Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 27 (1999)

Artikel: Die Autorfigur : autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs

Autor: Behschnitt, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858254

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.03.2026

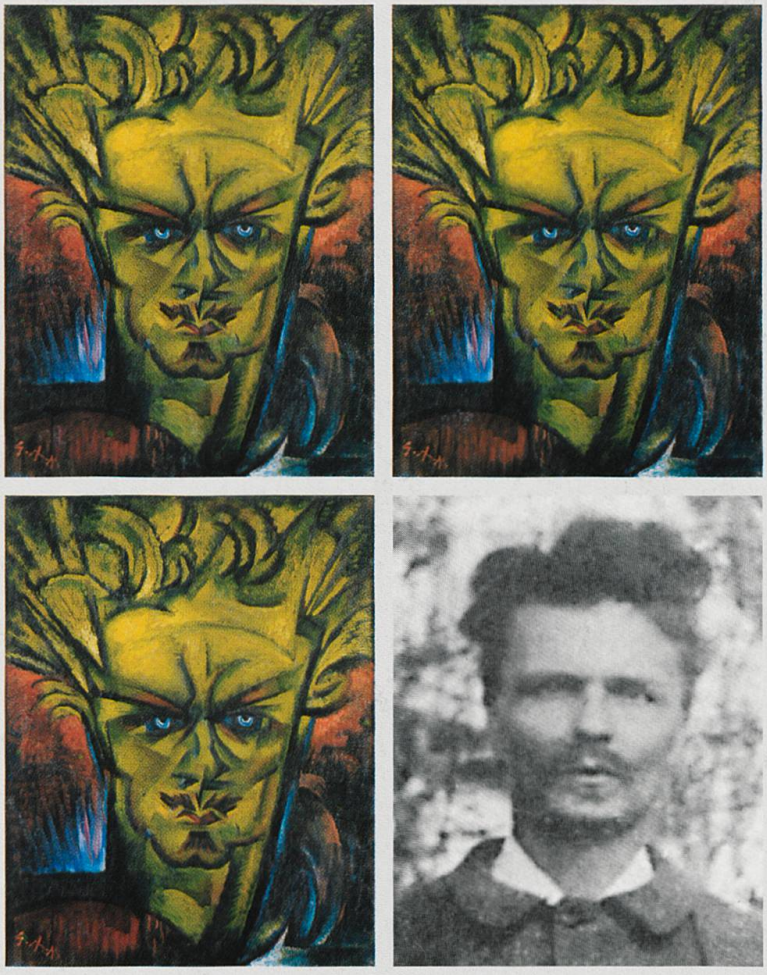
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BEITRÄGE ZUR NORDISCHEN PHILOLOGIE 27

Wolfgang Behschnitt

Die Autorfigur

Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs



SCHWABE & CO AG · VERLAG · BASEL

Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft
für skandinavische Studien
Redaktion: Oskar Bandle, Susanna Flühmann, Jürg Glauser,
Silvia Müller, Hans-Peter Naumann, Thomas Seiler

27. Band
Wolfgang Behschnitt

Die Autorfigur.
Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs

SCHWABE & CO AG · VERLAG · BASEL

Wolfgang Behschnitt

Die Autorfigur.
Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs

Wolfgang Behschnitt

Die Autorfigur

Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors
im Werk August Strindbergs

SCHWABE & CO AG · VERLAG · BASEL

Gedruckt mit Unterstützung
der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften

Bandredaktion: Susanna Flühmann, Jürg Glauser, Thomas Seiler

Satz: Schweizerische Gesellschaft für skandinavische Studien/Susanna Flühmann
Druck: J. J. Augustin, Glückstadt

© 1999 by Schwabe & Co. AG · Basel
ISBN 3-7965-1141-4

Inhalt

Vorbemerkung VII

Einleitung 1

Teil I. Das Konzept der Autorfigur

1. Die Autorfigur: theoretische Vorüberlegungen 7
1.1. Das Problem der Selbst-Darstellung in der Autobiographie 8
1.2. Das Medium Sprache und seine Widerständigkeit gegen die Darstellung von Individualität 19
1.3. Der Autor im Text 29
1.4. Die inszenierte Kommunikation und der inszenierte Autor 34
1.5. Die Autorfigur 38

2. Strindberg: das Leben als Text 44
2.1. Leben und Werk – ein Forschungsüberblick 45
2.2. Der Strindbergmythos: Schreiben als Selbstdarstellung 52
2.3. Der Strindbergmythos: Autorbilder 55
2.4. Grundzüge der Autorfigur bei Strindberg 64

Teil II. Die Autorfigur in der Autobiographie

3. *Tjänstekvinnans son – Der Sohn der Magd* 75
3.1. Forschungsstand 77
3.2. Entstehung und textuelles Umfeld 80
3.3. Grundzüge des autobiographischen Projekts 84
3.4. Autorbild und Autorfigur in *Tjänstekvinnans son* auf der Ebene des Protagonisten 89
3.4.1. Das Autorbild als Produkt zeitgenössischer Diskurse 90
3.4.2. Das Autorbild als Produkt spezifisch literarischer Muster 114
3.5. Der Erzähler als Repräsentant des Autors 120
3.5.1. Der Erzähler im Verhältnis zum Erzählten 120
3.5.2. Der Erzähler im Verhältnis zum Leser 125
3.6. Zusammenfassung: die Autorfigur 133

Teil III. Die Autorfigur in fiktionalen Texten

4. Der Autor im Geschlechterkampf 142
4.1. Exkurs: Geschlechterverhältnis und 'Geschlechtscharakter' im bürgerlichen Diskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 146
4.2. Das Frauen- und Männerbild bei Strindberg 158
4.3. Strindberg und der skandinavische Diskurs über das Geschlechterverhältnis 170

5. *Fadren – Der Vater* 174
5.1. Der autobiographische Aspekt des Dramas und die Autorfigur 175
5.2. *Fadren* als Drama des Geschlechterkampfs 179
5.2.1. "Hjärnornas kamp" – der Machtkampf mittels Suggestion 179
5.2.2. Brüche in der Logik des Geschlechterkampfs 182
5.3. *Fadren* als Drama des männlichen Bewußtseins 186
5.4. Angstbilder und Wunschphantasien: die Frau, der Wahnsinn und der Tod 194
5.5. Die melodramatische Inszenierung des Untergangs der Männlichkeit 200
5.6. Zusammenfassung 204

6. *Le plaidoyer d'un fou* 208
6.1. Der Erzähler-Protagonist als Repräsentant des Autors 212
6.2. Der Status des Textes: Autobiographie oder Fiktion? 216
6.3. Das Autorbild in *Le plaidoyer d'un fou* 218
6.4. Das Erzählprojekt und seine Infragestellung 222
6.4.1. Die Widersprüche in der Darstellung des Geschlechterverhältnisses 227
6.4.2. Muster der Erzählung in *Le plaidoyer d'un fou* 230
6.4.3. Die Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität bei Strindberg ... 235
6.5. Entblößung und Provokation als Charakteristika der Autorfigur 239

7. *Fröken Julie – Fräulein Julie* 247
7.1. Züge des Autorbilds in Jean und Julie 250
7.2. Frauengestalten in Strindbergs Werk und die Autorfigur 256
7.3. Gott-Vater und die List Adams 266

Teil IV. Die Autorfigur als Konstante des Gesamtwerks

8. *Stora landsvägen – Die große Landstraße* 273
8.1. Der autobiographische Aspekt in *Stora landsvägen* 277
8.2. *Stora landsvägen* als Drama der 'Selbst'-Findung 283
8.3. Die Autorfigur in *Stora landsvägen* 291

Zusammenfassung 295

Literaturverzeichnis 307
Abbildungsnachweis 321
Register und Übersetzung der schwedischsprachigen Titel 322

Vorbemerkung

Die vorliegende Studie entstand in den Jahren 1993-1996 als skandinavistische Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. Ihr Thema ist die Konstruktion des Autors in August Strindbergs Werk, d.h. es wird untersucht, wie ein Autor-Ich und ein spezifisches Autorbild etabliert werden. Strindbergs Werk zeichnet sich dadurch aus, daß es in allen Texten den Autor mit charakteristischen Zügen sichtbar werden läßt, so daß nicht nur die zeitgenössischen und späteren Leser, sondern auch die Literaturwissenschaftler durchgehend autobiographische Aspekte in ihm wahrgenommen haben. Im folgenden wird der Versuch unternommen, diesen Sachverhalt unter Berücksichtigung der poststrukturalistischen Kritik an der traditionellen Vorstellung des Autors als einem subjektiven und autonomen Schöpfer zu beschreiben. Das Ergebnis dieses Unternehmens besteht in einem neuen Modell zur Entstehung von Autorbildern im Text und dessen Nutzbarmachung für die Interpretation zentraler Texte in Strindbergs Werk. Das Thema der Studie geht also in doppelter Hinsicht über den genuin skandinavistischen Arbeitsbereich hinaus: zum einen durch die übergreifende literaturtheoretische Fragestellung zum Autobiographischen und zur Autorproblematik; zum anderen aufgrund der großen, vielleicht symptomatischen Bedeutung Strindbergs für die internationale literarische Moderne. Es erscheint daher sinnvoll, sie einem weiteren literaturwissenschaftlich interessierten Leserkreis zugänglich zu machen. Zu diesem Zweck wurden für die Druckfassung alle Zitate aus der skandinavischen Primär- und Sekundärliteratur durch deutsche Übersetzungen ergänzt.

Leider liegt Strindbergs Werk, dem der größte Teil der Zitate entnommen ist, nicht vollständig auf deutsch vor. Da zudem die vorhandenen literarischen Übersetzungen manches Mal den Wortlaut für die Zwecke dieser Arbeit nicht präzise genug wiedergeben, habe ich mich für eine eigene Übersetzung entschieden. Ihren etwaigen Mangel an stilistischer Eleganz bitte ich entschuldigend in Kauf zu nehmen. Eine deutsche Übersetzung der Titel aller erwähnten Texte Strindbergs findet sich im Register am Ende der Arbeit.

Für wesentliche Hilfestellungen bei der Entstehung dieser Arbeit und nicht zuletzt für seinen immer wieder ermutigenden Zuspruch danke ich vor allem Prof. Dr. Heinrich Anz, meinem Doktorvater. Mein Dank gilt darüber hinaus Prof. Dr. Carl Pietzcker (samt den Mitgliedern seines Doktorandenkolloquiums), Dozent Björn Sundberg in Uppsala sowie Prof. Dr. Jürg Glauser und lic. phil. Susanna Flühmann für die Hilfe bei der Publikation. Er gilt auch Jens Albes, Margareta Brundin, Lars Dahlbäck, Hans-Göran Ekman, Yvonne El-Saman, Dirk Frank, Achim Geisenhanslüke, Sandra Hohmann, Marie-Louise Jaensson, Alexandra Kedveš, Friedo Koßmann, Christer Lindqvist, Hans Lindström, Björn Meidal, Ulf

Norberg, Ulf Olsson und Christoph Prömper, die – jede/r auf unterschiedliche Weise – einen Beitrag zu vorliegendem Buch geleistet haben.

Für wesentliche institutionelle und finanzielle Unterstützung geht mein Dank an die *Studienstiftung des deutschen Volkes*, den *Deutschen Akademischen Austauschdienst*, den *Konung Gustaf VI. Adolfs Fond*, die *Swedish Women's Educational Association* und das *Strindbergmuseum* in Stockholm.

Duisburg, im April 1998 Wolfgang Behschnitt

Einleitung

Totgesagte leben länger. Entledigt der Verantwortung und aller Forderungen an die zum Leben Verpflichteten, zeigen sie den kategorischen Verkündern ihres Dahinscheidens mit diebischer Freude eine lange Nase. So auch der Autor. Nicht nur, daß der Literaturbetrieb mit Blick auf die massenmediale Vermarktung den Nimbus der Autorpersönlichkeit heute glänzender denn je erstrahlen läßt. Auch in den Hinterzimmern der Literaturwissenschaft führen Autor, Selbst und Subjekt seit ihrer Verabschiedung vor bald 30 Jahren durch Barthes, Foucault und andere ein wild-fröhliches Geisterleben. "Ästhetische Subjektivität", "identité narrative" und "Ich-Figuration", "Metaphors of Self" und "Fictions of the Self"[1] stehen stellvertretend für die vielen Termini in Titeln literaturwissenschaftlicher Studien, die sich nach der Problematisierung der klassischen Vorstellung von Autorschaft an der Frage abarbeiten, in welchem Verhältnis Autor und Text zueinander stehen.

Die gehäufte Behandlung der Thematik, der auch die vorliegende Studie gewidmet ist, mag damit zusammenhängen, daß unser durch Subjektzentriertheit und Kult des Individuums geprägtes Bewußtsein sich unwillig zeigt, von der Vorstellung eines Schöpfer-Autors konsequent zu abstrahieren. Mögen manche Spielarten der Computerkunst die konventionellen Sichtweisen auch gründlich irritieren, so scheint doch nach wie vor Literatur als KUNST ohne ein Autorsubjekt nicht vorstellbar. Doch nicht nur unsere Verhaftung in subjektzentrierten Denkmustern verhindert, daß die Reflexion über Autorschaft an ein längst angekündigtes Ende gelangt. Hinzu kommt, daß diese Reflexion in die Literatur der letzten zweihundert Jahre – gleich ob als pathetisch-expressive Selbstbehauptung oder als ironisches Spiel mit Autorrollen – eingeschrieben ist. Die Problematisierung der Autorschaft ist keine Erfindung des Poststrukturalismus, sondern ein Phänomen der Literatur selbst. Gerade in Strindbergs Werk ist dies offensichtlich. Im ersten *Blaubuch* von 1907 findet sich folgende Reflexion über den Dichter:

> Läraren fortfor: För övrigt, och som jag sagt dig förut, du är en diktare och skall göra reinkarnationer redan här; du har rätt att dikta diktarepersonligheter, och på varje stadium tala dens språk du föreställer; du får göra homunkler, du får självalstra, polymerisera dig. (SS 46, 112)[2]

---

1 Vgl. im Literaturverzeichnis die Titel von Bohrer, Feßmann, Olney, Ricoeur und Sprinker.

2 Primärliteraturzitate werden mit wenigen Ausnahmen über Sigeln erschlossen, die im Literaturverzeichnis aufgelöst werden. Auf das Sigel folgen Bandzählung und Seitenzahl, hier also: Strindberg, *Samlade skrifter*, Bd. 46, S. 112. – Soweit

> [Der Lehrer fuhr fort: Im übrigen, und wie ich dir bereits gesagt habe, bist du ein Dichter und sollst schon hier Reinkarnationen schaffen; du hast das Recht, Dichterpersönlichkeiten zu erfinden und in jedem Stadium die Sprache dessen zu sprechen, den du verkörperst; du darfst Homunkuli erzeugen, du darfst dich selbst vermehren, dich polymerisieren.]

Der Abschnitt heißt "Diktarens barn" ["Des Dichters Kinder"] und artikuliert nicht nur die traditionelle Vorstellung, der Autor lebe in den von ihm geschaffenen Figuren. Nein, die zitierte Stelle besagt darüber hinaus, daß sich der Autor im Werk "reinkarniert". In einem Akt der Selbstvermehrung schaffe er "Dichterpersönlichkeiten", was sich als Erzähler- oder Autorrollen interpretieren läßt. Und eben das, was er beschreibt, inszeniert der Text, in dem ein Lehrer zu einem "Du" als Dichter spricht. Denn der 'eigentliche' Autor muß ja notwendig über beiden stehen, die als seine "Homunkuli" erscheinen. Doch wenige Zeilen später liest man:

> Därför skulle diktaren icke ha någon grav, utan hans aska strös för vinden, och endast i sina verk skulle han få leva, om de äga livskraft.
>
> [Deshalb sollte der Dichter kein Grab haben, sondern seine Asche in den Wind gestreut werden, und nur in seinen Werken sollte er leben dürfen, wenn sie Lebenskraft besitzen.]

Strindbergs Werk inszeniert also ein Spiel mit dem Autor. Er scheint im Text zu zirkulieren, er steckt in den Figuren, in der Autorrolle und ist gleichzeitig eine Art Auflösungsprodukt, ein im Werk völlig dissoziiertes, "in den Wind gestreutes" Ich. Dies darf jedoch nicht einseitig als Vorgriff auf die postmoderne Infragestellung der Autorschaft verstanden werden. Denn während sich der Autor bei Strindberg dem definitorischen Zugriff einerseits immer wieder entzieht, besteht er doch andererseits unmißverständlich auf seiner Anwesenheit, ja Allgegenwart. Eine Studie zu Strindbergs Werk, die die Frage nach dem Autor ausschließt, würde an grundlegenden Aspekten desselben vorbeigehen.

Spätestens an dieser Stelle ist eine erste Abgrenzung des Begriffs "Autor" unumgänglich: Um im folgenden nicht kopfüber in den hergebrachten Biographismus zu stürzen, wird in dieser Arbeit der *Autor im Text* streng von August Strindberg als Person getrennt. Der Autor und sein Leben, wie sie im Werk erscheinen, werden als textuelle Konstrukte verstanden. Auch hierzu liefert Strindbergs Werk eine Entsprechung: In *Spöksonaten*, dem ebenfalls 1907 verfaßten Drama, sagt der alte Direktor Hummel: "Hela mitt liv är som en sagbok, herre, fastän sagorna äro olika, så hänger de ihop med en tråd, och ledmotivet återkommer regelbundet." (SV 58, 172) ["Mein ganzes Leben ist wie ein Märchenbuch, mein Herr, obwohl die Märchen unterschiedlich sind, sind sie durch einen Faden verbunden, und das Leitmotiv wiederholt sich regelmäßig."] Hummel beschreibt sein Leben als ein Märchenbuch, als ein Ensemble in sich abgeschlos-

---

die historisch-kritischen Ausgaben der *Samlade verk* bis 1996 erschienen waren, dienen diese als Textgrundlage.

sener Geschichten, die aber durch einen Faden, einen inneren Zusammenhang aneinander geknüpft sind. Dieser Zusammenhang zeigt sich unter anderem im Auftreten eines Leitmotivs in allen Texten. Hummel nimmt damit eine Erkenntnis vorweg, die vor allem für die poststrukturalistische Literaturtheorie grundlegend geworden ist: Alles läßt sich als Text verstehen, die Geschichte, das Leben, das Ich. So wie sich das Leben in Hummels Äußerung als Konglomerat von Geschichten darstellt, so betrachten Theoretiker wie Barthes oder Kristeva auch das Ich, das kein Subjekt mehr ist, als textuellen Raum, in dem sich die Schriften der Tradition, des Mythos, der zeitgenössischen Diskurse kreuzen. Dem Autor-Ich wird die schöpferische Macht, die *Originalität* abgesprochen, die im subjektzentrierten Diskurs der bürgerlichen Gesellschaft dem Autor als Ursprung des Textes zugeschrieben wird. Zwei Jahre nach der Publikation seines Aufsatzes "La mort de l'auteur" schreibt Roland Barthes 1970 in *S/Z*:

> Sogar der Autor – eine etwas verstaubte Gottheit der Alten Kritik – kann (oder wird eines Tages) einen Text wie alle anderen aufstellen: dann genügt es, darauf zu verzichten, seine Person zum Subjekt, zum Anschlagpunkt, zum Ursprung, zur Autorität, zum VATER zu machen, von dem aus sein Werk auf dem Weg des *Ausdrucks* abgeleitet würde; es genügte, ihn selbst wie ein Papierwesen und sein Leben wie eine *Bio-graphie* (im etymologischen Sinn) zu betrachten, wie ein Schreiben ohne Referent, Materie einer *Konnexion*, und keiner *Abstammung* [...].[3]

Nimmt man das Leben, von dem Direktor Hummel spricht, als das Leben des Autors, darf man vermuten, daß er und Roland Barthes einer Meinung wären. Die beiden Äußerungen ergänzen und beleuchten einander wechselseitig. Der Autor wird zum Text – genauer, er wird zum Intertext der Menge von Texten, die sein Werk ausmachen. Der Text des Autors hat teil an allen anderen Texten dieser Menge, so wie auch diese am Text des Autors teilhaben. Doch findet sich in Hummels Äußerung eine Beobachtung, die in dieser Form bei Barthes fehlt: Es gebe einen "Faden", der diese Texte verknüpfe, ein "Leitmotiv", das ihre Zusammengehörigkeit kenntlich mache.

Ich möchte in der vorliegenden Arbeit an diese Beobachtung anknüpfen und die These aufstellen, daß die *Autorfigur* in Strindbergs Werk einen solchen Faden, einen Zusammenhang herstellt. Der Begriff wird in Kapitel 1 erläutert und begründet. Hier sollen zunächst Thema und Fragestellung skizziert werden: In der Strindbergrezeption spielte von Anfang an die autobiographische Lesart eine dominierende Rolle, bei der zeitgenössischen Leserschaft ebenso wie in der Literaturwissenschaft. Man suchte und fand den Autor Strindberg in seinen Werken, nicht nur in den ausdrücklich autobiographischen, sondern ebenso in Dramen, Romanen, Erzählungen und in der Lyrik. Eine solche Rezeptionshaltung entsprach zum einen dem zeitgenössischen Literaturverständnis, zum anderen der positivistischen und biographischen Ausrichtung eines großen Teils der literaturwissenschaftlichen Strindbergforschung. Diese naiv-biographische Tendenz ist ihr in jüngerer Zeit häufig vorgeworfen worden. Der klassische, subjektzentrierte

---

3 Barthes 1987, S. 209.

Interpretationsmodus, so ein naheliegender Einwand, suche, je nach Perspektive, die Texte durch den spezifischen Charakter des Autors als realer Person oder diese Person durch die Texte zu erklären. Erst jüngst hat Michael Robinson in einer Sammelrezension die zögerliche Haltung der Strindbergforschung gegenüber aktuellen Theorieansätzen kritisiert. U.a. betont er die Notwendigkeit, "to get out from under Strindberg's own immediate influence".[4] Diese Kritik ist zweifellos berechtigt. Zwar sollen der traditionellen Strindbergforschung nicht ihre fraglosen Verdienste bestritten werden, doch hat die Konzentration auf den Autor und sein Leben lange Zeit den Blick auf andere wichtige Aspekte des Werkes verstellt. Die Dominanz der autororientierten Forschung ist aber nicht nur in einem literaturwissenschaftlichen Paradigma begründet, das heute als überholt gilt, sondern sie spiegelt eine Struktur, die in Strindbergs Texte selbst eingebaut ist. Diese bekräftigen in der Tat eine Rezeptionshaltung, die das Werk als *Ausdruck* des Autorsubjekts versteht, und fordern den Leser zur Suche nach der Person des Autors hinter dem Werk auf. Bekannt ist, daß Strindbergs Person schon zu Lebzeiten zum Mythos wurde. Bekannt ist auch die Aufregung, ja der Skandal, den manche seiner Texte, etwa *Fadren* und *Le plaidoyer d'un fou*, beim zeitgenössischen Publikum hervorriefen. Ursache dafür war nicht nur der an sich provokative, gegen Moral und den 'guten Geschmack' verstoßende Inhalt, sondern auch, daß die Person des Autors so deutlich hinter den literarischen Figuren sichtbar schien. Auch heute noch erfordert es einige Anstrengung, bei der Lektüre und wissenschaftlichen Bearbeitung der Texte an der Person Strindberg vorbeizukommen. Denn Strindbergs Texte weisen überdeutlich immer wieder auf ihren Autor hin. Sie zeichnen ein prägnantes Bild desselben und seines Lebensschicksals, einen Mythos, der sich bald in der Vorstellung der Zeitgenossen und der Nachwelt niederschlug.

Es liegt nahe, diesen Effekt des Werks dem autobiographischen Aspekt eines großen Teils der Texte zuzuschreiben, der entweder durch explizite Markierungen oder durch intertextuelle Verweise signalisiert wird. Der autobiographische Aspekt nimmt damit eine zentrale Stellung für die Deutung von Strindbergs Werk ein. Andererseits scheint das Konzept 'Autobiographie' angesichts der anfangs skizzierten Einwände der Poststrukturalisten gegen das Konzept des Autorsubjekts höchst problematisch. Die Darstellung des Lebens im Text läßt sich nicht mehr als (individuelles) Abbild, sondern nur als (konventionelles) Konstrukt begreifen. In seinem grundlegenden Werk über Strindbergs autobiographisches Schreiben *Strindberg and Autobiography* faßt Michael Robinson zusammen:

> A writer like Strindberg merely accentuates the way in which all of us live our lives as fictions in terms of the available narrative and plot structures, structures that incorporate those personal symbolic landscapes which (as Strindberg well knew) are in large part unconsciously fostered by the prevailing doxa or mythologies.[5]

Zunächst ist es also erforderlich, das Konzept des Autobiographischen im Lichte seiner poststrukturalistischen Infragestellung neu zu fundieren. Erst die radikale

---

4 Robinson 1995, S. 98.

5 Robinson 1986, S. IX.

Kritik des Autorbegriffs erlaubt es, wieder ein plastisches Konzept des Autors zu entwickeln. Diesem Zweck dient Kapitel 1. Die Untersuchung von *Tjänstekvinnans son* wird darauf aufbauend die narrativen Strukturen und "symbolischen Landschaften" herausarbeiten, die das Bild des Autors formen. Sie führt nicht nur zu einer neuen Interpretation des Textes, sondern auch zu grundlegenden Fragen hinsichtlich des Verhältnisses dieser Autobiographie zu anderen Texten Strindbergs. Es zeigt sich nämlich, daß grundlegende Muster der Darstellung des Autors nicht nur im explizit autobiographischen, sondern in Strindbergs gesamtem Werk eine wichtige Rolle spielen. Bestimmte Bild- und Motivkreise, bestimmte Mythen und Handlungsmuster, ja, eine bestimmte Form der 'Selbst'-Inszenierung, die für die Gestaltung des Autorbilds in *Tjänstekvinnans son* eingesetzt werden, erscheinen als Grundmuster im Strindbergschen Textuniversum. Dies, so die These dieser Arbeit, wäre der Faden, der die Texte verknüpft und als Teil des Strindbergschen Werks klassifiziert: Er ist ein Produkt der *Autorfigur*.

Mit dem Konzept der Autorfigur wird in der vorliegenden Arbeit eine Alternative zum klassischen Autorbegriff entwickelt: Sie ist als ein Organisationsprinzip der Texte zu verstehen, das wenigstens drei wesentliche Merkmale aufweist. Erstens organisiert die Autorfigur die Text-Leser-Beziehung auf eine Weise, die die Vorstellung einer Kommunikationssituation zwischen Leser und Autor entstehen läßt; sie suggeriert also die Anwesenheit des Autors im Text, führt die Erzählrede als Leseranrede vor und verleiht dem Autor dadurch eine charakteristische Stimme. Zweitens organisiert die Autorfigur den Text auf der semantischen und pragmatischen Ebene so, daß ein prägnantes Bild des Autors entsteht. Sie konstruiert es mittels wiedererkennbarer motivischer und symbolischer Elemente, charakterisiert seine Identität durch bestimmte Handlungs- und Beziehungsstrukturen. Das Konzept der Autorfigur verdeutlicht also, auf welche Weise und aus welchen Elementen die Texte ein Bild ihres Autors konstruieren; es zeigt die Funktion des Autorverweises und wirft damit auch ein neues Licht auf die innere Logik und Dynamik der Texte. Drittens stellt die Autorfigur im Sinne des oben genannten "Fadens" die Zusammengehörigkeit der Texte her, indem sie sie auf gleichartige Weise organisiert und einem gemeinsamen Autor zuordnet. Sie ist die "Materie einer *Konnexion*", als welche Barthes (s.o.) den Autor betrachten will. – Die Autorfigur ist als eine spezifische Art der formalen und inhaltlichen Organisation der Texte zu verstehen; sie vereint bestimmte Formprinzipien und bestimmte inhaltliche Elemente. Die Autorfigur gleicht, bildlich gesprochen, einer Maschine zur Produktion unendlich vieler verschiedener und doch gleichartiger Autorbilder.

Ziel der folgenden Untersuchung ist es primär, die Autorfigur auf ihre einzelnen Elemente und auf ihre Funktionsweise hin zu analysieren. Dazu gehört die Frage, auf welche Weise und in welcher Gestalt die Texte Strindbergs der Vorstellung des Lesers ein Autor-Ich präsentieren. Ein erster Ansatzpunkt ist die Betrachtung der wirkungsmächtigen Autorbilder, die in den Texten gezeichnet werden und die sich als Strindbergmythos in der Rezeption fortsetzen. Darüber hinaus wird untersucht, inwiefern die die Autorfigur konstituierenden inhaltlichen und formalen Elemente an der inneren Dynamik der Texte teilhaben. Zu fragen ist, ob sich mit Hilfe einer Vorstellung der Autorfigur als eines Organisationsprinzips manche der Spannungen und Widersprüche in Texten wie *Le plaidoyer d'un fou*, *Fadren* oder *Fröken Julie* besser verstehen lassen.

Bei der Untersuchung der Autorfigur soll ein zentraler autobiographischer Text, *Tjänstekvinnans son*, am Anfang stehen. Aus der Autobiographie ist der Mythos des Autors besonders deutlich abzulesen, so daß sich wichtige Hinweise auf die Autorfigur als Produzenten dieses Mythos gewinnen lassen. Zunächst aber wird in einem ersten Teil eine theoretische Begründung des Konzeptes 'Autorfigur' geliefert. Außerdem werden allgemeine Überlegungen zu ihrer Funktion in Strindbergs Texten angestellt. Dazu gehört auch ein Überblick über die bisherige Forschung, insbesondere über diejenige, die sich unter dem Stichwort 'Strindberg und Autobiographie' zusammenfassen läßt. Der zweite Teil bietet dann eine detaillierte Analyse von *Tjänstekvinnans son*. Zu untersuchen sind hier sowohl das Bild des Autors im Text als auch der Konstruktionsprozeß und die Spannungen und Brüche in diesem Bild. Besonders wird auf die Rolle eingegangen, welche zeitgenössische Diskurse und narrative Muster für die Konstruktion des Autorbilds spielen. In Teil III wird gezeigt, wie sich die Autorfigur in fiktionalen Texten derselben Zeit – *Fadren*, *Le plaidoyer d'un fou*, *Fröken Julie* – manifestiert und auf welche Weise sie die Logik der Texte beeinflußt. Da in diesen Texten die Frage der männlichen Identität für die Darstellung des Autors wesentlich wird, liefert Kapitel 4 einen Exkurs über Veränderungen im zeitgenössischen Männer- und Frauenbild sowie die Entwicklung desselben in Strindbergs Werk bis Mitte der 1880er Jahre.

Die auf einen relativ engen Ausschnitt aus Strindbergs Werk beschränkte Auswahl der behandelten Texte ergibt sich zum einen aus dem Erkenntnisinteresse, zum anderen aus pragmatischen Gründen. Letztere liegen offensichtlich im Umfang der vorliegenden Arbeit, der eine vergleichende Einbeziehung späterer Texte nur in begrenztem Maße zuließ (vgl. Kapitel 8). Zudem zielt das Erkenntnisinteresse der Untersuchung nicht primär darauf, eine umfassende Theorie über textuelle Grundstrukturen in Strindbergs Werk zu entwickeln. Im Vordergrund steht vielmehr, das Konzept der Autorfigur durch detaillierte Analysen einzelner Texte so genau wie möglich herauszuarbeiten. Deswegen erschien es sinnvoll, ein eng zusammenhängendes und in seiner Thematik und Weltanschauung relativ homogenes Textkorpus zur Untersuchung heranzuziehen, in dem sich die einzelnen Züge der Autorfigur klar abzeichnen. Von besonderem Interesse sind dabei die Texte der naturalistischen Phase, da sie einerseits einen besonders engen Zusammenhang mit der Lebensproblematik ihres 'Autors' suggerieren, andererseits eine strenge Orientierung an den naturalistischen Prinzipien zur Motivierung von Charakteren und Handlung behauptet wird. Da jedoch Texte wie *Fadren* oder *Fröken Julie* diesen Prinzipien nur unvollkommen gerecht werden, entstehen Spannungen und Bruchkanten, die den Text für eine Untersuchung der unter der naturalistischen Oberfläche verborgenen Strukturprinzipien öffnen. Die Ergebnisse der Analysen legen nahe, wie Kapitel 8 zeigt, daß die Autorfigur in ihren wesentlichen Zügen dem gesamten Werk Strindbergs gemeinsam ist. Sie lassen darüber hinaus vermuten, daß sich das Konzept der Autorfigur mit Gewinn auch auf Texte anderer Autoren anwenden läßt.

Teil I. Das Konzept der Autorfigur

1. Die Autorfigur: theoretische Vorüberlegungen

Im folgenden soll der Begriff der Autorfigur präziser bestimmt und seine Verwendung begründet werden. Warum erscheint es überhaupt notwendig, ein neues Konzept des Autobiographischen in Strindbergs Werk zu entwickeln? Die Antwort wird nicht primär in der Strindbergforschung, in ihrer traditionell biographischen Ausrichtung und den dadurch entstandenen Einseitigkeiten der Rezeption gesucht, sondern in der Infragestellung des Autorsubjekts durch poststrukturalistische Literaturtheorien. Dabei erscheint es sinnvoll, zunächst hinter die in der Einleitung skizzierte Position zurückzugehen, die den Autor als ein Konstrukt statt als das Subjekt des Textes betrachtet. Zu begründen ist, warum gerade sie zum Ausgangspunkt einer Arbeit gewählt wird, die den in Frage gestellten Begriff des Autors zu ihrem thematischen Zentrum macht. Läßt sich das Verhältnis von Autor und Text überhaupt noch formulieren, wenn man einen subjektiven und individuellen Ursprung des Textes aus der Betrachtung ausschließt?

Eine grundsätzliche Bemerkung sei vorausgeschickt: Die Anwendung von Begriffen und Vorstellungen aus dem theoretischen Fundus des Poststrukturalismus und der Intertextualität – ich orientiere mich hier vor allem an den Ideen Roland Barthes' – stellt keine Aussage über den ontologischen Status von 'Text', 'Autorsubjekt' usw. und damit über die Legitimität anderer Deutungsansätze dar. Auch geht es nicht um die reine methodische Lehre, sondern darum, einen Beschreibungsmodus zu finden, der geeignet ist, bestimmte Fragen an den Text aufzuhellen.[1] So spielt für das Konzept der Autorfigur, wie im folgenden gezeigt

---

[1] Dabei ist auch nicht zu vermeiden, daß im folgenden immer wieder gerade jene Begriffe – wie 'Autor', 'Authentizität' etc. – gebraucht werden, die durch die dargelegten theoretischen Überlegungen in Frage gestellt werden. Es ist dies ein Dilemma jeder kritischen Wissenschaft, wie Derrida am Beispiel der Ethnographie Levy-Strauss' zeigt. Er schlägt vor, "alle diese alten Begriffe im Bereich empirischer Forschung wie Werkzeuge, die noch zu etwas dienlich sein können, aufzubewahren und nur hier und da die Grenzen ihrer Brauchbarkeit anzuzeigen. Man

wird, auch der rezeptionsästhetische Blickwinkel eine wichtige Rolle. Eine Literaturanalyse, die sich einem festen begrifflichen und methodischen Schema unterwirft, produziert die Ergebnisse, die in diesem Schema angelegt sind. Roland Barthes' Vorgehen beschreibt der schwedische Literaturkritiker Horace Engdahl dagegen als eine spielerische, kreisförmige Schreibweise. Wer die Argumentation des französischen Literaturwissenschaftlers wiedergeben wolle, sehe sich gezwungen, von Metapher zu Metapher zu springen:

> Det är bara hierarkiskt uppbyggda diskurser som kan summeras. Hos den sene Barthes finns snarare ett *cirkulärt* skrivsätt, och varje försök att ge det lärans form resulterar i ett destillat av denaturerade språkrester: halva citat, falska parafraser av det som grundtexten uträttar. När vi når fram till *slutsatsen* har Barthes lämnat oss.[2]
>
> [Nur hierarchisch aufgebaute Diskurse lassen sich zusammenfassen. Bei dem späten Barthes findet sich aber eher eine *kreisförmige* Schreibweise, und jeder Versuch, ihr die Form einer Lehre zu geben, resultiert in einem Destillat denaturierter Sprachreste: halbe Zitate, falsche Paraphrasen dessen, was der Grundtext vollzieht. Wenn wir zur *Schlußfolgerung* kommen, hat uns Barthes verlassen.]

Vergleichbares ließe sich auch von Strindbergs Schreiben sagen. Insofern erscheint eine offene oder 'kreisende' methodische Annäherung an sein Werk angemessen, um vorschnelle *Schluß*folgerungen zu vermeiden. So wird auch der Begriff der Autorfigur erst im Laufe der Textlektüren eigentliche, plastische Gestalt annehmen. Sein proteisches Wesen zwischen manifestem Inhalt und abstraktem Strukturprinzip, zwischen Bildproduktion und reiner Form macht Kreisbewegungen der Interpretation unabdingbar.

1.1. Das Problem der Selbst-Darstellung in der Autobiographie

Daß Texte, die ausdrücklich als autobiographisch klassifiziert sind, einen zentralen Bestandteil des Textkorpus dieser Arbeit ausmachen, liegt in der Natur des Themas. Zum einen sind sie wichtige Bezugspunkte für die autobiographische Rezeption des Strindbergschen Werks; zum anderen wird in ihnen die Problematik der Darstellung des Autors im Text explizit. Das gleiche gilt für die Diskussion der Autobiographieforschung um Form, Inhalt und Voraussetzungen autobiographischen Schreibens, die ich zum Ausgangspunkt für die Begründung des hier verfolgten Ansatzes und den Begriff der Autorfigur nehme. Die zusammenfassende

---

gesteht ihnen keinen Wahrheitswert und keine strenge Bedeutung mehr zu, man wäre sogar bereit, sie bei Gelegenheit aufzugeben, für den Fall, daß passendere Werkzeuge zur Hand sind" (Derrida 1976, S. 430). Diesem Vorschlag sucht die Begriffsverwendung in der vorliegenden Arbeit zu folgen.

2 Engdahl 1992, S. 176.

Darstellung wichtiger Forschungslinien wird die entscheidenden Problembereiche im Akt der autobiographischen Selbst-Darstellung anschaulich machen.

Ein zentraler Aspekt der wissenschaftlichen Diskussion über Autobiographien, die sich in der internationalen ebenso wie in der deutschsprachigen Forschung seit den späten sechziger Jahren verdichtet und wichtige neue Impulse vermittelt hat,[3] betrifft die Frage ihrer formalen Abgrenzbarkeit als Gattung, ausgehend vor allem vom paradigmatischen Charakter der autobiographischen Schriften Rousseaus und Goethes. Doch haben sich die Versuche einer klaren Gattungsdefinition angesichts der Vielfalt autobiographischer Formen und ihrer ganz unterschiedlichen inhaltlichen und formalen Merkmale bald als fragwürdig erwiesen. Neben der klassischen entwicklungsgeschichtlichen Autobiographie lassen sich beispielsweise auch Memoiren, Briefsammlungen, Tagebücher, manche Romane und sogar lyrische Texte wie Wordsworths *Preludes* als autobiographisch bezeichnen. Als wesentliche Grundvoraussetzung, einen Text als autobiographisch klassifizieren zu können, kristallisierte sich daher weniger eine formale Definition heraus als der Authentizitätsanspruch des Textes: Das geschilderte Leben müsse eine Entsprechung in der Realität haben und der Autor sich mit dem Ich des Erzählers und mit dem Protagonisten identisch erklären. Dies entspricht, wenig spektakulär, der wörtlichen Bedeutung von Auto-bio-graphie – das Schreiben des Lebens durch einen selbst. Aber auch diese vermeintliche Selbstverständlichkeit erweist sich, wie im folgenden gezeigt wird, sowohl in der theoretischen Begründung als auch in der praktischen Textanalyse als problematisch.

Autobiographie als historisches Phänomen

Leicht tut sich die Autobiographieforschung hingegen mit der Feststellung, daß Form und Funktion der Gattung an die jeweilige historische Situation gebunden sind. Die Blüte klassischen autobiographischen Schreibens seit Mitte des 18. Jahrhunderts, so die verbreitete Auffassung, hängt offensichtlich mit den veränderten Bedingungen für die Identitätsbildung bzw. mit der Entstehung des modernen, selbstbewußten Individuums nach dem Aufbrechen der feudalen Denk- und Sozialstrukturen zusammen. Sie sind durch den Verlust allgemeingültiger Sinnordnungen und damit durch die Individualisierung der sozialen und moralischen Orientierungen gekennzeichnet. So bringt Bernd Neumann die klassische Form der kausalgenetischen Autobiographie mit dem Sozialtyp des "innengeleiteten Charakters" der Bürgergesellschaft in Verbindung, der sich seiner Identität mittels Nachzeichnung seiner Entwicklungsgeschichte zu versichern sucht. Die klassische Autobiographie sei sowohl Schilderung und Ausdruck der neuen, auf das Individuum zentrierten gesellschaftlichen Prägungen als auch deren Vermitt-

---

3 Im skandinavischen Raum hat die Forschung zu Gattungsfragen und zur Theorie der Autobiographie etwas später eingesetzt. Zu nennen sind u.a. Johnny Kondrups *Levned og tolkninger* (1982) und der Aufsatzband *Självbiografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap* (1992). Mehrere Studien sind dem autobiographischen Schreiben von Frauen gewidmet, z.B. Margaretha Fahlgrens *Det underordnade jaget* (1987).

lung und Bestätigung.[4] Genauso läßt sich die Blüte der kausalgenetischen Autobiographie mit der Subjektzentriertheit in Philosophie, Wissenschaft und Literatur in Beziehung setzen, wie dies Günter Niggl[5] und Klaus-Detlef Müller[6] tun, wenn sie Parallelen zur Entwicklung der Geschichtsschreibung und Biographik bzw. des Romans im 18. Jahrhundert ziehen. Auf dieser Linie bewegt sich auch Helmut Pfotenhauer,[7] der die Entstehung der Anthropologie als der neuen (Natur-)-Wissenschaft vom Menschen auf doppelte Weise mit autobiographischem Schreiben in Verbindung bringt: indem Autobiographie als Dokument für die Erforschung des Menschen begriffen wird und indem sich die Autobiographen selbst einem wissenschaftlich repräsentativen Anspruch unterwerfen, ihr eigenes Leben – wie Rousseau oder Karl-Philipp Moritz – als exemplarisch auffassen. In derselben Tradition sieht Pfotenhauer auch Strindbergs *Tjänstekvinnans son*, wobei die Aporien dieser Art autobiographischen Schreibens, wie in Kapitel 3.4. gezeigt, am Ende des 19. Jahrhunderts noch weniger zu übersehen sind als bei dessen Vorgängern hundert Jahre zuvor.

Aus der sozialhistorischen bzw. -psychologischen Perspektive lassen sich sowohl die Funktion (schriftlicher) Selbstdarstellung als auch ihre Form somit als spezifische Phänomene der gesellschaftlichen Situation erklären. Die hohe Priorität, die die literarische Selbstdarstellung in der abendländischen Neuzeit und insbesondere seit dem 18. Jahrhundert gewinnt, erscheint als Ausdruck der verschärften Identitätsproblematik des modernen Individuums, das sich nicht mehr durch seinen zugewiesenen Platz in einer göttlich festgefügten Weltordnung definieren kann, sondern eine individuelle Identität in sich selbst verankern muß. Wer nicht mehr sagen kann, "Ich, der König..." (oder "der Ratsherr", "der Zunftmeister" etc.), will doch wenigstens wie Rousseau sagen:

> Moi seul. [...] Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre.[8]

Die Emphase der Selbst-Behauptung einerseits, die Negativität der Selbst-Bestimmung andererseits, die das Eigene nur in der Abgrenzung, dem Anders-Sein, der Differenz fassen kann, lassen in Rousseaus Äußerung die Problematik ahnen, die dem Versuch einer Verankerung von Identität in Individualität zugrunde liegt. Denn während Identität in der Grundbedeutung des Wortes die Übereinstimmung mit etwas außerhalb seiner selbst Gegebenem voraussetzt und damit die Möglichkeit, sich in konventionelle Bedeutungssysteme einzuordnen, gründet sich die Rousseausche Individualität gerade auf eine fundamentale Nicht-Übereinstimmung, eine Inkommensurabilität: Das Individuum ist nur mit sich

---

4 Neumann 1970, besonders S. 166ff.

5 Niggl 1977.

6 K.-D. Müller 1976.

7 Pfotenhauer 1987.

8 Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*. Bd. 1: *Les confessions, autres textes autobiographiques*, hg. v. B. Gaguebin/M. Raymond, Paris 1959, S. 5.

selbst identisch. Das moderne individuelle Selbstbewußtsein stellt den gesellschaftlichen Rollen und Zuschreibungen des Ich ein 'eigentliches', durch keinerlei Prädikativ bestimmtes Ich gegenüber. Dieses aber ist unhintergehbar und vor allem unaussprechlich, ein *individuum ineffabile*.[9] Wie soll sich Identität aber in einem Unaussprechlichen gründen, außer in der Differenz einerseits oder in der Tautologie des "Ich bin Ich" andererseits? Vor allem aber: wie soll sich eine solche individuelle Identität sprachlich manifestieren? Die identitätsphilosophischen Implikationen dieser Frage können hier nicht verfolgt werden.[10] Dagegen wird im Abschnitt 1.2. das Verhältnis von Sprache und Individualität näher erörtert. Im Zusammenhang mit Strindberg werden dann ausführlich die konkreten Folgen für die Ich-Konstitution im Text gezeigt.

Der Bezug auf die historische Situation der beginnenden Moderne mit ihren spezifischen sozialen und psychologischen Spannungen hat in begrenztem Maße dazu beigetragen, die Schwierigkeiten der Autobiographieforschung zu lösen und ihr Objekt definitorisch in den Griff zu bekommen. Sobald es jedoch nicht um historisch spezifische, formale Charakteristika der Autobiographie geht, sondern um Wesensmerkmale, die autobiographischem Schreiben grundsätzlich inhärent sind und es beispielsweise von Formen fiktiven Erzählens abgrenzen, gerät die Forschung auf schwankenden Grund. James Olney schreibt in der Einleitung zu seiner Aufsatzsammlung *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980):

> In talking about autobiography, one always feels that there is a great and present danger that the subject will slip away altogether, that it will vanish into thinnest air, leaving behind the perception that there is no such creature as autobiography and that there never has been [...]. On the other hand, if autobiography fails to entice the critic into the folly of doubting or denying its very existence, then there arises the opposite temptation (or perhaps it is the same temptation in a different guise) to argue not only that autobiography exists but that it alone exists – that all writing that aspires to be literature is autobiography and nothing else.[11]

Verantwortlich für dieses Dilemma ist eine wesentliche Ambivalenz, die mit dem Thema Selbstdarstellung untrennbar verknüpft ist. Darauf verweist nicht nur Goethes zum Schlagwort gewordener (Unter-)Titel *Dichtung und Wahrheit* – auch Strindberg betont, daß es sich bei Autobiographie und fiktionaler Literatur nicht um klar abgrenzbare Gattungen handele:[12]

---

9 So die Herausgeber des Bandes *Individualität* in der Reihe *Poetik und Hermeneutik*, Manfred Frank und Anselm Haverkamp: Sie fassen das Individuum thesenhaft als "nicht Subjekt", Individualität als "nicht Identität" und als "'ineffabile' (Inkommensurabilität)" (Frank/Haverkamp 1988, S. IX).

10 Daß diese Problematik nicht erst vom Poststrukturalismus, sondern schon in der Romantik erkannt und bearbeitet worden ist, zeigt Manfred Frank in seiner kritischen Auseinandersetzung mit der postmodernen Leugnung des Individuellen, u.a. in *Die Unhintergehbarkeit von Individualität*.

11 Olney 1980, S. 4.

12 Strindberg verteidigt sich hier gegen eine Zeitungskritik, die den autobiographischen Charakter seines Dramas *Till Damaskus* bemängelte.

> Hvad snackar Norddeutsche Allg. Z. om autobiografi. Säger icke Goethe i Aus meinem Leben att hela hans författeri var en Confession. Är icke Faust en dagbok? (B 14, 223)
>
> [Was redet die Norddeutsche Allg. Z. von Autobiographie. Sagt nicht Goethe in Aus meinem Leben, daß seine gesamte schriftstellerische Tätigkeit eine Confession war. Ist Faust kein Tagebuch?]

Authentizität und Identität

Um diesem Dilemma zu entgehen, haben sich sowohl die Autobiographieforschung als auch viele Autobiographen seit dem 18. Jahrhundert darum bemüht, eine klare Grenzlinie zwischen der Autobiographie und fiktionalen Formen zu ziehen. Als Mittel dazu diente die Beglaubigung der Authentizität des Erzählten und der Identität von Autor, erzählendem und erzähltem Ich. Beides sind essentielle Voraussetzungen, um die Präsenz des Autors im autobiographischen Text festmachen zu können. Die Wahrheitsversicherung, seit Rousseau ein Topos der Autobiographie, den kein Text entbehren zu können glaubt, reflektiert einerseits die zentrale Bedeutung der Authentizität, andererseits aber auch ein Bewußtsein davon, wie treulos die Schrift mit dem ihr anvertrauten Ich umzugehen im Stande ist. Vom reinen Gemeinplatz, der sie im barocken Abenteuerroman war, wird sie zur emphatischen Beteuerung der Wahrhaftigkeit "devant le souverain juge".[13] Wenn sich die wahre Lebensgeschichte in einen Roman zu verwandeln droht, steht nicht nur die Glaubwürdigkeit des Autors auf dem Spiel, sondern seine Identität, die der Text ja gerade konstituieren soll. Verstärkt wird die Forderung nach Authentizität auch durch den exemplarischen, quasiwissenschaftlichen Anspruch derjenigen Autobiographien, die sich der wichtigen Traditionslinie zurechnen lassen, die Pfotenhauer als "literarische Anthropologie" bezeichnet. In dem *Tjänstekvinnans son* als Vorwort vorangestellten fingierten Interview wird die Bedeutung größtmöglicher Authentizität für die "Zukunftsliteratur" betont, als deren Vorläufer der nachfolgende autobiographische Text zu gelten habe. Wahrheit und Genauigkeit der Darstellung sind die Voraussetzungen für den Nutzen der Literatur im Dienste der Gesellschaftsentwicklung. Die Autobiographie erscheint als 'document humain'.[14] In einem Brief an den Verleger Albert Bonnier heißt es,

---

13 Rousseau, a.a.O., S. 5 (vgl. Fußnote 8).

14 Dazu bemerkt der "Autor" im Vorwort zu *Tjänstekvinnans son* (SV 20, 374): "Jag minns som mycket ung litteratör, då jag redan genomskådat det bristfälliga i konstruktionslitteraturen, huru jag på tre fjärdedels allvar uppkastade projekt till en verklig framtidslitteratur avsedd att ge handlingar rörande själens historia. Den litteraturen skulle bestå i varje medborgares självbiografi vid viss ålder, anonymt och utan i texten angivna namn inlämnad till kommunalarkivet. / Det skulle bli dokument eller hur. Har herrn läst Pitaval och Feuerbach om ryktbara brottslingars liv! Nå. Där finns psykologi." ["Ich erinnere mich, wie ich als sehr junger Literat, als ich die Mängel der Konstruktionsliteratur bereits durchschaut hatte, mit drei Vierteln Ernst das Projekt einer wirklichen Zukunftsliteratur entworfen habe, die dazu bestimmt war, Unterlagen für die Geschichte der Seele zu liefern. Diese

att detta är ett försök emancipera litteraturen från konsten. Att det ej är mémoires eller confessions; att jag blott tagit liket af den person jag bäst kännt och läst anatomi, fysiologi, psykologi, historia på kadavret. (B 5, 344)

[daß dies ein Versuch ist, die Literatur von der Kunst zu emanzipieren. Daß es keine mémoires oder confessions sind; daß ich nur die Leiche der Person genommen habe, die ich am besten kannte, und am Kadaver Anatomie, Physiologie, Psychologie, Geschichte studiert habe.]

Bohrer zitiert Ralph Waldo Emerson mit einer entsprechenden Vision: "An die Stelle von Romanen werden schließlich Tagebücher oder Autobiographien treten – faszinierende Bücher, wenn ein Mann es nur versteht, das auszuwählen, was wirklich seine Erfahrung ist, und die Wahrheit wahrheitsgetreu aufzuzeichnen."[15] In Emersons Äußerung zeigt sich deutlicher als bei Strindberg der unvermeidliche Konflikt, in den der Authentizitätsanspruch führt. Das Schreiben der Lebensgeschichte fordert Auswahl und Formung. Wie aber läßt sich wirkliche Erfahrung von Belanglosem scheiden, wie läßt sich die "Wahrheit wahrheitsgetreu" aufzeichnen? Das Streben nach Authentizität kollidiert mit dem Primat der Sinngebung, die sowohl zum Zwecke der 'Nützlichkeit' (als repräsentatives Schicksal) als auch der Vergewisserung über den eigenen Standort angestrebt wird. Schon das Bemühen, dem Lebenslauf eine bestimmte Bedeutung zuzuweisen, resultiert, bei aller Tatsachentreue, in Gestaltung und Modellierung des dargestellten Lebens. Dieser Konflikt stellt für die Autobiographieforschung einen zentralen Anknüpfungspunkt dar, wie Avrom Fleishman in der sehr eingängig strukturierten Einführung zu seiner Studie *Figures of Autobiography* bestätigt. Daß das Konzept der Wahrheit in der Autobiographie nicht im Sinne einer objektivierbaren Faktenwahrheit verstanden werden kann, ist allgemein akzeptiert. Doch fehlt es nicht an Versuchen, es in modifizierter Form als Wesensmerkmal der Gattung zu retten, etwa als subjektive Wahrheit über das Leben des Autobiographen, als Ausdruck einer Innensicht, die durch die Überprüfung biographischer Tatsachen nicht zu erfassen ist.[16]

Literatur sollte aus der Autobiographie jedes Mitbürgers in einem bestimmten Alter bestehen, anonym und ohne im Text angegebene Namen beim Kommunalarchiv eingereicht. / Das wären Dokumente, nicht wahr. Haben Sie Pitaval und Feuerbach über das Leben berüchtigter Verbrecher gelesen! Na also. Da gibt es Psychologie."] Eine ganz ähnliche Idee erscheint schon in Edmond de Goncourts Vorwort zu dem Roman *Chérie* (1884): Der Roman müsse durch "un livre de pure analyse" abgelöst werden, "livre pour lequel – je l'ai cherché sans réussite, – un *jeune* trouvera peut-être, quelque jour, une nouvelle dénomination, une dénomination autre que celle de roman" (Edmond et Jules de Goncourt, *Oeuvres complètes*. Réimpression des éditions de Paris, 1854-1934, Bd. 9: *Chérie*, Genf/Paris 1986, S. III.).

15 Zitiert nach Bohrer 1989, S. 18.

16 So z.B. Gusdorf 1956, S. 119. Auch Klaus-Detlef Müller hat darauf bestanden, die Autobiographie als Wirklichkeitsaussage zu betrachten. Ihm geht es vor allem darum, sie vom sich zeitlich parallel entwickelnden Roman, besonders dem

Ein rezeptionsästhetischer Ausgangspunkt liegt dagegen Philippe Lejeunes Gattungsbestimmung in seinem Aufsatz "Der autobiographische Pakt" zugrunde. Er nennt folgende Gattungsmerkmale als konstitutiv für die Autobiographie: die Abfassung in erzählender Prosa (als formales Merkmal), den Rückblick auf die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit (als Thema) und die Identität zwischen Autor und Erzähler sowie zwischen Autor und Protagonist. Die letzten beiden Merkmale sind nach Lejeune essentiell für die Gattung: Sie sind Inhalt des "autobiographischen Pakts", einer impliziten oder expliziten Verständigung zwischen Autor und Leser über den autobiographischen Charakter des Textes. Während die formale und die thematische Komponente der Gattungsdefinition stark an eine bestimmte Gattungstradition gebunden sind, erscheint das Konzept des autobiographischen Pakts auf den ersten Blick als überzeugende Lösung der Gattungsfrage. Doch zeigt die Praxis, daß damit keineswegs alle Probleme gelöst sind. Was, wenn Kontextangaben (Autorname, Gattungsbezeichnung, Vorwort etc.) und textimmanente Signale uneinheitliche oder sogar widersprüchliche Hinweise auf den Textcharakter liefern?[17]

Kerstin Dahlbäck hat in bezug auf Strindbergs autobiographische Texte die Schwierigkeiten einer fraglosen Zuordnung nach Lejeunes Schema überzeugend dargelegt.[18] *Tjänstekvinnans son* beispielsweise etabliert weder auf dem Titelblatt noch in der eigentlichen "Entwicklungsgeschichte einer Seele", wie der Text statt einer Gattungsangabe bezeichnet wird, einen eindeutigen autobiographischen Pakt mit dem Leser. Dies leistet demgegenüber das Vorwort, das aber erst 1912 in den *Samlade skrifter* erstmals veröffentlicht wurde. Haben wir es also mit unterschiedlichen Kontrakten zwischen Autor und Leser zu tun, je nachdem ob wir *Tjänstekvinnans son* in der Erstausgabe oder in der Werkausgabe lesen? In bezug auf *Tjänstekvinnans son* wäre eine solche Annahme unsinnig: Die Erstausgabe bedurfte nicht der Warenkennzeichnung 'Autobiographie', um von den Lesern in Schweden als solche rezipiert zu werden. Wenn ein Brief an den Verleger den Text als "en känd och betydelsefull författares fullständiga biografi" (B 5, 314) ["die vollständige Biographie eines bekannten und bedeutenden Schriftstellers"] bezeichnet, bringt dies zutreffend zum Ausdruck, daß Strindberg 1886 als Autor

---

Bildungsroman, abzugrenzen. Doch bei der Behandlung konkreter Texte, etwa Moritz' *Anton Reiser* oder Kellers *Der grüne Heinrich*, wird deutlich, daß diese Abgrenzung allerhöchstens heuristischen Wert hat, da sich die Kategorien 'fiktiv' und 'authentisch' in den Texten selbst nicht sinnvoll festmachen lassen (K.-D. Müller 1976, vor allem S. 57-61).

17 So kann in manchen Problemfällen, etwa dem in der dritten Person verfaßten Roman Karl Philipp Moritz', von der zweifelsfreien Etablierung eines autobiographischen Pakts im Sinne Lejeunes keine Rede sein. *Anton Reiser* wurde von seinen zeitgenössichen Lesern zunächst gar nicht eindeutig als autobiographischer Text erkannt, so daß sich Moritz bemüßigt fühlte, im Vorwort zum zweiten Teil zu versichern, "daß dasjenige, was ich aus Ursachen, die ich für leicht zu erraten hielt, einen psychologischen Roman genannt habe, im eigentlichsten Verstande Biographie [...] ist" (Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort, hg. von W. Martens, Stuttgart 1972, S. 122).

18 K. Dahlbäck 1991.

eine Person von erheblichem öffentlichen Interesse war. Das Publikum ging selbstverständlich davon aus, in *Tjänstekvinnans son* seine Lebensgeschichte zu lesen. Daß der Autor sich im Vorwort und in dem zitierten Brief gegen eine eindeutige Gattungsbestimmung als "mémoires" oder "confessions" wehrt, stellt keinen Versuch dar, den autobiographischen Aspekt des Textes zu verschleiern. Viel eher geht es darum, die Traditionsbindung aufzubrechen und die Einzigartigkeit des Textes ebenso wie die Originalität seines Verfassers zu betonen. Darüber hinaus wird ein (Versteck-)Spiel im Verhältnis von Werk und Biographie in Gang gesetzt, das für das Werk insgesamt konstitutiv ist.[19]

Dahlbäck schlägt daher in bezug auf Strindbergs Werk vor, auf Gattungszuordnungen zu verzichten und statt dessen mit einem Begriff Lejeunes von einem "autobiographischen Raum" zu sprechen, in dem die Texte auf unterschiedliche Weise miteinander vernetzt sind: durch intertextuelle Verweise, durch Namensgleichheiten der Protagonisten und Entsprechungen mit dem Namen des Autors etc. Autobiographie-Signale sind auf solche Weise über den autobiographischen Raum verteilt, daß sich aus der Gesamtheit der Texte ein Bild des Autors als ihr gemeinsamer Ursprung ableiten läßt. Auf diesen wesentlichen Gedanken wird zurückzukommen sein.

Interessant ist hinsichtlich des "autobiographischen Effekts" eines solchen Textraums Lejeunes Hinweis auf die Differenz zwischen der Autorrolle in einem einzelnen Text und dem Bild des Autors, das aus einem Ensemble von Texten heraus entsteht:

> Vielleicht wird man erst vom zweiten Buch an wirklich zum Autor, wenn der auf dem Buchdeckel niedergeschriebene Eigenname der 'gemeinsame Nenner' von mindestens zwei verschiedenen Texten wird und die Vorstellung von einer Person erweckt, die auf keinen ihrer Texte im besonderen zurückzuführen ist und die – in der Lage, weitere hervorzubringen – sie alle überbietet. [...] Ist die Autobiographie ein Erstlingswerk, so ist sein Autor ein Unbekannter, auch wenn er sich selbst in dem Buch darstellt: In den Augen des Lesers fehlt ihm jenes Zeichen von Realität, das ihm die frühere Produktion anderer (nichtautobiographischer) Texte gibt [...].[20]

Wenn die Feststellung Lejeunes zutrifft, stellt sie allerdings seine eigene These des "pacte autobiographique" in Frage. Sie zeigt nämlich, daß die Signatur des Autors

---

19 Auf die höchst komplexen Verhältnisse die Gattungszuschreibung betreffend weist Michael Robinson auch in bezug auf *Klostret* und "Karantänmästarens Andra Berättelse" hin. Er stellt fest, "his [Strindberg's] generic descriptions are notoriously hard to confirm" (Robinson 1995, S. 101). Wie schwierig die Bestimmung des referentiellen Status der Strindbergschen Texte ist, zeigen nach Robinson sogar die Briefe. Er konstatiert, in der Ästhetik Strindbergs seien sich Literatur und Briefwerk extrem nahe. So verliere auch das Ich des Briefwerks seine fraglose Bindung an die reale Person, diene dem Rollenspiel und der Selbstinszenierung: "The relationship between the 'I' of each correspondence, of each letter even, can be as problematic as the 'I' in other forms of autobiographical and first-person narrative" (ebd., S. 112).

20 Lejeune 1989, S. 227.

allein gar nicht fähig ist, einen zuverlässigen Pakt zwischen Leser und Autor zu etablieren. Das Versprechen der Signatur ist hohl, weil diese das Bild einer realen Person hinter dem Text nur *suggeriert*. Derrida hat dies als Entgegnung auf Lejeune betont. Auch die Signatur sei Teil des Textes, ein Zeichen unter anderen mit entsprechend fragwürdiger Referentialität, "a repeatable, iterable, imitable form".[21] Sie könne den Text nicht an eine bestimmte Kommunikations- bzw. Vertragssituation binden. Das Spiel mancher Autoren mit Pseudonymen stellt daher keine Ausnahme dar, die die Regel bestätigt, sondern einen augenscheinlichen Hinweis auf die Unzuverlässigkeit des Eigennamens als Bürge für Authentizität. Lejeune macht es sich zu leicht, wenn er erklärt, das Pseudonym sei eine einfache Ableitung des Eigennamens, "eine Aufspaltung des Namens, die nichts an der Identität ändert".[22] Dabei ist sich Lejeune der Schwierigkeiten bewußt, die eine poststrukturalistische Perspektive für Ich und Eigennamen bedeutet:

> Wenn es keine Person außerhalb der Sprache gibt, so wie die Sprache eigentlich ein anderer ist, so müßte man zu der Vorstellung kommen, daß die autobiographische Rede, weit davon entfernt (wie es sich jeder vorstellt), zu einem 'ich' zu führen, das in einer Reihe von Eigennamen besteht, ganz im Gegenteil eine fremdgewordene Rede, eine mythologische Stimme sei, von der jeder besessen wäre.[23]

Der Gedanke der Entfremdung in der autobiographischen Rede wird im folgenden Abschnitt weiter verfolgt. Es wird aber auch gezeigt, daß der Zweifel an der Identifizierbarkeit des Autors im Text mit einer realen Person Lejeunes Konzept des "pacte autobiographique" dennoch nicht unbrauchbar macht. Der rezeptionsästhetische Ansatz bleibt fruchtbar, wenn auch die Vorstellung eines die Lektüre definitiv bestimmenden Paktes aufgegeben wird. Statt dessen soll der "pacte autobiographique" als ein wesentliches Mittel der Leserlenkung aufgefaßt werden, das in der Text-Leser-Interaktion (auch ohne transzendentale Beglaubigung) durchaus wirksam ist. Offensichtlich genügt es, wenn der Text den Leser zu der *Vorstellung* eines "Paktes" mit dem Autor veranlaßt, um die autobiographische Lesart vor anderen zu favorisieren. – Dieser Gedankengang wird in Kapitel 1.4. weiterverfolgt. Vorher soll ein weiterer Strang der Autobiographiediskussion aufgenommen werden, der die Frage nach dem Verhältnis von Autor und Text auf andere Art zu beantworten sucht.

Selbstausdruck im Stil

Die dargestellten Aporien der Gattungsbestimmung von Autobiographie lösen sich auf, wenn man die Frage nach der Authentizität und Identität in der Selbstdarstellung beiseite läßt und statt dessen das Werk in seiner Gesamtheit als Selbstausdruck der Autorpersönlichkeit liest – wobei sich auf diese Weise freilich

---

21 Vgl. Derrida 1977, S. 193f.

22 Lejeune 1989, S. 228.

23 Lejeune 1989, S. 241.

auch der Versuch einer Bestimmung von Autobiographie *als Gattung* auflöst.[24] In diesem Sinne versteht schon Georg Misch in seinem monumentalen Werk zur Geschichte der Autobiographie das Wesen der Selbstdarstellung: der Geist, die Individualität der Autobiographie sei nicht zu messen an der Faktizität des Inhalts, sondern an Darstellung und Gestaltung, am individuellen Stil.[25] Damit steht Misch in einer langen Tradition: "Der Stil ist der Mensch selber, sagt Buffon mit Recht. Wie jedes Volk sich in seiner Sprache, so malt jeder Autor sich in seinem Stile [...], diesem zweiten biegsamen Leibe des Geistes," schreibt beispielsweise Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik*.[26] Die Vorstellung, der Stil als individuelle Abweichung von einer Durchschnittsnorm (des Genres, der Zeit usw.) charakterisiere den Autobiographen, vertritt exemplarisch auch Jean Starobinski. Stil sei nicht negativ als eine Verzerrung der geschilderten Realität aufzufassen, sondern positiv als ein Raster, das von der Schreibgegenwart aus über die erzählte Vergangenheit gelegt wird und gerade in der Formung derselben für den zukünftigen Leser die Persönlichkeit des Autors zum Vorschein bringt. Die Treue zur gegenwärtigen Individualität des Autors sei entscheidend, nicht die Treue zu den historischen Fakten:

> Style as deviation, however, seems rather to exist in a relation of fidelity to a contemporary reality. In this case, the very notion of style really obeys a system of organic metaphors, according to which expression proceeds from experience, without any discontinuity, as the flower is pushed open by the flow of sap through the stem.[27]

Das Bild eines organischen Zusammenhangs zwischen Schöpfer und Schöpfung findet sich auch in James Olneys Autobiographiestudie *Metaphors of Self*. Olney geht so weit zu sagen: "A man's lifework is his fullest autobiography."[28] In allem dokumentiere sich die besondere Ordnung seines Denkens, Fühlens und Handelns; weniger der spezifische Inhalt als vielmehr Denkweise und Stil charakterisierten den Autor. Er zitiert hier Jean Cocteau: "Je pense que chaque ligne, chaque tache, chaque onde qui s'échappent de nous (et peu importe ce qu'elles représentent) composent notre autoportrait et nous dénoncent."[29] Olney begnügt sich allerdings nicht mit einer vagen Vorstellung von 'Selbstausdruck', sondern bemüht sich um eine psychologische Begründung. Im Sinne C. G. Jungs spricht er vom "Mythos" der Person: die Autobiographie als Wiederholung und kreative Aufarbeitung prägender Erinnerungen, wobei die psychischen Strukturen und Obsessionen sich in individuell geformten Bild- und Handlungskomplexen manifestierten. Diese wiederum übersetzten sich im Prozeß des Schreibens in metaphorische Strukturen,

---

24 Vgl. für den folgenden Absatz Fleishman 1983, S. 11f. und 19-27.

25 Misch 1949, S. 13f. Vgl. auch Gusdorf 1956, S. 123.

26 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von N. Miller hg. v. W. Henckmann, Hamburg 1990, S. 276.

27 Starobinski 1971, S. 287.

28 Olney 1972, S. 3.

29 Zitiert bei Olney 1972, S. VIII.

einen individuellen Mythos, in dem sich die Autorpersönlichkeit mit ihren inneren Spannungen und Widersprüchen ausdrücke. Von ihrer Struktur her erscheint diese Vorstellung dem Konzept der Autorfigur, wie es in Abschnitt 1.5. entwickelt wird, vergleichbar. Doch existieren grundlegende Unterschiede: Olney versteht die Muster im Text als Repräsentationen einer psychischen Struktur, als sekundäre Ausprägung eines Ich. Das Konzept der Autorfigur rekurriert dagegen nicht auf eine reale Person, eine reale Psyche hinter dem Text, sondern versteht das in der Autobiographie präsentierte Ich als ein Produkt des Textes.

In dieser Hinsicht hat Paul de Man entscheidend in die Autobiographiediskussion eingegriffen. Er wendet sich dezidiert gegen die Vorstellung, der Text lasse sich unmittelbar als Schöpfung und Ausdruck eines individuellen Subjekts verstehen. Im Gegenteil sei der Prozeß autobiographischen Schreibens von Anfang an den Normen von Sprache, Gattung, Tradition, herrschendem Weltbild etc. unterworfen. So würden im Schreiben der Autor und sein Leben unausweichlich ihrer individuellen, realen Existenz entfremdet und transformiert zu Zeichen im Text, einem Erzähler und seiner Geschichte, deren Status zwischen Fiktion und Wirklichkeit unentscheidbar sei:

> But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model? We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?[30]

Autobiographie, folgert Paul de Man, sei weder durch formale Kriterien noch als Selbstausdruck zu definieren, sondern nur als "a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts".[31] Autobiographisches Schreiben als Umsetzung von Selbst-Kenntnis in Schrift sei derselben tropologischen Struktur unterworfen wie jede Erkenntnis:

> The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions.[32]

So unterläuft der Text gerade das, was aus der traditionellen, autorzentrierten Perspektive den Ausgangspunkt autobiographischen Schreibens bildet, das Bedürfnis nach Selbstfindung und Selbstvergewisserung im Schreiben. Der parenthetische Gang durch die Autobiographieforschung, den ich hiermit abschließe, hat also gezeigt, daß die Versuche, Autobiographie zu definieren, indem man den Text mit der historisch gegebenen Autorperson in Bezug setzt und ihn als Repräsen-

---

30 de Man 1984, S. 69.

31 de Man 1984, S. 70.

32 de Man 1984, S. 71.

tation derselben auffaßt, notwendig in Aporien führen: Als wesentliches Problem erwies sich zum einen die Identifikation des Autors im Text mit dem Autor als realer Person (das Problem der Authentizität), zum anderen die sprachliche Darstellbarkeit von Individualität. Demgegenüber rückten die Ideen Lejeunes und de Mans die Frage nach der Rezeption in den Blick. Der Gedanke, Autobiographie als Lesart zu begreifen, soll in Abschnitt 1.4. wieder aufgenommen werden. Mit seiner Hilfe können die beiden Grundprobleme autobiographischen Schreibens zwar nicht gelöst, wohl aber umgangen werden, da nicht mehr nach der Beziehung von Autorperson und Text gefragt wird, sondern nach der Konstruktion des Autorbilds in der Text-Leser-Interaktion. Vorher aber soll die Materialität des Mediums Sprache und ihre spezifische Bedeutung für autobiographisches Schreiben noch ausführlicher betrachtet werden.

1.2. Das Medium Sprache und seine Widerständigkeit gegen die Darstellung von Individualität

Mit Paul de Man hat die im vorigen Abschnitt dargestellte Diskussion über konstitutive Merkmale autobiographischen Schreibens die poststrukturalistische Infragestellung traditioneller Konzepte von Autorschaft eingeholt, die in der Einleitung bereits skizziert wurde. Das moderne Bedürfnis nach authentischem und individuellem Selbstausdruck im Schreiben wird durch das Medium Sprache konterkariert. Was bedeutet aber nun konkret de Mans Feststellung, das Schreiben des Autobiographen sei durch die "technischen Anforderungen des Selbstporträts" und "durch die Ressourcen des Mediums" determiniert, für die Konstruktion eines Ich im Text? Betrachtet man autobiographisches Schreiben von der Produktionsseite wie zum Beispiel Michael Robinson in *Strindberg and Autobiography*, erscheint diese Determinierung als Entfremdung. Robinson hat sie in bezug auf Strindbergs Werk anschaulich gemacht und folgert:

> For in the continual search for self-definition, he [the autobiographer] seems regularly to disappear into the text of which he is nominally the master, where he becomes not transparent but a property of the language in which he inscribes himself.[33]

Im folgenden soll die Konventionalität der Sprache jedoch nicht hinsichtlich ihrer Wirkung auf den Autobiographen behandelt werden. Statt dessen stellt sich die Frage, welches die "Ressourcen" des Mediums sind, die die Darstellung bestimmen, und welche Implikationen sich für das Ich und für das Bild des Autors *im* Text daraus ergeben.

Zu den Grundelementen der Sprache gehören die Zeichen – und schon auf dieser Ebene erweist sich die Schwierigkeit individuellen Ausdrucks: nicht nur weil die Arbitrarität und Konventionalität der Sprachzeichen sich der Individualität verwei-

---

[33] Robinson 1985, S. 79.

gern, sondern weil auch die Beschreibung des Verhältnisses von Bezeichnendem und Bezeichnetem als Ausdruck fraglich ist. Nach Derrida kann im Medium der Sprache ein Gemeintes grundsätzlich nie unmittelbar ausgedrückt, präsent gemacht werden. Denn die Bedeutung leitet sich nicht aus der Beziehung des Zeichens zur Sache ab, sondern aus der Beziehung der Zeichen untereinander, aus der Produktion von Differenzen im Sprachsystem – aus der *différance*. Dies gelte, so Derrida, gleichermaßen für die Schrift wie für die Rede.[34]

Über diese fundamentale Qualität des Mediums Sprache hinaus, die in unserem Zusammenhang nicht ausführlicher diskutiert werden muß, werden für die autobiographische Darstellung die Materialien, Normen und Muster des literarischen Diskurses wirksam. Zu den Elementen, die konkret die Konventionalität der autobiographischen Erzählung bedingen, gehören unter anderem die Tradition der Gattung, die zeitgenössischen Diskurse, soweit sie in den literarischen Text hineinspielen, aber auch die klassischen rhetorischen Mittel, ihre Topoi und Argumentationsmuster.[35] Zu berücksichtigen ist dabei, daß jede Selbstdarstellung durch konventionelle Inhalts- und Strukturelemente geprägt ist – nicht nur Lebenserzählungen, die sich in eine literarische Tradition einfügen.[36]

Ich will mich im folgenden auf die narrativen Muster konzentrieren, da die Erzählung in unserer Kultur offenbar eine besondere Bedeutung für die Identitätsbildung hat. Peter Brooks verweist im einleitenden Teil seiner Studie *Reading for the Plot* auf die sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Gründe, die das ausgehende 18. und das 19. Jahrhundert zu einer Blütezeit des Erzählens gemacht haben. Mit der Aufklärung ersetze die Geschichte weitgehend die Theologie als Schlüsseldiskurs für individuelle und gesellschaftliche Selbstverständigung. Die historische Erklärung werde zum zentralen Faktor des Nachdenkens über Zustand und Entwicklung der Gesellschaft, ebenso wie für die Sinnfrage:

> The enormous narrative production of the nineteenth century may suggest an anxiety at the loss of providential plots: the plotting of the individual or social or

---

34 Derridas sprachtheoretische Auffassungen finden sich u.a. im ersten Teil der *Grammatologie* (1974) dargestellt, kurz gefaßt auch in dem Aufsatz "Signature Event Context" (1977).

35 Natürlich lassen sich diese Aspekte von Konventionalität im autobiographischen Diskurs nicht kategorisch voneinander scheiden. Es handelt sich nicht um hierarchisch geordnete Ebenen (Normen der Sprache, der Diskurse, der rhetorischen Tradition, der Gattung etc.), sondern um ein Netz von Konventionen, die sich ständig überlagern und überschneiden. Mit 'Aspekt' ist hier also wörtlich die Erscheinung unter einem bestimmten Blickwinkel gemeint, der aus heuristischen und darstellungstechnischen Gründen gewisse Ordnungen und Trennungen in dieses Netz hineinliest.

36 Darauf hat überzeugend Albrecht Lehmann in seiner Studie mündlicher Lebenserzählungen *Erzählstruktur und Lebenslauf* aufmerksam gemacht. So ist die Einteilung des Lebenslaufs in unterschiedliche Zeitabschnitte offensichtlich sozial normiert, ebenso wie die Hervorhebung bestimmter Schlüsselerlebnisse (oft Initiationserfahrungen wie Konfirmation, erste Liebe, Heirat usw.).

> institutional life story takes on new urgency when one no longer can look to a sacred masterplot that organizes and explains the world.[37]

Erzählen aber bedeute zwangsläufig "plotting", d.h. die Organisation des Stoffes durch eine Handlungsstruktur, die dem ungeordneten Material eine innere Logik, Dynamik und Bedeutung verleiht.[38] Für Brooks wird Rousseau zum Kronzeugen der Bedeutung des *plots* für die lebensgeschichtliche Erzählung:

> The question of identity, claims Rousseau – and this is what makes him at least symbolically the *incipit* of modern narrative – can be thought only in narrative terms, in the effort to tell a whole life, to plot its meaning by going back over it to record its perpetual flight forward, its slippage from the fixity of definition.[39]

Wie kann man sich die formende Macht des *plots* nun genauer vorstellen? Hayden White zeigt in *Metahistory*, seinem grundlegenden Werk über die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, wie die Darstellung vergangener Ereignisse, so sehr sie auch der objektiven Präsentation von Fakten verpflichtet sein mag, kulturell geprägten Darstellungsmustern unterliegt. Die eigentliche Aussagekraft der historischen Darstellung liege, so White, weniger in den expliziten inhaltlichen und methodischen Prämissen des Historikers und den darauf beruhenden Erklärungen, als vielmehr in der deutenden Kraft dieser Darstellungsmuster.[40] Er unterscheidet dabei Muster der Argumentation (mechanistische, formativistische, organizistische und kontextualistische Argumentation), der ideologischen Prägung (Konservatismus, Liberalismus, Radikalismus, Anarchismus) und der narrativen Gestaltung (als Romanze, Tragödie, Komödie, Satire). Diese etwas schematische, in ihren Grundzügen aber zutreffende Beschreibung der Grundstrukturen historischer Erzählungen[41] läßt sich leicht auf autobiographisches Erzählen

---

37 Brooks 1984, S. 6.

38 "Plot" bedeutet für Brooks nicht exakt dasselbe wie in der erzähltheoretischen Gegenüberstellung von Fabel und *plot*, wie sie etwa der russische Formalismus begriffen hat. *Plot* ist für Brooks ein Organisationsprinzip, das gleichzeitig mit der formalen Struktur Bedeutungen schafft und somit die inhaltliche Organisation des Stoffes mit umgreift. Brooks beschreibt *plot* als "the syntax of a certain way of speaking our understanding of the world". "Plot [...] is the logic and dynamic of narrative, and narrative itself a form of understanding and explanation." (Brooks 1984, S. 7 und 10.) In diesem Sinne wird der Begriff *plot* auch in der vorliegenden Arbeit verwendet.

39 Brooks 1984, S. 33.

40 Hayden White bemerkt zur sinngebenden Funktion der *plots* in der Geschichtsschreibung: "Many modern historians hold that narrative discourse, far from being a neutral medium for the representation of historical events and processes, is the very stuff of a mythical view of reality, a conceptual or pseudoconceptual 'content' which, when used to represent real events, endows them with an illusory coherence and charges them with the kinds of meanings more characteristic of oneiric than waking thought." (White 1987, S. IX)

41 Zu schematisch ist sicher Whites Darstellung des Entstehungsprozesses der historischen Erzählung, wo die Erstellung einer Chronik, daraufhin einer Geschichte

übertragen, insofern dieses seit dem Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend das Paradigma der Geschichtsschreibung für sich akzeptiert.[42] Interessant erscheinen mir dabei vor allem die genuin literarischen, also die narrativen Muster, die White aus Northrop Fryes *Analyse der Literaturkritik* übernimmt. Im dritten Essay dieses Werks entwickelt Frye den Gedanken eines konstanten Bestands an Strukturprinzipien in der abendländischen Literatur, angefangen von einem Kanon archetypischer Bilder bis zu den genannten vier Formen des *emplotment* (die Frye auch "mythoi" nennt[43]). Ihre Quellen seien vor allem die Mythologie der Bibel und der antiken Klassik. Der Komödie, Tragödie, Romanze und Satire als den grundlegenden Erzählstrukturen sind nach Frye jeweils bestimmte Handlungslinien, bestimmte Themen, bestimmte Arten von Protagonisten und bestimmte Topoi zugeordnet. Als Grundthemen der Tragödie werden beispielsweise die Verstrickung des Helden in Schuld, seine Unterwerfung unter das Schicksal, die Notwendigkeit des Opfers als Versöhnung usw. genannt. Der messianische Held, der Drachentöter, der Überwinder des Bösen und Lebensspender dagegen ist ein typischer Protagonist der Romanze.[44] Im Zusammenhang mit Strindbergs mythischer Bildwelt wird auf diese archetypischen Bild- und Handlungsmuster zurückzukommen sein.[45]

---

und zuletzt deren 'Erklärung' durch die genannten narrativen, argumentativen und ideologischen Muster als getrennte, aufeinanderfolgende Phasen erscheinen (White 1991, S. 19ff.). Ich vermute vielmehr, daß sich bei der Konstruktion der Erzählung alle Erklärungs- und Handlungselemente ständig durchdringen, denn schon in der Auswahl und Anordnung der zu berichtenden Ereignisse ist das Verständnis der 'Geschichte' vorstrukturiert. Auch Whites Anordnung der Darstellungsmuster in säuberlichen Quartetten mutet übertrieben symmetrisch an.

42 Vgl. Niggl 1977. Herder, einer der theoretischen Väter der Autobiographie in Deutschland, lobt in seiner Schrift *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778) Lebensbeschreibungen als Quellen für den "Stoff zur wahren Seelenlehre" und setzt hinzu: "Verfolgte der treue Geschichtsschreiber sein selbst dies sodenn durch alle Folgen [sic], [...] welche lehrende Exempel wären Beschreibungen von der Art." (Herders *Sämmtliche Werke*. Hg. v. B. Suphan, Bd. 8, Berlin 1892, S. 180f.) Das Wort vom "Geschichtsschreiber" nimmt Jean Paul in seiner *Selberlebensbeschreibung* vierzig Jahre später parodistisch auf und führt den Erzähler als einen "Professor der Geschichte von sich" ein, der seine Lebensgeschichte in die Form historischer Vorlesungen kleidet (Jean Paul, *Werke*. Hg. v. N. Miller / W. Höllerer, Bd. 6, Darmstadt 1963, S. 1039).

43 Frye 1964, S. 164.

44 Zum Lebenslauf des messianischen Helden gehören wiederum verschiedene Topoi; Frye nennt u.a. die (zunächst unbekannte) göttliche Herkunft, die Geburt aus dem Unbekannten (z.B. dem Wasser), das Ausgesetzt- und Verstoßen-Sein, die Erziehung durch einen väterlichen Stellvertreter etc. (Frye 1964, S. 200).

45 Die Analyse der für die Lebensdarstellung konstitutiven Bild- und Handlungsmuster kann, muß aber nicht notwendig auf die Ebene von mythischen Vorbildern oder Archetypen zurückführen. Peter Brooks zeigt dies – um ein Beispiel zu nennen – in *The Melodramatic Imagination* anhand des Melodramas zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem historisch enger gefaßten Rahmen. Er stellt dar, wie sich bestimmte Handlungsstrukturen, Personenkonstellationen und Bildkomplexe

In bezug auf autobiographisches Schreiben ist allerdings zu berücksichtigen, daß die Strukturierung der eigenen Lebenserzählung mittels der in der Tradition vorgegebenen *plots* notwendig in eine Aporie führt. Die entscheidende Einschränkung liegt in der Unmöglichkeit, zu einem definitiven Ende zu kommen – denn was könnte das Ende einer Lebensgeschichte anderes sein als der Tod? Mit diesem Grundwiderspruch autobiographischen Erzählens spielt satirisch schon Cervantes in der Galeerensklavenepisode des *Don Quixote* (1. Buch, 22. Kapitel). Dort berichtet einer der Gefangenen von einem Buch, in dem er seinen Lebenslauf niedergeschrieben habe:

> "[I]ch kann Euch so viel davon sagen, daß es lauter Wahrheiten enthält, und diese Wahrheiten sind so anmutig und lustig, daß keine Erfindungen possierlicher sein können."
> "Und wie ist der Titel dieses Buches?" fragte Don Quixote.
> "Das Leben des Gines Friedberg", antwortete jener.
> "Und ist es fertig?" fragte Don Quixote.
> "Wie kann es fertig sein", antwortete Gines, "da mein Leben noch nicht fertig ist?"[46]

Der Verzicht auf Abgeschlossenheit hat jedoch weitreichende Folgen. Denn erst vom Ende her, so Brooks, wird der Erzählung eine Bedeutung zugewiesen: "The very possibility of meaning plotted through sequence and through time depends on the anticipated structuring force of the ending: the interminable would be the meaningless [...]."[47] Brooks stellt die Erzählung hier ganz bewußt neben den Lebenslauf: "All narrative may be in essence obituary in that [...] the retrospective knowledge that it seeks, the knowledge that comes after, stands on the far side of the end, in human terms on the far side of death."[48] Der autobiographischen Erzählung ist daher eine definitive Bedeutungszuweisung nicht möglich. Solange die Lebensgeschichte nicht an ihr Ende gelangt ist, wird stets ein offener Rest bleiben, der die erstellte Bedeutung als vorläufige ausweist. Allerdings folgt aus der Unabgeschlossenheit der autobiographischen Erzählung nicht, daß diese die

---

kulturspezifisch verdichten und große Wirkungskraft über die kollektive Phantasie gewinnen können. Das Melodramatische wird, so Brooks, in der Literatur des 19. Jahrhunderts zu viel mehr als einer Gattungstradition: "an important and abiding mode in the modern imagination" (S. IX), "a mode of conception and expression, [...] a certain fictional system for making sense of experience, [...] a semantic field of force" (S. XIII). Kapitel 5 zu *Fadren* zeigt, daß das Melodramatische auch in Strindbergs Schreiben ein prägendes Element darstellt.

46 Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha*. Übersetzt von Ludwig Tieck, Zürich 1987, S. 180.

47 Brooks 1984, S. 93. Entsprechend argumentiert auch Barthes in *S/Z*: Jede Sinngebung im Text setze eine Abgeschlossenheit, ein Ende voraus (Barthes 1987, S. 56). Und Wolf-Dieter Stempel konstatiert andersherum dieselbe Aporie, die für die Autobiographie gilt, für die Geschichtsschreibung: "Eine geschlossene Erzählung erzeugt immer eine Eindeutigkeit, die dem unabgeschlossenen Komplex Geschichte nicht entspricht" (Stempel 1973, S. 337).

48 Brooks 1984, S. 95.

Konstitution von Bedeutung grundsätzlich verweigert. Das selbsterklärte Ziel der Autobiographie in ihrer für die bürgerliche Epoche typischen Form stellt ja gerade die Suche nach dem Sinn des erzählten Lebens, die Erstellung einer Bilanz dar. Hier wird die Konventionalität der *plots* wesentlich, in die der Lebenslauf eingeschrieben ist. Da es sich um konventionelle Muster der inhaltlichen Struktur handelt, genügt es, wesentliche Elemente anzudeuten, um in der Vorstellung des Lesers das Ganze zu evozieren und damit auch bestimmte Deutungen vorzuschlagen.

Im übrigen darf der fehlende Abschluß nicht als ein Mangel der autobiographischen Erzählung angesehen werden. Die Betrachtung exemplarischer Autobiographien läßt ihn vielmehr als ein wesentliches positives Merkmal erscheinen. Wenn man im Sinne Brooks' das Ende der Erzählung mit der Vorstellung des Todes in Beziehung setzt, läßt sich die Offenheit der Autobiographie als eine Möglichkeit zur Wiederauferstehung des Autors denken. Von der Produktionsseite her ist der Gedanke psychologisch naheliegend. In einer Studie zu amerikanischen Autobiographien formuliert M. K. Blasing:

> Moreover, in transforming life into destiny – in resurrecting the past as necessary – autobiographers in effect anticipate death, because they deny their continuing historical natures in order to repeat the past. Anticipating death, however, is a strategy for overcoming it, and the author plays dead, so to speak, only in order to be reborn.[49]

Darüber hinaus handelt es sich aber um ein Strukturprinzip, das dem autobiographischen Text eingebaut ist. In der Doppelnatur seines Ich erscheint der Autor dem Leser gleichzeitig als erzähltes Objekt, als Objekt eines *plot*, und als erzählendes Subjekt. Wenn die Erzählung den Charakter eines Nachrufs ("obituary") hat, ist das erzählte Ich ein vergangenes, totes, ein Zeichen im Text. Der Erzähler dagegen ist sein Produzent und bezeugt dem Leser durch seine Rede seine Lebendigkeit. Besonders eindrücklich wird der Effekt der Wiederauferstehung in solchen Texten, in denen die Erzählung die Erzählgegenwart einholt, so daß die Identität von erzählendem und erzähltem Ich schließlich 'real' hergestellt wird. Dies läßt sich bei Strindberg am Schluß von *Författaren* beobachten, wo Johan in einem abschließenden Tableau mit einer messianischen Aura umgeben wird und den Leser über die Textgrenzen hinaus auf die Zukunft verweist (vgl. Kapitel 3).[50]

In Strindbergs Werk erweist sich die Spannung des Autobiographischen zwischen grundsätzlicher Offenheit einerseits und Bedeutungskonstitution durch die konventionellen Materialien und Muster des Erzählens andererseits als außer-

---

49 Blasing 1977, S. XXI.

50 Vgl. auch die Freude über seine Wiederauferstehung durch die autobiographischen Bände, die der Autor im Briefwerk zum Ausdruck bringt: "Man ser att man icke rår på mina nio liv fast man tagit de åtta. Jag är död; begrafves; sommarens gröngräs gror på grafven: Så kommer hösten. Liket står upp och ger ut sina memoarer." (an A. Bonnier 7.5.1886; B 5, 319) ["Man sieht, daß man mit meinen neun Leben nicht fertig wird, obwohl man acht davon genommen hat. Ich bin tot; werde begraben; das grüne Gras des Sommers wächst auf dem Grab: Dann kommt der Herbst. Die Leiche steht auf und gibt ihre Memoiren heraus".]

ordentlich fruchtbar. Dabei spielt die Doppelnatur des Ich als Erzählendes *und* als Erzähltes eine wichtige Rolle. Der Autor erscheint als ein Bruder der Scheherezade, der sein Leben in ständigen Varianten unablässig weiter erzählt, d.h. es im und durch das Erzählen fortsetzt. Die ständige Textproduktion führt schließlich zu einer Art Selbst*auflösung* des Autors in einem wachsenden Textuniversum, die aber keinesfalls mit seiner Selbst*auslöschung* gleichzusetzen ist. Ich erinnere an das in der Einleitung genannte Zitat aus *En blå bok*:

> Läraren fortfor: För övrigt, och som jag sagt dig förut, du är en diktare och skall göra reinkarnationer redan här; [...] du får göra homunkler, du får självalstra, polymerisera dig. [...] Därför skulle diktaren icke ha någon grav, utan hans aska strös för vinden, och endast i sina verk skulle han få leva, om de äga livskraft. (SS 46, 112)

> [Der Lehrer fuhr fort: Im übrigen, und wie ich dir bereits gesagt habe, bist du ein Dichter und sollst schon hier Reinkarnationen schaffen; [...] du darfst Homunkuli erzeugen, du darfst dich selbst vermehren, dich polymerisieren. [...] Deswegen sollte der Dichter kein Grab haben, sondern seine Asche in den Wind gestreut werden, und nur in seinen Werken sollte er leben dürfen, wenn diese Lebenskraft besitzen.]

Die Idee des Todes verbindet sich hier einerseits mit dem lustvollen Machtgefühl des Dichters als Schöpfer seiner selbst, andererseits mit der Idee der Auflösung (und Unsterblichkeit!) im Werk. Daß die Produktion literarischer Doppelgänger sowohl einen Aspekt der Selbsterweiterung als auch der Selbstauflösung hat, wird auch an anderen Stellen des Strindbergschen Opus deutlich. So heißt es zum Abschluß einer Schilderung des schöpferischen Prozesses in *Ensam*, in welcher der Autor ähnlich wie im obigen Zitat die Identifikation des Dichters mit den von ihm geschaffenen Personen schildert: "jag lever i alla tidevarv och har själv upphört att vara. Detta är ett tillstånd som ger en obeskrivlig lycka" (SV 52, 35) ["ich lebe in allen Zeitaltern und habe selbst aufgehört zu sein. Dies ist ein Zustand unbeschreiblichen Glücks"].

Doch von der Lust an der "Polymerisierung" des Autors noch einmal zurück zur Problematisierung von Autorschaft. Die prinzipielle Unabgeschlossenheit autobiographischen Erzählens und der Verweis über Textgrenzen hinaus zeigen, daß nicht nur der Begriff des Autors, sondern auch die Einheit und Abgeschlossenheit des Textes problematisch sind. Roland Barthes beschreibt den Text als Teil einer Textwelt, nicht als in sich geschlossene Individualität, sondern "Eingang zu einem Netz mit tausend Eingängen".[51] Als Produkt einer Vielzahl von Diskursen ist der Text heterogen, "plural", d.h. auch: offen für eine unbegrenzte Anzahl gleichberechtigter Lesarten. Seine Qualität liegt gerade darin, daß er – entgegen der Annahme einer bestimmten Intention, die durch den Autor als Schöpfer des Textes beglaubigt wird – keine einzelne Deutung, keinen individuellen Sinn favorisiert:[52]

---

51 Barthes 1987, S. 16. Eine vergleichbare Beschreibung der Charakteristika des pluralen Textes findet sich bei Thibaudeau 1968.

52 Barthes' Unterscheidung zwischen dem klassischen ("lesbaren") Text, der nach Konsequenz und Geschlossenheit strebt und unreflektiert innerhalb der herr-

> Nous savons maintenant qu'un text n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le 'message' de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le text est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.[53]

Für die Lektüre bedeutet dies, daß sie sich von einer parasitären Geste (dem Verfolgen der Autorintention, der Suche nach der eingeschriebenen Bedeutung) in eine kreative und konstruktive Begegnung mit dem Text verwandelt. Dabei ist wichtig, daß der Leser selbst dem Text nicht 'vorhergeht' im Sinn eines Subjekt-Objekt-Verhältnisses, eines Ich, das sich des Textes bemächtigt: "[d]ieses 'Ich', das sich dem Text annähert, ist selber schon eine Pluralität anderer Texte, unendlicher Codes".[54] Und der Autor? – Im pluralen Text, in dem jede Aussage auf unendlich viele andere Aussagen im Raum des Genres, der Tradition, des Diskurses verweist, läßt sich kein Ursprung mehr festmachen. Die Frage "Wer spricht?" kann nicht mehr eindeutig beantwortet werden, so daß die "idyllische Kommunikation" zwischen Autor und Leser, ein Ideologem frühneuzeitlichen und bürgerlichen Schreibens, gestört wird durch das Durcheinanderreden verschiedenster Stimmen und Codes.[55] So verschwindet der Autor als Subjekt aus dem Text (bzw. aus dem imaginären Raum *hinter* dem Geschriebenen, von dem aus er *durch* den Text zu uns, den Lesern, spricht) und wird selbst zu einem Teil der Textwelt.

Für das Konzept der Autobiographie hat ein solches Verständnis von Text und Autor wesentliche Konsequenzen. Sie verwandelt sich von einer Repräsentation der individuellen Identität des Autobiographen zum intertextuellen Knotenpunkt, in dem die Texte, welche die plurale 'Subjektivität' (Leben, Erfahrung, Identität) des Autors konstituieren, mit denen des Lesers in Austausch treten. Dazu Robinson:

> [I]t is in the transcription of the discursive formations and determinacies that have 'written' the life of the autobiographical subject into the text of the autobiographer that this general intertextuality becomes most palpable. The narrated life encompasses both a text to be read by the writer in the profusion of data accumulating in his wake, and the production of a more specific reading of other texts, first

---

schenden symbolischen Ordnung funktioniert, und dem modernen ("schreibbaren") Text, der sich durch Inkohärenz und Heterogenität gegen *Sinn*produktion sträubt, lasse ich hier unberücksichtigt. Zum einen zielt diese hierarchische Differenzierung auf die anti-bürgerliche Literaturdebatte der sechziger Jahre, zum anderen machen Barthes' theoretische Überlegungen selbst deutlich, daß es sich nicht um prinzipiell unterschiedliche 'Textgattungen' handelt, sondern eher um verschiedene Herangehensweisen an die Textproduktion und -rezeption (also verschiedene Erwartungen, Intentionen, Perspektiven). Denn auch der "lesbare", klassische Text weist, mit gewissen Einschränkungen, plurale Qualitäten auf, vgl. Barthes 1987, S. 35 und 121ff. Zur Kritik an Barthes Hierarchisierung von schreibbarem und lesbarem Text vgl. auch Selden 1990, S. 64f.

53 Barthes 1968, S. 15.

54 Barthes 1987, S. 14f.

55 Barthes 1987, S. 46 und 134.

> by the writer who decodes the patterns whereby the past becomes readable according to the available modes of insight and representation, and then by the reader, who brings his own experience of other texts to bear on recreating the relative stability of the writer's self-projection as it is assembled and takes shape in the figures of the text.[56]

Die "generelle Intertextualität" verwandelt die Beziehung zwischen Autor und Leser von einem Kommunikationsverhältnis zweier Subjekte in eine Beziehung zwischen Textmengen.

Die Voraussetzungen für das traditionelle Verständnis des Autors als Subjekt und Ursprung des Textes hat demgegenüber Foucault in seinem Aufsatz "Qu'est-ce qu'un auteur?" dargelegt und damit das Konzept von Autorschaft historisch relativiert. Die Funktion des Autors, betont Foucault, ist geregelt durch die gesellschaftliche Situation und die für sie spezifischen Diskurse: "La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société."[57] Zum einen ist der Autor ein ideologisches Konstrukt, das im Zeitalter des Individuums mit Absolutheitsansprüchen überfrachtet und zum Subjekt der von ihm ausgehenden Diskurse, ja, der in ihnen dokumentierten Wirklichkeitswahrnehmung stilisiert wird. So entsteht im 18. Jahrhundert bezüglich des literarischen Diskurses das Leitbild des "Dichters". Zum anderen ist er seit dieser Zeit eine juristische und ökonomische Instanz, ein Warenproduzent und -distribuent, an dem die Verantwortlichkeit für einen bestimmten Text festgemacht werden kann. Der Autor bzw. sein Name wird zum Etikett einer Ware, die sich auf dem Markt behaupten muß. Der Autorname stellt dort eine Beschreibung des Textes dar, einen Garanten für eine bestimmte Beschaffenheit der ihm zugeschriebenen Texte, die literarische, qualitative, ideologische und stilistische Einheit derselben.[58] Diese problematische Überfrachtung des Autor-Subjekts schlägt unmittelbar auf das autobiographische Schreiben durch: zunächst durch Expressivität und emphatische Hypostasierung des Ich wie bei Rousseau ("Moi seul. Je sens mon coeur et je connois les hommes"[59]), bald aber auch im ironischen Spiel mit Gattungen und Pseudonymen wie etwa bei Stendhal und Kierkegaard. Beides findet sich, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird, auch bei Strindberg.

Wenn Robinson Strindbergs Schreiben mit den Worten "the discursive practice now known as 'Strindbergian'" charakterisiert,[60] kommt diese Funktion des Autornamens als Markenname deutlich zum Ausdruck. Ich will im folgenden den

---

56 Robinson 1986, S. 85f.

57 Foucault 1969, S. 83.

58 Vgl. Bogdal 1995, S. 274ff. und Bosse 1981 zur Autorschaft als "Werkherrschaft". Der Gedanke, daß der Begriff des Autors erst in einer gesellschaftlichen Situation wesentliche Bedeutung erlangt, in der Individualität wichtig wird, läßt sich auf die Autobiographie übertragen. "Autobiography and the concept of the author as sovereign subject over a discourse are products of the same *episteme*", stellt Michael Sprinker fest (Sprinker 1980, S. 325).

59 Rousseau, a.a.O., S. 5 (vgl. Fußnote 8).

60 Robinson 1986, S. 87.

Autornamen Strindberg in seiner Funktion als Markenname und als Klammer um ein bestimmtes Textkorpus weiterverwenden. Es wird also weiterhin von "Strindbergs Werk" die Rede sein, obgleich der Werkbegriff normalerweise mit dem Konzept des Autors als Ursprung und Urheber zusammengedacht wird.[61] Foucault bezweifelt zwar zu Recht die Grundlagen eines solchen Begriffs angesichts der Infragestellung des Autorsubjektes: "qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'oeuvre? de quels éléments est-elle composée? Une oeuvre, n'est-ce pas ce qu'a écrit celui qui est un auteur?"[62] Doch ist zu beachten, daß die Texte Strindbergs sich aus sich selbst heraus zu einem 'Werk' gruppieren, da die Idee von Autor und Werk in sie eingeschrieben ist. Sie sind nicht nur durch die Autorsignatur verklammert, die ja Teil des Textes ist, sondern auch über intertextuelle Beziehungen, welche die jedem einzelnen Text immanenten Verweise auf den Autor bündeln, so daß die Vorstellung eines allen Texten gemeinsamen Autors entsteht. In Kerstin Dahlbäcks Vorstellung eines die einzelnen Texte überspannenden autobiographischen Raumes ist diese Idee implizit. Die These der vorliegenden Arbeit ist es, daß gerade die Autorfigur als ein auf den Autor verweisendes Organisationsprinzip der Texte Strindbergs wesentlich zur Zusammengehörigkeit des 'Werks' beiträgt.

Die Erörterungen dieses Abschnitts lassen sich kurz zusammenfassen: Die herkömmliche Vorstellung vom Selbstausdruck im autobiographischen Schreiben kann angesichts der umfassenden Konventionalität der Sprache nicht aufrecht erhalten werden. Nicht nur unterläuft der Zeichencharakter der Sprache an sich (nach Derrida) die Vorstellung einer Präsenz des Ich. Darüber hinaus sind es die Diskurse als Träger der herrschenden doxa, die nicht nur das Schreiben, sondern auch die Wahrnehmung und das Denken des einzelnen beherrschen; dazu kommen die Regeln des Genres, strukturelle und inhaltliche Muster der Narration, der Argumentation u.a. Im (autobiographischen) Text manifestiert sich also ein energetisches Feld *fremder* Kräfte, das sich jedes *Eigene*, Individuelle, unterwirft. Sie negieren sowohl den subjektiven Ausdruck als auch die Autorintention, diese Pfeiler einer subjektzentrierten Literaturinterpretation. Das Ich im Text erscheint folglich als eine Konstruktion aus den Materialien und mittels der Muster, die die Sprache, die literarische Tradition und die zeitgenössischen Diskurse zur Verfügung stellen. In letzter Konsequenz müßte man also die Autobiographie, die das Ich und seine Lebensgeschichte der Sprache, der Tradition und den Diskursen überantwortet, als das Medium der weitestgehenden Entfremdung betrachten. Felix Philipp Ingold formuliert diesen Sachverhalt drastisch:

> Die Zerfallenheit, die Gebrochenheit, die Gespaltenheit ... und damit auch die Multivalenz ... der ersten Person Einzahl ist ein grammatikalisches Faktum, das keineswegs nur in fiktionalen Texten [...] zu beobachten ist. Je offener, je aufrichtiger ein auktoriales Ich im Text sich zu erkennen gibt, desto konsequenter und radikaler muss dessen Fiktionalisierung betrieben werden; nur durch hochgradige

---

61 Vgl. Bosse 1981, S. 14.

62 Foucault 1969, S. 79.

> Fiktionalisierung ist nämlich jene subtile Verlogenheit aufrechtzuerhalten, die in dokumentarischen Texten als Ausdruck von Authentizität unabdingbar ist.[63]

Dennoch, und auch das haben die bisherigen Überlegungen schon angedeutet, ist es nicht nur sinnvoll, an den Begriffen Autor und Autobiographie festzuhalten, sondern auch nach dem Autor im Text zu suchen – nicht im Sinne von Ursprung und Selbstausdruck, sondern mit Blick auf die historisch bedingte *Funktionsweise des Textes* und die Voraussetzungen seiner *Rezeption* (man könnte auch sagen: mit Blick auf die Bedingungen, die seine "Verlogenheit" zu einem wertneutralen gesellschaftlichen und literarischen Faktum machen). Das Konzept der Autorfigur wird dafür ein Instrumentarium zur Verfügung stellen.

1.3. Der Autor im Text

Auf welche Weise bringt nun der Text ein Autor-Ich bzw. ein Bild des Autors hervor? Mit dieser Frage kommt die Text-Leser-Beziehung in den Blick – im Sinne der im vorigen Abschitt erörterten generellen Intertextualität, die auch die Subjektivität des Lesers nach Barthes als Ensemble von Texten versteht. Die Text-Leser-Beziehung stellt zum einen den Raum dar, in dem sich die Potentiale des Textes aktualisieren, zum anderen werden vom Leser Lektüre-Erwartungen, Vor-Urteile an den Text herangetragen, die die Aktualisierung beeinflussen. Sie ist keine Einbahnstraße, in welcher der Leser zum ausführenden Organ degradiert ist, sondern ein wechselseitiger Prozeß. Die beiden Seiten dieser Beziehung sollen im folgenden betrachtet werden, zunächst in einem historischen Abriß, dann systematisch.

Im vorhergehenden Abschnitt wurde mehrere Male die Perspektive des Textproduzenten eingenommen. Dies barg die offensichtliche Gefahr, den Begriff des Autors, wie er in dieser Arbeit verwendet wird, verschwimmen zu lassen. Es sei daran erinnert, daß 'Autor' hier grundsätzlich nicht ein reales, individuelles Subjekt hinter dem Text meint, sondern ein Konstrukt des Textes bzw. der Text-Leser-Interaktion. Warum wurde dann die 'Autor als Subjekt'-Perspektive nicht konsequent ausgeblendet? – Die Antwort lautet, daß sie sich kaum vermeiden läßt, da nicht nur die vorliegende Arbeit in der Tradition des abendländischen Subjektmythos steht, sondern auch die behandelten Primär- und Sekundärtexte. Der Subjektmythos ist in die Texte und in die Erwartungshaltung der Leser eingeschrieben und trägt daher Entscheidendes zur Funktionsweise der Text-Leser-Beziehung bei. Es erscheint daher sinnvoll, den Spuren dieses Mythos zunächst noch zu folgen, um die Vorstellung von der Präsenz des Autors aus ihrer historischen Entwicklung heraus zu veranschaulichen.

Die Vorstellung von der Präsenz des Autors steht in enger Verbindung mit dem abendländischen Verständnis der Schrift als Sinnpräsenz. Dabei war bis zur Erfindung der Drucktechnik die materielle Individualität der jeweiligen Abschrift

---

63 Ingold 1989, S. 61f.

wichtig, denn jedes Buch wurde als einzigartige Repräsentation des Sinns verstanden, als ein "Individuum innerhalb einer Familie" von Abschriften, von denen keine zwei gleich waren.[64] Der Körper des Buchs war, nach Jan-Dirk Müller, "in der Manuskriptkultur Garant für die Dauer des Wortes und die Präsenz von Autor und Sinn".[65] Mit der beginnenden Massenproduktion von Büchern kam es hier notwendig zu Verschiebungen. Die Vorstellung von Sinn und Autor wurde in einen abstrakten Bezirk *hinter* die Materialität von Buch und Schrift verlagert; es dominierte nun die Idee, die Schrift transportiere eine mündliche Ansprache, stelle eine Kommunikation zwischen Autor und Leser her. Helmut Pfeiffer verweist auf die Vorliebe der frühen Neuzeit für Textgattungen, die Mündlichkeit inszenierten, etwa den Brief oder den Dialog.[66] Besonders anschaulich wird das Verhältnis des Lesers zu Buch und Autor in Machiavellis Beschreibung seines Umgangs mit den antiken Autoren. In Absetzung zur 'Gemeinheit' seines Alltags als Verbannter in der toskanischen Provinz wird die abendliche Lektüre zur Feierstunde:

> Wenn der Abend kommt, kehre ich nach Hause zurück und gehe in mein Schreibzimmer. An der Schwelle werfe ich die Bauerntracht ab, voll Schmutz und Kot, ich lege prächtige Hofgewänder an und, angemessen gekleidet, begebe ich mich in die Säulenhallen der großen Alten. Freundlich von ihnen aufgenommen, nähre ich mich da mit der Speise, die allein die meinige ist, für die ich geboren ward. Da hält mich die Scham nicht zurück, mit ihnen zu sprechen, sie um den Grund ihrer Handlungen zu fragen, und herablassend antworten sie mir.[67]

Die Begegnung mit dem Buch wird als Begegnung mit dem Autor inszeniert, als Eintritt in einen heiligen Raum außerhalb der Realität, der auch ihm, dem Gekränkten, Würde, Autorität und (im Selberschreiben) Unsterblichkeit verleiht. Dabei verweist das rituelle Moment in Machiavellis Schilderung deutlich auf den regressiven Charakter seiner Phantasie, in der er versucht, ein gebrochenes Verhältnis, eine verschwundene Präsenz zu rekonstruieren.

Als ein weiteres Beispiel kann einer der Urväter autobiographischen Schreibens der Neuzeit angeführt werden, Michel de Montaigne. Hier wird nicht nur die Präsenz des Autors im Text betont, sondern ganz entschieden auch seine Individualität. Sich selbst als Individuum in den Mittelpunkt zu stellen, erfordert eine Rechtfertigung. Im Abschnitt "Du démentir" seiner *Essais* (2. Buch, 18. Kap.) verteidigt Montaigne sein Projekt, indem er zum einen betont, sein Buch sei nur dazu da, "pour en amuser un voisin, un parent, un amy, qui aura plaisir à me racointer et repratiquer en cett' image".[68] Zum anderen verweist er auf den erzieherischen Charakter der Selbsterkundung: "Me peignant pour autry, je me suis peint en moy de couleurs plus nettes que n'estoyent les miennes premieres. Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict, *livre consubstantiel à son autheur*,

---

64 J.-D. Müller 1988, S. 212.

65 J.-D. Müller 1988, S. 215.

66 H. Pfeiffer 1988, S. 220.

67 Brief an Francesco Vettori vom 10.12.1513, in: Niccolo Machiavelli, *Gesammelte Schriften in fünf Bänden*. Bd. 5, hg. v. H. Floerke, München 1925, S. 407.

68 *Les essais de Michel de Montaigne*. Hg. v. P. Villey, Bd. 1, Paris 1965, S. 664.

d'une occupation propre, membre de ma vie".[69] Wie schon bei Machiavelli ist nicht nur die Identifikation von Werk und Person von Bedeutung, sondern im Gestus der erklärenden Rechtfertigung auch das Verständnis des Schreibens als Dialog.

Dieser geraffte historische Abriß über die Vorstellung des Autors hinter dem Text wäre ohne eine Andeutung der Zuspitzung der Problematik seit dem 18. Jahrhundert unvollständig. Auffällig ist einerseits die verstärkte Aufmerksamkeit, die in Erzähltexten nun auf die Autorrede gelenkt wird, etwa bei Fielding oder in herausragender Weise bei Sterne. Die kommentierende Autorstimme wird zu einem elementaren Bestandteil der Romantradition.[70] Der Autor erscheint geradezu als eine Figur des Romans, die Beziehung von Autor und Leser als ein wesentliches "subplot" (Wayne Booth) der Romanhandlung.[71] Bei Kant wird das Buch somit scheinbar unproblematisch als Rede verstanden: "Ein Buch ist eine Schrift [...], welche ein Rede vorstellt, die jemand durch sichtbare Sprachzeichen an das Publikum hält. – Der, welcher zu diesem in seinem eigenen Namen *spricht*, heißt der *Schriftsteller* (autor)."[72] Doch andererseits wird die Frage drängend, *auf welche Weise* sich die Individualität des Autors im Schreiben manifestieren kann.[73] Hier vollzieht sich eine entschiedene Wendung gegen die Konventionalität der Sprache, d.h. vor allem gegen die klassische Rhetorik und ihre normierende Macht hinsichtlich Aufbau, Ausdrucksweise, Bildsprache usw. Man strebt nach der Beseelung des toten (konventionellen) Buchstabens durch den individuellen (genialen) Geist; die Sprache soll als lebendige Rede aus ihren Verkrustungen gelöst und zu einer Totalität des Ausdrucks hin geöffnet werden. Rousseau findet die Individualität seiner Sprache im Stil: "Je prends donc mon parti sur le style comme sur les choses. [...] mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire."[74] Stil wird hier nicht mehr als durch Konventionen geregelte Ausdrucksform im Sinne der Rhetorik verstanden, sondern als Individualität des Sprachgebrauchs.

Horace Engdahl versucht diese Individualität mit dem Begriff der *Stimme* zu fassen, den er in seinem Essayband *Beröringens ABC* von der Romantik bis in die Moderne verfolgt. Dabei zeigt sich schon seit der Romantik die Tendenz, der Subjektivierung und Individualisierung der Sprache das Ideal einer objektiven

---

69 Ebd., S. 665 (meine Hervorhebung).

70 Auch Strindberg steht in dieser Tradition. In *Tjänstekvinnans son*, erklärt er, seien die Ansichten des Autors "vigtigast af allt, ty han skall stå öfver sitt ämne och som Gud (i historia) lära läsarne förstå hvad de läsa" (B 5, 295) ["von allem am wichtigsten, denn er soll über seinem Stoff stehen und wie Gott (in der Geschichte) die Leser verstehen lehren, was sie lesen"]. Für die *Rhetoric of fiction*, deren Wirksamkeit Wayne Booth an Fielding, Sterne und anderen aufzeigt, wäre auch Strindbergs Werk ein Paradebeispiel.

71 Booth 1961, S. 216.

72 Immanuel Kant, *Metaphysik der Sitten*. In: *Werke in zwölf Bänden*. Hg. v. W. Weischedel, Bd. 8, Frankfurt a.M. 1968, S. 404.

73 Fohrmann 1990, S. 577.

74 Rousseau, a.a.O., S. 1153f. (vgl. Fußnote 8).

Poesie entgegenzustellen. Dahinter verbirgt sich die wachsende Einsicht, daß schon das Ich konventionell geformt, gesellschaftlich geprägt ist. Die 'reine Poesie' erscheint einem exemplarischen Vertreter der Moderne wie Mallarmé als Fluchtraum aus der allumfassenden Konventionalität. Engdahl kommentiert dessen Bestreben folgendermaßen: "Vad sker alltså med poesin när den blir 'ren'? Något avlägsnas, nämligen konturen av en författare i texten, som ger sin betoning och sitt eftertryck åt orden."[75] ["Was geschieht also mit der Poesie, wenn sie 'rein' wird? Etwas wird entfernt, nämlich die Kontur eines Autors im Text, der den Worten seine Akzentuierung und seinen Nachdruck verleiht."] In der Negation tritt hier die Vorstellung einer individuell faßbaren Autorstimme deutlich hervor. Es ist aufschlußreich, Engdahls Erörterungen auf Strindbergs Werk zu beziehen. Einerseits wird auch hier, z.B. in *Tjänstekvinnans son*, die Konventionalität des Ich klar benannt – doch die Reaktion führt nicht hin zu einer 'reinen Poesie', sondern zu einer emphatischen Hervorhebung und Vervielfältigung des Subjekts. Überdeutlich wird das herausgestellt, was Mallarmé zum Verschwinden bringen wollte: die "Stimme" des Autors, seine "Kontur" im Text.

Wie läßt sich aber die Individualität dieses Stils, dieser Stimme konkret fassen? – Liegt sie in den Charakteristika der Sprachverwendung, in Wortwahl und Metaphorik, in Rhythmus, Syntax und im sinnlich wahrnehmbaren Klang der Worte? Roland Barthes äußert in dem Aufsatz "Style and Its Image" die Überzeugung, "that style is essentially a citational process, a body of formulae, a memory (almost in the cybernetic sense of the word), a cultural and not an expressive inheritance."[76] Der vorgestellten Individualität widerspräche demnach grundsätzlich die Konventionalität der Sprache und ihrer stilistischen Mittel, die die Stimme des Autors zum rhetorischen Automaten verwandelt. Daß dem Leser in manchen Texten, wie in denen Strindbergs, dennoch eine charakteristische Stimme entgegenzutreten scheint, eine Stimme, die ihren Urheber plastisch und lebendig vor Augen führt, ist nicht aus der Beschaffenheit des sprachlichen Materials an sich abzuleiten, sondern beruht auf den besonderen Bedingungen des literarischen Diskurses. Wird die Produktion und Rezeption von Literatur im Bild einer Kommunikation zwischen Autor und Leser aufgefaßt, so erscheint der literarische Text notwendig als Botschaft, als Rede eines Subjekts, und seine besonderen stilistischen Merkmale können als individuelle Redeweise verstanden werden. Erst im Rahmen einer Kommunikationssituation erscheint der Stil als Stimme, aus der sich die Individualität des Autors erschließen ließe.

Derselbe Sachverhalt läßt sich auch aus einer sprachwissenschaftlichen Perspektive beschreiben. Die Ambivalenz zwischen der Bindung an ein Subjekt einerseits und der Autonomie der Zeichen andererseits liegt nämlich grundsätzlich jeder sprachlichen Äußerung zugrunde, wie Paul Ricoeur in seinem Aufsatz "The hermeneutical function of distanciation" zur Natur des sprachlichen Diskurses darlegt. In Auseinandersetzung mit Benveniste beschreibt Ricoeur Sprache in ihrem Doppelcharakter als Ereignis und Bedeutung, als Sprachhandlung und Text, in ih-

---

75 Engdahl 1994, S. 74.

76 Barthes 1971, S. 9.

rer performativen und referentiellen Funktion.[77] Damit ist grundsätzlich die Möglichkeit einer doppelten Deutung gegeben, einer semantischen (auf die jeweilige individuelle Kommunikationssituation bezogenen) oder einer semiologischen (situationsunabhängigen, auf das Sprachsystem bezogenen).[78] Entscheidend ist, daß im Sprechen oder Schreiben *immer beide Aspekte gleichzeitig* wirksam sind. Derrida stellt zwar gegen Austins Sprechakttheorie zu Recht fest, keine Aussage lasse sich jemals vollständig durch den situationsbedingten Kontext in ihrer Bedeutung determinieren; im Gegenteil lasse sich eine Äußerung grundsätzlich immer zwischen Anführungszeichen setzen und damit aus der Kommunikationssituation lösen.[79] Doch wird in der Praxis das Prinzip der Ökonomie wirksam: Eine Situation muß nicht absolut, sondern nur bis zu einem bestimmten Punkt definiert sein, damit der Hörer/Leser Bedeutungen mit hinreichender Zuverlässigkeit zu erschließen vermag. Außerdem gilt auch umgekehrt, daß es keine situationsenthobenen Äußerungen gibt. Jede Äußerung ist stets mit einem Sprachereignis verknüpft, so abstrakt Sender, Empfänger und die Situation auch erscheinen mögen.

Ricoeur nennt nun ebenfalls den *Stil* als einen Faktor, in dem sich der Ereignischarakter der Sprache manifestiere: "This word [style] designates the aspect of the work that makes it a unique configuration. The style of a work lets the hearer or reader *identify* it as an individual [...]."[80] Der Stil (im Sinne Ricoeurs) ist nicht im Produzenten, sondern in der Produktion begründet, in einem an eine bestimmte Situation geknüpften 'Produktionsereignis'. Diese Vorstellung ist also von der herkömmlichen Auffassung eines 'Individualstils' im Sinne einer dem Autor zuzuordnenden spezifischen Ausdrucksweise verschieden. Trotzdem öffnet die Individualität des Werks für Ricoeur auch wieder den Blick auf den Autor:

> Because style is a work which individualizes, that is, which produces something individual, it retroactively points to its author. [...] But at the same time the category of author is a category of interpretation in the sense that the author is contemporary with the signification of the work as a whole. The singular configuration of the work and the singular configuration of the author are strictly correlative. *Man* individualizes himself by producing individual works.[81]

Was sich im Stil manifestiert, ist also nicht die Individualität einer konkreten Person (des realen Autors), sondern es ist eine dem Prozeß der Bedeutungsbildung eingeschriebene Individualität. Erst in diesem Prozeß konstituiert sich ein individueller Autor. Wendet man diese Vorstellung auf den Rezeptionsvorgang an – was das Zitat als Möglichkeit andeutet, ohne sie auszuführen – läßt sich folgern: Auch

---

77 Ricoeur 1973, S. 136ff.

78 Vgl. auch Holmgren 1977, S. 131f.

79 Derrida 1977, S. 185: "Every sign, linguistic or non-linguistic, spoken or written [...], in a small or large unit, can be *cited*, put between quotation marks; in so doing it can break with every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable."

80 Ricoeur 1973, S. 136.

81 Ricoeur 1973, S. 139.

in der Bedeutungsproduktion, die der Leser am Text vollzieht, kommt die Individualität des Werks bzw. seines Stils zum Tragen. Der Leser erschließt daraus die Individualität seines Autors. Dieser ist freilich nicht mit dem Autor des Produktionsvorgangs identisch, sondern ein Resultat der Text-Leser-Interaktion.

1.4. Die inszenierte Kommunikation und der inszenierte Autor

Wenn hier davon ausgegangen wird, daß ein schriftlicher literarischer Text in Entsprechung zur mündlichen Kommunikation aufgefaßt werden kann, bedeutet dies nicht notwendig einen Rückfall hinter die postmoderne Infragestellung des Autorsubjekts bzw. des Textes als Botschaft des Autors an den Leser. Der Autor als reale Person muß nicht wiederbelebt werden, damit untersucht werden kann, inwiefern vom Text Kommunikationsangebote ausgehen oder eine Autor-Leser-Kommunikation in ihn eingeschrieben ist. Es ist nicht notwendig, wie manche Vertreter eines Kommunikationsmodells literarischer Texte kategorisch zu behaupten, Texte *seien* "stets Texte in (kommunikativer) Funktion".[82] Es genügt festzustellen, daß sie, wie Strindbergs Prosa, unverkennbar kommunikativ angelegt sind, daß sie eine Kommunikation zwischen Autor und Leser *inszenieren*. Das Kommunikationsmodell soll hier also *gegen* seine subjektphilosophischen Voraussetzungen gebraucht werden. Es soll nicht den Text als Produkt seines Autors verstehen, sondern helfen, den Autor als Produkt seines Textes zu erklären.[83]

Voraussetzung dafür ist, die Text-Leser-Interaktion und damit die pragmatischen Textfunktionen in die Betrachtung miteinzubeziehen. Die Beschreibung einer individuellen Stimme, eines Ich im Text kann, wie gezeigt wurde, nicht gelingen, wenn sie sich auf die Untersuchung der dem Text immanenten Zeichen und Strukturen beschränkt. Plausibel wird sie nur, wenn die Aktualisierung der im Text angelegten Bedeutungspotentiale in der Interaktion mit dem Leser berücksichtigt wird. Hierbei spielen, ebenso wie bei der Herstellung eines autobiographischen Pakts (vgl. Abschnitt 1.1.), die Voraussetzungen der Rezeption, die präfigurierten Annahmen des Lesers usw. eine wesentliche Rolle. Diese sind freilich auch in den Text bereits eingeschrieben, der Text geht auf sie ein und beeinflußt damit die Rezeption. Geht der Rezipient von einem Grundverständnis des literarischen Textes als Kommunikation aus, bedeutet dies zunächst, daß er den Text als Rede auffaßt. Da bei schriftlichen literarischen Texten der Sprecher abwesend ist, muß sich der Leser aus den spezifischen Eigenschaften dieser Rede ein Bild des Autors konstruieren. Je nach Art des Textes entsteht hierbei ein mehr oder weniger plastisches Bild des Autors. Charakteristisch für eine autorzentrierte Rezeptionshaltung

---

82 Kahrmann/Reiß/Schluchter 1977 I, S. 15.

83 Damit ist einer poststrukturalistischen und diskursanalytischen Kritik an pragmalinguistisch orientierten Erzählmodellen Rechnung getragen, wie sie etwa Jutta Kolkenbrock-Netz formuliert (Kolkenbrock-Netz 1988).

ist nun, daß dieses Konstrukt, die Vorstellung eines impliziten oder abstrakten Autors, in seiner Substanz mit dem Autor als realer Person identifiziert wird. So heißt es bei Hannelore Link: "Der abstrakte Autor ist der reale Autor unter Absehung (Abstraktion) von allen individuellen Zufälligkeiten seiner empirischen Person [...]."[84]

Um die Mechanismen zu veranschaulichen, welche die Interaktion von Text und Leser und in dieser den Aufbau eines Autorbilds bestimmen, erscheint es sinnvoll, die Ergebnisse rezeptionsästhetischer Ansätze zu berücksichtigen, wie sie von unterschiedlichen Ausgangspunkten aus exemplarisch Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens*) und Umberto Eco (*Lector in fabula*) vorgestellt haben.

Betrachtet man wie Iser den literarischen Text unter seinem kommunikativen Aspekt, kann man ihn im Modell der Sprechakttheorie beschreiben. Diese impliziert zunächst, daß einer Äußerung keine allgemein gültige Bedeutung zugeschrieben wird, sondern ein Bedeutungspotential, das sich gemäß der jeweiligen Kommunikationssituation individuell aktualisiert. Zur Situation gehören Sender und Empfänger, die Handlungseinbindung und ein Bestand an Konventionen und akzeptierten Prozeduren, ohne die Kommunikation nicht gelingen kann. Bei einem literarischen Text sind diese Voraussetzungen aber nicht fraglos gegeben, denn "[d]er fiktionalen Rede fehlt der Situationsbezug, dessen hohe Definiertheit im Sprechaktmodell vorausgesetzt ist, wenn die Sprachhandlung gelingen soll".[85] Die Situation, die für die Bedeutungskonstitution essentiell ist, muß erst in der Text-Leser-Interaktion gebildet werden.[86] Diese Feststellung Isers ist allerdings zu differenzieren: Jede Äußerung, die von einem Rezipienten empfangen wird, steht bereits in einer Situation, auch die fiktionale. Es ist dies, bildlich gesprochen, die Situation des Literaturrezipienten, der aus dem Buchladen nach Hause kommt und beim Aufschlagen der ersten Seite bereits mit sehr genauen Erwartungen an den Text herantritt. Zu diesen Erwartungen gehört nun gerade, daß der fiktionale oder autobiographische Text von ihm die Konstitution einer entsprechenden fiktionalen oder autobiographischen Situation verlangt. Die Situation, von der Iser spricht, ist also eingeschachtelt in eine Lese-Situation, die ihre Bildung erst ermöglicht und gleichzeitig durch Konventionen vorstrukturiert.[87] Diese Differenzierung ist insofern wesentlich, als der zeitgenössische Leser, der beispielsweise Strindbergs *Tjänstekvinnans son* in die Hand nahm, sich von vornherein bewußt war, daß der Text eine autobiographische Situationsbildung voraussetzte: Er verstand, daß der Erzähler und der Protagonist Johan mit Strindberg identifiziert werden sollten, er

---

84 Link 1976, S. 34.

85 Iser ^{4}1994, S. 104.

86 Iser ^{4}1994, S. 101ff.

87 Iser übergeht die Einschachtelung der literarischen Situation in die Lese-Situation und nennt statt dessen allgemein das Repertoire (= die konventionellen Elemente des Textes wie zeitgenössische Diskurse und literarische Traditionen) und die Textstrategien (die durch Konvention geregelten Prozeduren der Lektüre) als die gemeinsame Basis, von der aus in der Text-Leser-Interaktion die Situation gebildet wird. Diese Vorstellung steht nicht im Widerspruch zu der von mir dargestellten Bedeutung der Lese-Situation, ist für den hier erörterten Zusammenhang aber unnötig abstrakt.

deutete die geschilderte Welt als Realität etc. Die Situationsbildung des literarischen Textes beginnt nicht von einem Nullpunkt aus, sondern die Textstrategien, die die Vorstellungstätigkeit des Lesers steuern, reagieren von Anfang an auf eine bestimmte Lese-Situation.

Wesentlich ist daher die doppelte, semantische *und* pragmatische Funktion der Textstrategien: "[I]n ihnen fällt die textimmanente Organisation des Repertoires mit der Initiierung der Erfassungsakte des Lesers zusammen."[88] Dabei determinieren sie die Bedeutungsbildung nicht vollständig, sondern schlagen nur bestimmte Möglichkeiten vor. Ein "zentraler Modus" der Erfassung des Textes ist nach Iser noch vor der gedanklichen Durchdringung, vor der reflektierenden Deutung, das Bild.[89] Die Vorstellungsbildung beim Lesen, das ein kontinuierliches Nacheinander der Informationsvermittlung darstellt, entsteht durch ständige Synthesen neuer Vorstellungen mit alten, die modifiziert werden. Diese synthetische Aktivität wird durch die Suche nach Konsistenz angetrieben. Dabei werden notwendig Brüche und Widersprüche eingeebnet, wenn sie sich nicht im weiteren Lesen als 'bedeutungsvoll' erweisen, d.h. in neue Synthesen integriert werden. Bezieht man Isers rezeptionsästhetisches Modell auf das durch den Text entworfene Bild des Autors, ergibt sich eine erste Vorstellung davon, was mit dem Autorbild bei Strindberg geschieht. Wir werden im folgenden feststellen, daß die Autorfigur als eine Maschine zur unablässigen Produktion von Autorbildern funktioniert, ohne daß je die definitive Gültigkeit eines bestimmten Bildes beglaubigt würde. Isers Darlegungen zur Vorstellungsbildung in der Text-Leser-Interaktion zeigen, warum die Strindbergrezeption dennoch von höchst anschaulichen und prägnanten Bildern geprägt sein kann.

Genauer wird die Erscheinungsweise des Autors im Text und in der vom Text gelenkten Lektüresituation in *Lector in fabula*, Ecos semiologischer Untersuchung zur Textrezeption, erörtert. Eco prägt den Begriff des "Modell-Autors", der nicht im Sinne eines konkreten Subjekts der Aussage verstanden wird, sondern als Strategie des Textes, die dem Leser ein Bild des Autors entwirft. Der Modell-Autor erscheint als Komplementärbegriff zum Modell-Leser, der eigentlich im Zentrum von Ecos Ausführungen steht, da sein Untersuchungsinteresse auf die Art der Mitarbeit des Lesers am Text gerichtet ist. Dennoch ist die Vorstellung des Modell-Autors erhellend in unserem Zusammenhang, da Eco – wenigstens kursorisch – auch Hinweise gibt, auf welche unterschiedlichen Weisen ein Bild des Autors aus dem Text abgeleitet werden kann:

> Wenn Modell-Autor und Modell-Leser zwei Textstrategien sind, so sehen wir uns einer doppelten Situation gegenüber. Wie wir bereits ausgeführt haben, formuliert der empirische Autor einen hypothetischen Modell-Leser und – indem er diese Hypothese in seine eigene Strategie übersetzt – kennzeichnet sich dabei selbst als Subjekt der Äußerung, ebenfalls in strategischen Begriffen und zugleich als eine Art textueller Operation. Doch auf der anderen Seite muß auch der empirische Leser

88 Iser [4]1994, S. 144.

89 Iser [4]1994, S. 219f.

> – als konkretes Subjekt der verschiedenen Akte der Mitarbeit – einen hypothetischen Autor entwerfen, den er aus eben den Daten der Textstrategie deduziert.[90]

Als relevante Daten für den Entwurf eines Autors nennt Eco zunächst einen "wiedererkennbaren Stil", dann die "reine Aktantenrolle (/ich/ = 'das Subjekt dieses Ausgesagten')" und schließlich die "illokutionäre Okkurenz" oder den "Operator einer perlokutionären Kraft".[91] Diese bei Eco nicht weiter erläuterten Kategorien erweisen sich in der Anwendung auf das Werk Strindbergs in unterschiedlichem Maße als fruchtbar. Während die Kategorie des Stils, sobald es um individualisierte Schreibweisen geht, schwer zu konkretisieren ist, lassen sich der Bezug auf die Aktantenrolle sowie die illokutionären und perlokutionären Aspekte des Ich im Text als basale Züge der Autorfigur verstehen. Daß sich die Komplexität der Textstrategien, die das Autorbild entwerfen, aber erheblich vergrößert, wenn ein Text den Autor selbst zum Thema macht, liegt auf der Hand. Im folgenden Abschnitt 1.5. wird das Modell entsprechend vielschichtiger entworfen.

* * *

Was ist nun das Resultat unserer Erörterungen zum Ort des Ich, des Autors im Text? Seine Manifestationen in der Vorstellung des Lesers lassen sich, so scheint es, auf vielerlei Weise beschreiben: als 'Stil', als 'Stimme' oder als 'Ansprache'. Doch eignen sich solche metaphorischen Vorstellungen wenig als heuristische Begriffe für die Textanalyse – allzu leicht locken die Bilder unsere Einbildungskraft auf die eingefahrenen Bahnen der Subjektideologie. Stets verraten sie ihre Textnatur und suggerieren ein Ursprünglicheres. Ihre Bildhaftigkeit offenbart allerdings ein wesentliches Merkmal des Ich im Text: Es erscheint als körperliche Anwesenheit, als Ursprung einer unmittelbaren Kommunikation. Hier haben das Kommunikationsmodell und die rezeptionsästhetische Perspektive unsere Überlegungen entscheidend erweitert. Sie haben gezeigt, daß sich das Ich als Konstrukt des Textes erst im Zusammenspiel von Textsemantik und Textpragmatik, also in der Realisierung der im Text angelegten Potentiale in der Text-Leser-Beziehung, konstituieren kann.

Für die Beschreibung des autobiographischen Aspektes eines Textes gilt es daher, ein Modell zu entwickeln, das die semantische und die pragmatische Ebene umfaßt. Es muß deutlich machen, wie im Text ein Ich konstituiert wird, das vom Leser als autobiographisches wahrgenommen und bildhaft anschaulich vorgestellt wird. Ich wähle dafür den Begriff der *Autorfigur*, dem der vermeintliche Nachteil der mangelnden Anschaulichkeit zum Vorteil ausschlägt, gerade weil er die Fixierung unserer Vorstellung auf ein festes *Bild* verhindert. Seiner Erläuterung dient der folgende Abschnitt.

---

90 Eco 1990, S. 76f.

91 Eco 1990, S. 75.

1.5. Die Autorfigur

In den vorhergehenden Abschnitten dieses Kapitels wurde eine doppelte Bewegung skizziert: Die Vorstellung eines Autorsubjekts hinter dem Text wurde ersetzt durch die Idee des Autors als eines textuellen Konstrukts. Der klassische Autor (als kohärentes Subjekt) verschwindet in den Gefügen des Textes und verwandelt sich in ein "Papierwesen" (Barthes). In der Text-Leser-Beziehung allerdings erscheint das textuelle Konstrukt wieder als Subjekt, das zum Leser spricht – jedenfalls soweit sie den auf das Autorsubjekt zentrierten literarischen Diskurs, insbesondere des bürgerlichen Zeitalters, spiegelt. Der Autor als Konstrukt und als Inszenierung des Textes ist der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit.

Dabei muß zwischen dem Bild, das der Text produziert, und den Mechanismen seiner Produktion klar unterschieden werden: Ersteres wird im folgenden *Autorbild* genannt. Das Autorbild stellt jedoch keine homogene und konsistente Einheit durch das gesamte Werk hindurch dar. Jeder Text produziert eine oder mehrere neue Varianten. Wenn dennoch ein (teilweise widersprüchliches und flimmerndes) Gesamtbild entsteht, ist dies der von Iser beschriebenen synthetisierenden Aktivität des Lesers geschuldet, die dem Verlangen nach Konsistenz entspringt. Vom Autorbild ist nun das ihm zugrundeliegende Organisationsprinzip zu unterscheiden, die *Autorfigur*. Die Autorfigur kann als ein Programm zur Produktion von Autor-Ich und Autorbildern beschrieben werden, das festgelegten Regeln folgt und innerhalb bestimmter formaler Strukturen funktioniert. Darüber hinaus ist sie durch bestimmte inhaltliche Komponenten charakterisiert, die auf variierende Weise für die Konstruktion von Autorbildern eingesetzt werden. Mit dem Begriff der Autorfigur ist also nicht der abstrakte Autor und noch weniger einer seiner Repräsentanten im Text gemeint. Diese sind vielmehr Produkte der Autorfigur. – Der Begriff der Autor*figur* wurde gewählt, weil er geeignet erscheint, den Doppelaspekt einer inhaltlichen und formalen Bestimmtheit einerseits, einer semantischen und pragmatisch-rhetorischen Funktion andererseits zum Ausdruck zu bringen. Die Verwendung des Figurbegriffs wird im folgenden näher begründet.

Eine etymologische und historische Herleitung liefert Erich Auerbach. *Figura* (lat.), in der Grundbedeutung "plastisches Gebilde", impliziert einmal das sinnlich Konkrete, zum anderen das künstlerisch Gefertigte (von *fingere*: formen, gestalten, bilden, darstellen, erdichten). Der plastische Aspekt der Bedeutung wird schon in der Antike durch ein abstrakteres Verständnis ergänzt, in dem *figura* als "Umriß" und synonym mit *forma* verwendet wird. Eine Vorausdeutung auf den bewegt dynamischen Aspekt findet sich bei Lukrez (der damit in seiner Zeit allerdings isoliert steht), wo *figura* für die Gestalt und Bildungen der Atome als Grundbausteine der Welt stehen kann: "Die zahllosen Atome sind in unablässiger Bewegung, sie schweifen im Leeren, vereinen sich und stoßen einander ab: es ist ein Reigen von Figuren."[92] Eine entscheidende Weiterentwicklung finde sich, so Auerbach, im Begriff der rhetorischen Figur bei Quintilian. Figur bedeutet hier die Formung der Rede auf solche Weise, daß sie eine uneigentliche Bedeutung erhält. Sie impliziert also ein *Formprinzip*, das sie vom Tropus als dem engeren Begriff unterscheidet,

---

92 Auerbach 1967, S. 59.

welcher sich lediglich auf die uneigentliche Bedeutung je bestimmter Worte und Redewendungen bezieht. Gerade diese Spannung zwischen *formendem Prinzip* einerseits und *plastischer Erscheinung* andererseits macht den Begriff der Autor-*Figur* geeignet zur Beschreibung des 'Autors' im Sinne der vorigen Erörterungen.

Rilkes Idee der "reinen poetischen Figur", wie Paul de Man sie in den *Allegorien des Lesens* in seinem Aufsatz "Tropen" beschreibt, kann dazu weitere Hinweise liefern. De Man charakterisiert die reine Figur Rilkes in Gegenüberstellung zur Metapher. Während die Metapher auf "die Wiedererlangung einer stabilen Bedeutung" ziele, sich die Sprache in ihr "als Mittel zu einer wiedergewonnenen Präsenz" darstelle, lasse sich die Figur als befreit von jeder Signifikanz, abgelöst von Subjekt und Bedeutung, denken.[93] Die Vorstellung einer solchen Substanzlosigkeit treibt die Sprache offenbar notwendig in ätherische Höhen:

> Die, von ihrer rhetorischen Schmiegsamkeit abgesehen, jeglicher Verlockung entblößte Figur kann zusammen mit anderen Figuren Konstellationen von Figuren bilden, die der Bedeutung und den Sinnen unzugänglich bleiben, weil sie weit über jede Sorge um Leben oder Tod im hohlen Gewölbe eines unwirklichen Himmels angesiedelt sind.[94]

Die Reinheit, die mönchische Welt- und Ich-Entsagung, die ein Wunschtopos modernen Dichtens und moderner Dichter darstellt und sich in dieser Vorstellung einer reinpoetischen Figur spiegelt, widerspricht der Erscheinung der Autorfigur bei Strindberg auf den ersten Blick allerdings grundlegend. Denn für diese ist ja gerade das emphatische Bestehen auf der Präsenz des Autors kennzeichnend. Sie produziert Bilder über Bilder, um uns den Autor so leib-haftig wie möglich vor Augen zu stellen. – Folgt man de Mans Erörterungen zur Figur bei Rilke einen weiteren Schritt, zeigt sich jedoch, daß auch hier die Abgelöstheit vom Subjekt Utopie bleibt. Die 'reine Figur' produziert ein Paradox, demzufolge sich reine Figuration und emphatische Subjektproduktion als negative bzw. positive Abdrücke derselben Druckform darstellen. Gerade im Streben nach Reinheit, nach Entrückung der Poesie von Subjekt und Bedeutung drücke sich das messianisch-prophetische Ich aus, welches das Bild Rilkes als Dichter im landläufigen Verständnis präge.

Die Rilkesche Figur, wie sie de Man beschreibt, ist für die begriffliche Klärung der Autorfigur insofern von Interesse, als sie die Unmöglichkeit ihrer Fixierung auf feste Inhalte und Bedeutungen deutlich macht. In de Mans Darstellung erscheint die Figur als Formprinzip, als operationelles Programm der dichterischen Sprache, das trotz seines Strebens nach reiner Selbstreferentialität bestimmte Bilder suggeriert. Sie wird als reine Struktur und Bewegung vorgestellt, als Kraft- und Organisationsfeld sprachlicher Elemente, das doch notwendig und unaufhörlich Bedeutung produziert, weil sich die formale nicht von der semantischen Ebene der Sprache, *logos* nicht von *lexis* ablösen läßt. Nun geht der Strindbergschen Autorfigur ein solches Reinheitsverlangen weitgehend ab. In ihr ist ein Programm mit bestimmten inhaltlichen Elementen kombiniert: mit Bildern, Mythen,

---

93 de Man 1988, S. 77.

94 de Man 1988, S. 80.

Themen, Motiven. Doch Bestandteil dieses Programms ist ebenso seine Unabgeschlossenheit, seine Widerständigkeit gegen das Bemühen des Lesers, aus dem Text ein festes, gültiges Bild des Autors herauszulesen. Die Spannung zwischen bedeutungsschaffender Bildproduktion und bedeutungsentgrenzender Bildnegation, zwischen Konstruktion und Dekonstruktion führt in eine dynamische Bewegung. Sie dokumentiert sich sowohl auf der Werkebene in der kontinuierlich fortgeführten Reihe autobiographischer Schriften als auch in der Tendenz von Strindbergs Texten, ihre gedanklichen Ausgangspunkte zu untergraben. Der Autorfigur liegt ein Mangel zugrunde, der ständig ausgefüllt sein will, sie stellt ein Kraftfeld, eine Rotation um diesen Mangel dar.

Die Autorfigur muß daher von auf den ersten Blick ähnlichen Konzepten wie in Marianne Kestings Aufsatz zu "Ich-Figuration und Erzählerschachtelung" und in Meike Feßmanns Studie zur "Spielfigur" bei Else Lasker-Schüler unterschieden werden.[95] Zwar gehen Kesting und Feßmann von einer entsprechenden Problemstellung aus – von der Frage, wie der Autor vor dem Hintergrund zunehmender Identitätsverunsicherung seit dem 18. Jahrhundert im Text repräsentiert wird –, doch fokussieren ihre Arbeiten personale Figuren, Erzähler oder Protagonisten, als Autorrepräsentanten. Auf die Studie von Feßmann soll an dieser Stelle wegen ihrer instruktiven Auseinandersetzung mit dem Figurbegriff dennoch kurz eingegangen werden. 'Figur' wird von Feßmann nämlich zunächst gerade nicht im konventionellen Sinn einer Person im Text verstanden. Die Figur ist nicht mit positivem Inhalt gefüllt, sondern erhält ihre Kontur erst vor dem Hintergrund der Negativität. "Eine Figur sagt nie die Existenz dessen aus, was ist, sondern gibt den Umriß von etwas, das sein kann; sie ist eine Versammlung von Möglichkeiten, und nicht deren Realisierung."[96] Feßmann bezieht sich u.a. auf Paul Valéry. Die Figur erscheint hier als eine formale Qualität des Diskurses, als ein Beziehungs- und Kraftfeld, dem die Attribute Dynamik und Verwandlungsfähigkeit zugeschrieben werden können. In den Worten Valérys:

> [L]es formes du discours sont des figures de relations et d'opérations qui, permettant de combiner ou d'associer les signes d'objets quelconques et de qualités hétérogènes, peuvent nous servir à nous conduire à la découverte de la structure de notre univers intellectuel.[97]

Die Figur als ein dynamisches Formprinzip, aus dem sich die Struktur des jeweiligen "intellektuellen Universums" ableiten läßt – dieser Gedanke stellt einen brauchbaren Ausgangspunkt für unser Konzept der Autorfigur dar. Feßmanns "Spielfigur" aber ist zweifellos nicht mit Valérys Figur als Form des Diskurses und der Autorfigur im Sinne der vorliegenden Arbeit in eins zu setzen. Vielmehr erscheinen die Jussufs, Tinos, Ubus, Tubutschs usw., die Feßmann als Beispiele heranzieht, eher den Produkten der Autorfigur, dem *Autorbild*, vergleichbar. Insofern fragt sich, ob Feßmann in der Anwendung des Begriffs "Spielfigur" nicht hinter ihre theoretischen Erwägungen zur Negativität, zum Potential-Charakter der

---

95 Kesting 1991 und Feßmann 1992.

96 Feßmann 1992, S. 113.

97 Zitiert nach Feßmann 1992, S. 108.

Figur zurückfällt. Ich verstehe Feßmanns "Spielfigur" als ein Konstrukt des Textes, der in der Beziehung mit dem Leser ein Spiel mit Autorrepräsentanten inszeniert. Unter *Autorfigur* hingegen verstehe ich die Instanz, die solche Figuren, solche Bilder produziert und in einen gedachten Raum hinter dem Text projiziert, in dem aus der Perspektive des Lesers der Autor als Textproduzent und Kommunikationspartner angesiedelt ist.

Eine Beschreibung der Autorfigur muß an dieser Stelle notwendig noch abstrakt bleiben. Im Zusammenhang mit dem Werk Strindbergs wird sie anschaulichere Gestalt annehmen (vgl. Kapitel 2.4.). Zusammenfassend läßt sich die Autorfigur als ein Prinzip der inhaltlichen und formalen Organisation des Textes bezeichnen, das dem Leser einen Autor wahrnehmbar macht und diesem individuelle Konturen verleiht. Es ist durch bestimmte strukturelle Muster, durch bestimmte inhaltliche Elemente und bestimmte pragmatische Funktionen gekennzeichnet. Diese bilden wiederkehrende Konstellationen, die für die Autorfigur charakteristisch sind und den Leser veranlassen, ein Autor-Ich im Text wahrzunehmen und sich ein bestimmtes Bild vom Autor zu entwerfen. Da die Autorfigur einem Ensemble von Texten gemeinsam ist, schließt sie diese zu einem dem selben Autor zugeordneten Werk zusammen.

Zum einen wirkt die Autorfigur auf die Textpragmatik. Indem sie in der Text-Leser-Beziehung eine Kommunikationssituation inszeniert, suggeriert sie die Anwesenheit eines Autorsubjekts hinter dem Text. Das Autor-Ich, das sich durch die Erzählrede in der Vorstellung des Lesers konstituiert, erhält zudem ein individuelles Gesicht. Unter anderem ist es durch den perlokutiven Aspekt seiner Rede charakterisiert: durch das Überzeugen-Wollen, die Aufforderung, das Ausspielen von Autorität, die Provokation, die Beleidigung etc. Dieser Aspekt ist freilich von der semantischen Ebene nicht unabhängig, er impliziert notwendig bestimmte Formen und Inhalte der Rede. Zur Textpragmatik gehört auch, daß die Autorfigur den Leser zur Wahrnehmung des autobiographischen Aspekts des Textes veranlaßt. Der Leser wird aufgefordert, das im Text Dargestellte oder Inszenierte auf die eine oder andere Weise auf den Autor zu beziehen, etwa indem er einen Protagonisten als Repräsentanten des Autors ansieht.

Dies läßt sich anhand des in Abschnitt 1.4. genannten Kommunikationsmodells veranschaulichen.[98] Während in der fiktiven Erzählung ein Bild des Autors nur auf der Ebene des abstrakten Autors entsteht, wird der Autor in einem autobiographischen Roman wie *Tjänstekvinnans son* auch auf der Ebene des Erzählers und der erzählten Figur dargestellt. Die Autorfigur produziert hier auf den verschiedenen Ebenen eine Vielfalt von Bildern, die der Leser in ein (mehr oder weniger kohärentes) Autorbild verschmilzt.[99] Die Wirkungen der Autorfigur zeigen sich für den Leser daher auf unterschiedlichen Abstraktionsniveaus: von der expliziten Darstellung auf der Figurenebene über die Charakterisierung des Autors durch die Erzählrede bis zur Konstruktion eines abstrakten Autors aus der Gesamtheit "aller

---

98 Nach Kahrmann/Reiß/Schluchter 1977, S. 38ff.

99 Besondere Bedingungen gelten naturgemäß für dramatische Texte, auf die sich das vorgestellte Kommunikationsmodell nicht anwenden läßt. Wieso dennoch auch im Drama ein Bild des Autors entstehen kann, wird in den Kapiteln 5 und 8 begründet.

Verfahren und Eigenschaften des Erzähltextes".[100] Dies hat zur Folge, daß die Untersuchung der Autorfigur als Organisationsprinzip mit einer Analyse des Autorbilds und seiner Konstruktion auf den unterschiedlichen Textebenen beginnen muß.

Auf allen Ebenen sind nun bestimmte inhaltliche Elemente für das Bild des Autors charakteristisch: die Verwendung gewisser Mythen, Bilder, Motive und Themen ebenso wie die Organisation der Darstellung durch gewisse narrative Muster. Diese liegen in Strindbergs Werk offen zutage, etwa der Ismael-Mythos, das Bild des Sündenbocks, das Motiv von der Eroberung der Oberklassenfrau oder das Thema 'harte und ungerechte Kindheit'. Sie sind Bestandteile einer Textwelt, in der das Autor-Ich (oder seine Repräsentanten) in bestimmte Handlungs- und Beziehungsmuster eingespannt ist. Bei Strindberg konstituiert die Autorfigur dadurch eine charakteristische Logik der Texte, die weniger rational als assoziativ oder mytho-logisch erscheint. Des weiteren kann die Autorfigur als ein Programm verstanden werden, das unterschiedliche Diskurse – beispielsweise der Wissenschaft oder der Mythologie – integriert und mittels der genannten Muster nach einem gemeinsamen Prinzip organisiert. Diese werden dadurch gegeneinander durchlässig; wechselseitige Beeinflussungen und Schwingungen werden ermöglicht. So lassen sich in Strindbergs Texten der biographische, mythologische und weltanschauliche Diskurs häufig problemlos parallelisieren und miteinander verschalten. Die Verschaltung läuft dabei oft über bestimmte Metaphern, etwa indem der sozial diskriminierte und unterdrückte Protagonist Johan aus *Tjänstekvinnans son* durch das Bild Ismaels eine mythologische Gewandung erhält. So kann einerseits die Aktualisierung eines Erzähl- oder Deutungsmusters bestimmte Bilder aktivieren, andererseits können diese von sich aus wiederum bestimmte Erzähl- und Deutungsprozesse anstoßen. Die unterschiedlichen Komponenten der Autorfigur stehen nicht in einem hierarchischen, mechanischen, sondern in einem wechselseitigen, selbstorganisierenden Verhältnis zueinander.

Zum Abschluß der theoretischen Begründung stellt sich die Frage, ob sich das Konzept der Autorfigur auf Werke anderer Autoren übertragen läßt. Zwar wurde es von der besonderen Ausprägung des autobiographischen Aspekts in Strindbergs Werk angeregt und wird auch im folgenden anhand einer Analyse desselben in seinen einzelnen Zügen ausgeführt, doch legt die Erörterung dieses Kapitels eine allgemeinere Anwendbarkeit nahe. Jeder Text, der im Rahmen eines kommunikativen Vorgangs betrachtet werden kann, weist einen Modell-Autor (Eco) im Sinne einer Textstrategie auf. Diese Textstrategie als Autorfigur zu untersuchen, erscheint dann sinnvoll, wenn sie einen gewissen Grad von Komplexität und Individualität erreicht. Gerade in bezug auf Texte, die eine autobiographische Lesart favorisieren und prägnante Bilder ihres Autors entwerfen, dürfte sich die Brauchbarkeit des Konzepts der Autorfigur über den hier gezogenen Rahmen hinaus erweisen. Zu denken wäre beispielsweise an Rousseau, Stendhal, Kierkegaard, möglicherweise auch an Nietzsche – an Texte zwischen dem beginnenden bürgerlichen Zeitalter und der Moderne, die auf die Problematisierung der Auffassung vom Autor als Urheber und Eigentümer reagieren, welche mit der Infragestellung der Autonomie des Individuums einhergeht. Auch wenn die allgemeine Anwendbarkeit des

---

100 Kahrmann/Reiß/Schluchter 1977, S. 44.

Konzepts der Autorfigur im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht gezeigt werden kann, scheint es mir ein adäquates Modell zur Beschreibung einer Form autobiographisch geprägten Schreibens, wie sie sich ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert entwickelt.

2. Strindberg: das Leben als Text

Einer, der sich seit Jahren mit Strindberg beschäftigt, muß es wissen. Per Stounbjerg benennt 1990 in einer Rezension mehrerer Forschungsarbeiten zum Werk des haßgeliebten Schweden das Leiden der (jüngeren) Strindbergforscher: "melankolin ved at komme for sent" ["die Melancholie der Zuspätkommenden"].[1] Die Last der Forschungstradition zieht den freien Ideenflug hinab, der schon durch den immensen Umfang des Strindbergschen Werks beschwert ist. Zudem stellt das Verhältnis von Leben und Werk bei Strindberg ein zentrales Thema nicht nur der literaturwissenschaftlichen Forschung dar. Der erste (und führende) in der Reihe der Interpreten ist Strindberg selbst, wie Gunnar Brandell zu Recht feststellt, "och problem, påståenden och accenter i Tjänstekvinnans son och de andra självbiografiska arbetena har ofta bestämt inriktningen av senare studier"[2] ["und Probleme, Behauptungen und Akzente in Tjänstekvinnans son und den anderen autobiographischen Arbeiten haben häufig die Perspektive späterer Studien bestimmt"]. So hat der Literaturforscher oft das Gefühl, sich wie der Hase im Wettlauf mit dem Igel Strindberg zu befinden. Welche Deutung des Werks oder der Lebensprobleme er auch gefunden zu haben glaubt: Strindberg war schon da. Dies gilt nicht nur für die Literaturanalyse, die den im Text exponierten Themen und Problemstellungen folgt, seien es Strindbergs psychische "Zerrissenheit", sein "Frauenhaß" oder seine grundlegende Skepsis gegenüber der Sprache als Vermittlerin von Wahrheit. Es gilt ebenso für den Versuch, die Texte gegen den Strich zu lesen, die in ihnen aufgebauten Oppositionen zu dekonstruieren, Brüche und blinde Flecken aufzuspüren. Denn wie J. Hillis Miller in einer Rezension mit dem sprechenden Titel "Deconstructing the Deconstructors" feststellt:

> The text performs on itself the act of deconstruction without any help from the critic. [...] Another way to put this is to say that great works of literature are likely to be ahead of their critics. They are there already. They have anticipated explicitly any deconstruction the critic can achieve. [...] The critic, then, still has his uses, though this use may be no more than to identify an act of deconstruction which has always already, in each case differently, been performed by the text on itself.[3]

---

1 Stounbjerg 1990, S. 65. Vgl. auch Ulf Olssons Gespräch mit Lars Dahlbäck und Björn Meidal über die aktuelle Lage der Strindbergforschung (U. Olsson 1994).

2 Brandell 1977, S. 7.

3 Miller 1975, S. 31.

Was Strindberg betrifft, mag der von Hillis Miller zuletzt genannte Nutzen der Literaturanalyse trotz der grundlegenden Relativierung der wissenschaftlichen Leistung, die die Äußerung impliziert, beträchtlich sein. Denn Strindbergs Werk ist ebenso wie das Bild, das es von seinem Autor vermittelt, durch ganz ausgeprägte Oppositionen, durch prägnante Leitfäden, durch entschiedene explizite Sinngebungen gekennzeichnet. Es überschwemmt den Leser mit Bildern, Behauptungen, Bedeutungen. Die Aufgabe dieser Arbeit liegt daher unter anderem im Nachweis, daß die Dekonstruktion der manifesten und häufig plakativen Muster des Autorbilds in den Texten selbst angelegt ist. In Michael Robinsons Worten:

> To comprehend Strindberg's enterprise, therefore, requires [...] an eye for the unarticulated forms which mediate its production, for the non-transparencies in the text, and for those symptoms of an unseen meaning which may reside even in the most prominent and constant of his images, in for example his claim to be the lucid purveyor of truth or the bearer of a spectacular destiny.[4]

Bevor diese Aufgabe in den folgenden Kapiteln anhand von Analysen einzelner Texte angegangen wird, sollen die Grundzüge der in Strindbergs Werk manifesten Autorbilder, des "Strindbergmythos", und der diese Bilder produzierenden Autorfigur vorgezeichnet werden. Dabei wird auch ein Überblick über die einschlägige Forschungsliteratur gegeben.

2.1. Leben und Werk – ein Forschungsüberblick

Leben und Werk scheinen bei Strindberg untrennbar. Ganz abgesehen von den offen autobiographischen Schriften sind auch die fiktiven Texte durch eine Vielzahl intertextueller Beziehungen mit der Biographie des Autors verbunden. Da wimmelt es von ungeliebten und unterdrückten Kindern; da erobert der Unterklassenmann die Oberklassenfrau; da verläßt ein Mann Frau und Kinder, rechnet zudem in schriftlicher Form mit seiner Ehefrau ab; Ismael und Herkules, Hiob und Jakob geistern als Identifikationsfiguren durch Werk und Biographie.[5] Was Strindberg in einem Brief über die Erzählungen aus *Svenska öden och äventyr* sagt, gilt prinzipiell für das gesamte Werk: "[Jag] tar ränningen ur mitt eget lif såsom alltid" (B 7, 154) ["[Ich] nehme den Webfaden aus meinem eigenen Leben, so wie immer"] – vorausgesetzt man faßt die Biographie als einen Intertext des Werks auf, und zwar einen der prägnantesten.

---

4 Robinson 1986, S. 10.

5 Vgl. Lamm 1924/26 I, S. 21: "De verk av Strindberg äro lätt räknade, där han ej själv figurerar i en eller annan förklädnad, där ej den ena eller den andra personen fått hans anletsdrag." ["Die Werke Strindbergs sind schnell gezählt, in denen er nicht selbst in der einen oder anderen Verkleidung auftritt, in denen nicht die eine oder andere Person seine Züge bekommen hat."]

Die biographische Ausrichtung der traditionellen Strindbergforschung findet hier ihre natürliche Begründung. Dabei wurde die Biographie freilich nicht als Text verstanden, sondern als Wirklichkeitshintergrund des Werks. Dieses Verständnis geht mit dem Bild Strindbergs als rücksichtslosem Selbstdarsteller Hand in Hand: "Strindberg, pour moi, c'est un monstre de sincérité. Son oeuvre, roman, théâtre, confessions, ne contient que lui [...]", bemerkt Maurice Gravier in einer Umfrage zu Strindbergs hundertstem Geburtstag 1949.[6] Soweit das Werk nicht direkt auf biographische Elemente hin durchforscht wird, versteht man den Text als Selbstausdruck, Ausdruck der individuellen Lebenserfahrung des Autors. Was Nils Erdmann bereits 1886 zu Strindberg bemerkte, repräsentiert eine weitverbreitete Auffassung:

> I nästan alla hans arbeten, äfven de mest obetydliga, återfinner man den stämpel, hans personlighet påtryckt dem. Äfven om han icke sjelf är den, som der uppträder, den, hvilken döljer sig bakom hans diktnings menniskor, gifver han dock åt dessa sina egna tankar och känslor, – intryck och stämningar, hvilka han sjelf genomlefvat.[7]
>
> [In fast allen seinen Arbeiten, sogar den unbedeutendsten, erkennt man den Stempel wieder, den ihnen seine Persönlichkeit aufgeprägt hat. Auch wenn er es nicht selbst ist, der in ihnen auftritt, der sich hinter den Menschen seiner Dichtung verbirgt, gibt er diesen doch seine eigenen Gedanken und Gefühle, – Eindrücke und Stimmungen, die er selbst durchlebt hat.]

Auch Martin Lamm hebt in *Strindbergs dramer* (1924/26) die Unmittelbarkeit hervor, mit der Strindberg im Werk präsent sei: "Att läsa honom är detsamma som att leva tillsammans med honom."[8] ["Ihn zu lesen, ist dasselbe, wie mit ihm zusammen zu leben."] Und unzählige andere Studien betonen, Strindbergs Schreiben bringe die Spannungen und die Zerrissenheit seiner Psyche zum Ausdruck, stelle einen Versuch der Verarbeitung und der Sinngebung des persönlichen Leidens sowie der Identitätsfindung dar.[9] So setzt sich das ins Werk eingeschriebene Bild des Autors als Strindbergmythos in der Rezeption fort. Ulf Boëthius schreibt: "Strindberg påbörjade själv mytologiseringsarbetet [...] och de många uttolkarna har fortsatt. De verkliga gestalterna har försvunnit, överlagrade av ständigt nya bilder."[10] ["Strindberg begann die Arbeit der Mythologisierung [...] und die vielen Interpreten haben sie fortgesetzt. Die wirklichen Gestalten sind verschwunden, überlagert von ständig neuen Bildern."] Wie schwierig es bis heute ist, sich dem Mythos der Person zu entziehen, konstatiert Ulf Olsson zu Beginn seiner jüngsten umfangreichen Sammlung von Studien zu Strindbergs Prosa, *En levande död*

---

6 *Strindberg och världen*, S. 10.

7 Erdmann 1986, S. 6.

8 Lamm 1924/26 I, S. 19.

9 So neben Lamm u.a. Dahlström 1930, S. 188f., Eklund 1948b, S. 242, Kaufmann 1971, S. 66f., Reinert 1971, S. 3-10, Steene 1973, S. 2ff.

10 Boëthius 1977, S. 264.

(1996). Und er skizziert einen Ausweg, wie er mit dem Konzept der Autorfigur auch in der vorliegenden Arbeit beschritten wird:

> Det är svårt eller rentav omöjligt att bryta sig ut ur den trollcirkel som är Strindbergs mytologisering av sig själv så länge man fortfarande vill skapa en bild av *författaren* som den levande garanten för verkets relevans. Det alternativ som erbjuder sig är att konstruera 'författaren' som en funktion i hans *texter* [...].[11]

> [Es ist schwierig oder geradezu unmöglich, den Zauberkreis zu durchbrechen, den Strindbergs Selbstmytologisierung darstellt, solange man nach wie vor ein Bild des *Autors* als des lebenden Garanten für die Relevanz des Werks schaffen will. Die Alternative, die sich anbietet, besteht darin, den 'Autor' als eine Funktion in seinen *Texten* zu konstruieren [...].]

Olsson wählt im folgenden allerdings einen Ansatz, in dessen Mittelpunkt nicht wie hier der Autor, sondern – unter Berufung auf Adorno, Benjamin, de Man u.a. – die Modernität der Texte steht: Es geht ihm um die Überwindung realistischer Repräsentation durch eine ästhetische Verwandlung, die er "Allegorisierung" nennt und welche die Verselbständigung des Dargestellten zum Zeichen meint – eine Verwandlung, die eine Bewegung von der Subjektivität des Autors zur Objektivität des Kunstwerks einschließt.[12]

Doch zunächst zurück zur früheren Strindbergforschung: Vorsichtige Kritik an einer allzu eingeschränkten, auf den Autor begrenzten Perspektive äußerte schon vor einem halben Jahrhundert Walter Berendsohn und forderte größere Aufmerksamkeit für die literarische Gestaltung der Werke. Das Bild Strindbergs als "den besinningslöse hataren och den primitive barbaren" ["der besinnungslos Hassende und der primitive Barbar"] habe einem tieferen Verständnis seines Lebens und Werks im Wege gestanden.[13] Dabei ist Berendsohn aber weit davon entfernt, das Verständnis des Werks als Selbstausdruck grundsätzlich zu revidieren. Eine deutlich differenziertere Sicht formuliert dagegen Manfred Karnick in *Rollenspiel und Welttheater* (1980), einer Studie über die Bedeutung des Rollenspiels im Drama. Er stellt fest,

> daß Strindbergs literarische Stoffe, Motive und Figuren, Situationen und Schauplätze bis in konkrete Einzelheiten und in sonst unbekannter Vollständigkeit aus der Erlebniswelt des Autors – und noch mehr: *aus den diese Erlebniswelt überformenden Selbstbeschreibungen seines Lebens* – abzuleiten sind.[14]

---

11 U. Olsson 1996, S. 17.

12 Vgl. U. Olsson 1996, S. 407. Da die vorliegende Arbeit bei Erscheinen der Studie Olssons bereits abgeschlossen war, konnten Olssons Erörterungen nicht mehr im einzelnen Eingang finden. Eine gewisse Ausnahme bildet Kapitel 6 zu *Le plaidoyer d'un fou* – dem einzigen Text, der hier *und* bei Olsson ausführlich behandelt wird.

13 Berendsohn 1946, S. 19.

14 Karnick 1980, S. 81 (meine Hervorhebung).

Karnick betont nicht nur die Bedeutsamkeit der künstlerisch geformten Autobiographie vor der Lebenswirklichkeit als Grundlage des literarischen Werks, sondern auch, daß das im autobiographischen Schreiben entwickelte Rollenverständnis "bewußtseinsstrukturierende Bedeutung" nicht zuletzt für die Literatur hat.[15] Wesentlich für die Beziehungen zwischen Leben, Autobiographie und fiktivem Werk sind nach Karnick also nicht der Transport und die Transformation bestimmter Stoffe oder Motive, sondern die Strukturen des Selbstverständnisses als Rollenverständnis, wie sie im autobiographischen Schreiben entwickelt werden und sich in der Fiktion spiegeln. Eine ähnliche Haltung vertritt auch Kerstin Dahlbäck in "Strindbergs autobiographical space" (1991): Das Ich trete in Briefen, autobiographischen Schriften etc. in denselben Rollen und charakterisiert durch dieselben Deutungsmuster auf wie in fiktiven Texten. Auf diese Weise werde ein "autobiographischer Raum" geschaffen, in dem die Texte miteinander vernetzt seien.[16] Diese Position geht über die These vom Werk als Selbstausdruck hinaus und kommt der hier konzipierten Vorstellung einer textuellen Figur nahe, die autobiographischen und fiktiven Texten gemeinsam ist. Sie zeigt auch, weshalb eine Analyse der Autorfigur und des von ihr konstruierten Autorbilds über Gattungsgrenzen hinweg das Gesamtwerk bis hin zur Korrespondenz umfassen muß: In bezug auf die Konstruktion des Autorbilds gibt es keinen *grundsätzlichen* Unterschied zwischen Briefen auf der einen Seite und fiktionalen Texten auf der anderen.

Eine Untersuchung der Bewußtseinsstrukturen als einheitsschaffende Instanz in Strindbergs Werk liegt Robert Henry Kiefts Studie *The Correspondent Self* (1979) zugrunde. Kieft geht es um eine Kartierung der grundlegenden Kräfte und Strukturen im Werk. Sein Ansatz entspricht insofern dem hier entwickelten, als er von der realen Person des Autors absieht und statt dessen den Blick auf die Konstitution des Autor-Ich im Text richtet: "The imaginative geography of this work articulates a self whose individuality is a phenomenon of its self-representation."[17] Kieft analysiert u.a. das Verhältnis zu Raum und Zeit, das sich in den Texten ausdrückt, die Muster zwischenmenschlicher Beziehungen, das Verhältnis von Selbst und Welt sowie die Funktion des Schreibens für die Selbstkonstitution. Kiefts Kartierungsarbeit stellt eine nützliche Grundlage für die Analyse der Autorfigur dar, offenbart jedoch zugleich die Risiken einer solchen Suche nach grundlegenden Werkstrukturen. Sie liegen zum einen in der Tendenz zur Pauschalisierung, wobei die Besonderheiten der einzelnen Texte und der Entwicklungen zwischen ihnen aus dem Blick geraten, zum anderen in der Oberflächlichkeit der Vogelperspektive, die nur die manifesten Bilder und Muster wahrnimmt und die untergründigen Infragestellungen übersieht. Kieft arbeitet

---

15 Karnick 1980, S. 88.

16 K. Dahlbäck 1991, besonders S. 90ff. Dahlbäcks Schlußfolgerung lautet (ebd., S. 93): "The metaphorical language of the letters can be seen as casual and passing comment, but also as part of a total literary structure which includes Strindberg's entire textual output. [...] We find ourselves asking whether these complexes of metaphors form some sort of matrix with the help of which Strindberg experiences and transposes himself and 'the world' [...]."

17 Kieft 1979, S. 18.

Brüche und Widersprüche im Welt- und Selbstbild heraus, ohne auf die Mechanismen ihrer Produktion aufmerksam zu werden.

Ein weiterer Standpunkt zur Leben-Werk-Problematik bei Strindberg zeigt sich in der Umkehrung der Behauptung, das Werk spiegele in mehr oder weniger verkleideter Form das Leben des Autors ab. Evert Sprinchorn und Olof Lagercrantz sind prominente Vertreter der These, nicht die literarische Verwertung von Lebenserfahrungen an sich sei das besondere Kennzeichen von Strindbergs Werk, sondern daß er bewußt Erfahrungen nach den Erfordernissen der Literatur inszeniert habe. Strindberg habe sein Leben auf solche Weise arrangiert, daß es dem in der Schrift geformten Mythos entspreche.[18] Sprinchorn bezeichnet in diesem Sinn die Inferno-Krise als ein "experiment in madness"[19] und sieht darin ein Grundmuster für Strindbergs selbstexperimentellen Umgang mit dem eigenen Leben.

Eine spezifische Variante der "Selbstausdrucks"-These findet sich dagegen in denjenigen Deutungen, die auf psychologischen Analysen basieren oder eine solche Perspektive einbeziehen.[20] Paradigmatisch formuliert Guy Vogelweith Anfang der siebziger Jahre in einer Studie zu Strindbergs Dramen: "Alors, il écrit; non seulement pour dire sa douleur, mais aussi pour imaginer une issue à son drame personnel, et en tous cas pour mieux comprendre les raisons de sa souffrance."[21] Das dramatische Schreiben erscheint Vogelweith nicht nur als Ausdruck psychischer Spannungen, sondern im Sinne eines Psychodramas als Selbsttherapie, als experimentelles Ausagieren psychischer Energien. Die Personen im Drama sind dann verschiedene Facetten des Ich: So habe Strindberg in *Mäster Olof* Teile seines Selbst in Olof, Gert und dem König in Szene gesetzt.[22] Warum die Therapie erfolglos bleibt und sich in einer endlosen Selbstdarstellungsschleife fängt, legt

---

18 U.a. Lagercrantz 1980, S. 302 und 408.

19 Sprinchorn 1976, S. 250.

20 Ich gehe an dieser Stelle nicht auf die reichhaltige psychoanalytische Literatur ein, die Strindbergs Person und seine Psyche zum Thema haben. Grundlegende Erkenntnisse vermitteln neben den bereits klassischen Studien von Torsten Eklund, *Tjänstekvinnans son* (1948), und Gunnar Brandell, *Strindberg in Inferno* (erstmals 1950), die u.a. die zentrale Rolle eines tief verwurzelten Minderwertigkeitskomplexes (Eklund) bzw. der aus einer ödipalen Struktur herrührenden Schuldgefühle (Brandell) herausarbeiten, insbesondere zwei jüngere Arbeiten von Johan Cullberg (1992) und Clarence Craffoord (1993). Cullberg geht im Zusammenhang mit der tiefen Schaffenskrise der Inferno-Zeit auf die widersprüchlichen Wunschbilder Strindbergs als heroischer Rebell einerseits, als idealer Sohn andererseits ein und diagnostiziert eine narzißtische Persönlichkeitsstörung. Auf einer ähnlichen Linie bewegt sich Craffoord, der seine Untersuchung aber stärker auf den Vaterkonflikt konzentriert.

21 Vogelweith 1971, S. 20. Bei Vogelweiths *Le psychothéâtre de Strindberg* (1972) handelt es sich um eine umgearbeitete Fassung seiner ein Jahr vorher veröffentlichten Dissertation. Die beiden Publikationen werden daher gemeinsam behandelt.

22 Vogelweith 1972, S. 8 und 32. Auch hier hat Strindberg den Wissenschaftlern schon vorgegriffen. Vogelweith bezieht sich auf die Selbstdeutung des Dramas in *Tjänstekvinnans son* (SV 21, 27).

demgegenüber Michael Robinson dar, dessen breit angelegte Studie *Strindberg and Autobiography* (1986) eine beinahe unerschöpfliche Quelle zu Strindbergs autobiographischem Schreiben darstellt. Schreiben bringe für Strindberg keine Lösung innerer Konflikte, sondern diene lediglich als Sicherheitsventil, wirke wie eine Droge, die in einen Wiederholungszwang führe. Robinson zitiert als Beleg aus einem Interview Strindbergs von 1909: "arbetet gav mig så stor njutning att jag fann tillvaron som en ren salighet medan skrivningen pågick, och gör så än. Då endast lever jag!" (SS 54, 467) ["die Arbeit verschaffte mir einen solchen Genuß, daß ich das Dasein während des Schreibens als reine Seligkeit empfand, und so geht es mir immer noch. Nur dann lebe ich!"] Der Hauptgrund für das Scheitern der Selbsttherapie liegt nach Robinson zum einen im monologischen Charakter des autobiographischen Schreibens – "[t]he situation of the autobiographer in particular is irremediably narcissistic" –, zum anderen in der entfremdenden Kraft der Sprache:

> And where the endeavour of psychoanalysis is to penetrate the image which the subject has formed of himself, the autobiographer elaborates a specular image in a narrative given over to the establishment of order and coherence, consciously manipulated, highly crafted, and felicitously expressed. [T]he writer [...] achieves the status of a subject only vicariously by projecting his personal myth in a work that is then detached from him in order to embark upon its own career.[23]

Strindbergs Schreiben führe also nicht zu Selbstanalyse und Selbsttherapie, wohl aber zur Selbstdarstellung, zur Schaffung eines Selbstbilds, eines persönlichen Mythos im Text.

Dies stellt aus der Perspektive des Textproduzenten gesehen gleichzeitig eine Verlockung und ein Problem dar. Die Verlockung liegt darin, daß der Text verbirgt, während er zu entblößen behauptet. Olof Lagercrantz stellt in seiner Strindbergbiographie von 1979 fest: "Strindberg als Enthüller und Selbstbekenner ist ein Mythos. Wenn er in Bekennerlaune ist, verbirgt er sich immer, während seine mitteilsamen Selbstporträts dazu bestimmt sind, uns in die Irre zu führen."[24] Im Schreiben kann der Autor seinem Bedürfnis nachgeben, sich den Blicken der Öffentlichkeit zu exponieren und sich in diesen Blicken als Selbst zu fühlen. Denn die Schrift stellt einen Schutz dar: "the writer [...] veils himself in words".[25] Das Problem, das in Kapitel 1 ausführlich dargestellt wurde, besteht darin, daß der Schutz, den die Worte darstellen, sich gegen die Identität des Autors selbst kehrt. Robinson: "The author, indeed, becomes a figure of the text."[26] Der Autor als Figur des Textes ist aber kein verläßlicher Garant der Identität des Autors als Textproduzent mehr. Nach seiner Veröffentlichung ist er fremden Interpretationen ausgesetzt, wird unter dem Blick des Lesers zu einem Fremden. Je deutlicher dem Autobiographen dies bewußt ist – bei Strindberg ist dies offensichtlich –, desto intensiver muß er auf seinem Deutungsmonopol bestehen. "Strindberg hat für jede

---

23 Robinson 1986, S. 31.

24 Lagercrantz 1980, S. 344.

25 Robinson 1986, S. 47.

26 Robinson 1986, S. 79.

Phase seines Lebens bestimmt, wie er aufzufassen sei, hat sich selbst Namen und Charakter gegeben", folgert Lagercrantz.[27]

Robinson hat die Problematik der Selbstdarstellung im Text bei Strindberg unter verschiedenen Blickwinkeln ausführlich behandelt. Die Überschrift seines ersten Kapitels spricht für sich: "Writing a life". Er legt dar, wie im autobiographischen Schreiben dem Leben ein sinnvoller Zusammenhang und dem Autor eine kohärente Identität geschaffen werden; wie das Ich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt werden kann, und sei es durch Provokation und literarischen Exhibitionismus; wie das Schreiben als Beweis der eigenen Schaffenskraft fungiert, nicht zuletzt im Sinne männlicher Selbst- bzw. Potenzbestätigung. Und er weist auf die entscheidenden Einschränkungen der "Selbst"-darstellung hin: auf die Effekte der Entfremdung in den Normen der Sprache und des Genres, in den Mustern der Mythologie und der literarischen Tradition. Die Konsequenz dieser Spannung zwischen Selbstdarstellung und Selbstverlust sei, daß der Prozeß autobiographischen Schreibens bei Strindberg nie an ein Ende, nie zu einem gültigen Resultat gelange. Der Autobiograph produziere ein sich verdichtendes textuelles Netz, in dem mit zunehmender Komplexität die einzelnen Texte nicht mehr nur auf die Biographie, sondern aufeinander verwiesen.

Zwei weitere Arbeiten haben sich in jüngerer Zeit speziell mit Strindbergs autobiographischem Schreiben auseinandergesetzt, wenn auch aus einer sehr viel eingeschränkteren Perspektive als Michael Robinson:[28] Linda Marie Haverty begründet in *Failing at Autobiography* (1989) das notwendige Scheitern klassischen autobiographischen Schreibens als Konstruktion eines kohärenten Selbst bei Twain, Rilke und Strindberg aus den Widersprüchen der Entwicklung von Gesellschaft und Individuum in der Moderne. Einen ähnlichen Ausgangspunkt wählt Glen Alan Harper für seine fundiertere und in bezug auf Strindberg deutlich ergiebigere Studie *Strindberg's Fictional Life-Worlds* (1976). Harper zeigt ausgehend von einem wissenssoziologischen Modell, wie sich die Widersprüche der modernen Gesellschaft in den konstruierten Lebenswelten, d.h. im Welt- und Selbstbild der autobiographischen Texte spiegeln. Die beiden genannten Arbeiten tragen allerdings wenig zur Frage bei, wie sich aus dem Text heraus ein Bild des Autors konstituiert.

Demgegenüber bilden die Ergebnisse der Studie Robinsons eine wertvolle Grundlage für die vorliegende Arbeit. Gleichzeitig unterscheiden sich Ansatz und Fragestellung grundlegend. Robinson konzentriert seine Aufmerksamkeit auf den Autobiographen als Subjekt der Textproduktion, der zwischen dem Wunsch, im Text eine Identität zu entwerfen, und den Entfremdungseffekten des Schreibens hin und her geworfen wird. In der vorliegenden Arbeit wird der Blick dagegen auf die Texte selbst gerichtet, auf das Bild des Autors als Konstrukt des Textes und auf die Mechanismen seiner Konstruktion. Dadurch soll auch eine Schwäche in Robinsons Studie vermieden werden: Weil Robinson Strindbergs Werk als Einheit nimmt und unbekümmert Ausschnitte aus chronologisch weit auseinanderliegenden Texten als Belege für seine Thesen nebeneinanderstellt, geht der Blick für die

---

27 Lagercrantz 1980, S. 20.

28 Zu nennen sind hier auch die Arbeiten Per Stounbjergs zu *Tjänstekvinnans son*. Auf sie wird in Kapitel 3 eingegangen werden.

spezifische Struktur der einzelnen Texte verloren. Wir lernen viel über Strindberg und sein Schreiben, doch wenig darüber, wie sich die Problematik des Autobiographischen konkret in den Texten manifestiert. Gerade dies aber ist der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit, die sich auf einen begrenzten Ausschnitt des Werks konzentriert und auf eingehenden Textanalysen basiert.

2.2. Der Strindbergmythos: Schreiben als Selbstdarstellung

Ein zentraler Bestandteil des Strindbergmythos ist das Bild des Selbstbekenners, der alles, was er schreibt, in Selbstdarstellung verwandelt. Das Werk liefert nicht nur Deutungen jeder einzelnen Phase des Lebens, entwirft nicht nur prägnante Bilder des Autors, es thematisiert auch den Prozeß der literarischen Selbstdarstellung. In den 1880er Jahren wird der autobiographische Charakter allen Schreibens betont, beispielsweise im Vorwort zu *Tjänstekvinnans son*. Hier beginnt auch die lange Reihe von Texten, die unmittelbar oder im nachhinein als autobiographisch deklariert und verschiedentlich in handschriftlichen Verzeichnissen zu einer Art zusammenfassendem Lebenszeugnis gesammelt werden.[29] Das Werk als ganzes soll für den Autor stehen. In einem quasitestamentarischen Brief an Axel Lundegård vom 12.11.1887 bittet der Autor nachdrücklich, im Falle seines Todes für eine Veröffentlichung des *gesamten* Werks zu sorgen:

> Ombesörj att utges i Flensburg, Leipzig, Köpenhamn eller Chicago, när tiden är inne mina samlade skrifter *Allt* hvad jag skrifvit hvart ord, ur tidningar, kalendrar, ut- och inrikes, samt med korrespondensen. (B 6, 297)
>
> [Kümmere dich darum, daß in Flensburg, Leipzig, Kopenhagen oder Chicago, wenn die Zeit gekommen ist, meine gesammelten Schriften herausgegeben werden *Alles*, was ich geschrieben habe, jedes Wort, aus Zeitungen, Kalendern, aus- und inländischen, sowie die Korrespondenz.]

Gegenüber solch eindrücklichen Bildern des Autors als Selbstdarsteller hat die Rezeption die Infragestellung des Autobiographischen in Strindbergs Werk weniger deutlich wahrgenommen. Kurz nach dem vielzitierten Lundegård-Schreiben heißt es beispielsweise in einem Brief mit ähnlich testamentarischem Tonfall: "Mitt författeri: ett sökande efter sanningen! Idiotiskt i sig sjelf kanske, ty sanningen är endast konventionell" (B 7, 92) ["Meine Schriftstellerei: eine Suche nach der Wahrheit! Vielleicht idiotisch an sich, denn die Wahrheit ist nur konventionell"]. Wenn die Wahrheit – auch die Wahrheit über sich selbst! – aber nur konventionell ist, gilt es, so setzt der Brief fort, mit verschiedenen Wahrheiten zu experimentieren. Aufschlußreich ist eine Äußerung von 1889 in einem Brief, der

---

29 Z.B. SgNM 1:1,20.

Person und Werk behandelt. Es geht darin um einen geplanten Strindberg-Artikel in *Nordisk familjebok*. An den Herausgeber Bernhard Meijer schreibt der Autor:

> Populärt taladt anser jag man skulle kunna kalla mig en Sökare, som längre fram experimenterar med ståndpunkter. Ett komplex af personer, härrörande af många korsningar i blod och hjerna, af många genomgångna stadier, åt hvilka författaren endast gör sig till ett 'skrifvande medium'.[30]
>
> [Populär gesprochen denke ich, man könnte mich einen Suchenden nennen, der darüber hinaus mit Standpunkten experimentiert. Ein Komplex von Personen, der von vielen Kreuzungen des Bluts und des Denkens herrührt, von vielen durchlaufenen Stadien, für die sich der Autor nur zu einem 'schreibenden Medium' macht.]

Charakteristisch für diese Äußerung ist ihre zweifache Ambivalenz bezüglich der Autonomie des Ich – als *Mensch* und als *"författare"*. Zunächst wird die Un-Selb-Ständigkeit des Menschen betont, seine Fremdbestimmtheit durch die Gesetze der Natur und der Gesellschaft, die einen Grundzug des Strindbergschen Menschenbilds Ende der 1880er Jahre ausmacht. So wie im Vorwort zu *Fröken Julie* menschliche Charaktere als Konglomerate beschrieben werden (SV 27, 105), heißt es auch in *Tjänstekvinnans son* über Johan:

> Hade han kunnat se sig själv nu; hade han funnit att de flesta ord han talade voro ur böckerna och kamraterna; hans gester från lärare och vänner; hans miner från släktingar, hans lynne från mor och amma; hans böjelse från far, farfar kanske. (SV 20, 167)
>
> [Hätte er sich jetzt sehen können; hätte er festgestellt, daß die meisten Worte, die er sprach, aus den Büchern und von den Kameraden stammten; seine Gesten von Lehrern und Freunden; seine Mimik von Verwandten, seine Gemütslage von Mutter und Amme; seine Neigungen vom Vater, vielleicht vom Großvater.]

Als gesellschaftliches Wesen kann der Mensch nie ein individuelles und einheitliches Selbst sein. Doch kann er dies als Einzelwesen? – Strindbergs letztes Drama *Stora landsvägen* bringt das Dilemma eindrucksvoll zum Ausdruck. Der Jäger (auch eine Sucher-Gestalt!) begibt sich in die Einsamkeit der Alpengipfel, um sein Selbst zu finden, das er drunten in der Menschengesellschaft verloren hat. Doch ein Einsiedler rät ihm zur Rückkehr: "Vad du förlorat har därnere / Kan du väl icke finna 'gen häruppe!" (SV 62, 109) ["Was du da unten verloren hast, / Kannst du hier oben wohl nicht wiederfinden!"] Nur das Leben unter Menschen könne ihn selbst zum ganzen Menschen machen:

> Jägaren: Jag vet det nog, om blott jag kunde
> Åskådare förbli och sitta i salongen,
> Men jag vill upp på scen', agera, spela med;
> Och straxt jag tar en roll, blir borta,
> Och glömmer vem jag är ...

---

30 Zitiert nach Willers 1968, S. 35f.

> Eremiten: Vem är du?
> (SV 62, 110)[31]
>
> [Jäger: Ich weiß es wohl; wenn ich nur
> Zuschauer bleiben könnte und im Theatersaal sitzen!
> Aber ich will hinauf auf die Bühne, will agieren, mitspielen;
> Und sobald ich eine Rolle übernehme, verliere ich mich
> Und vergesse, wer ich bin ...
> Eremit: Wer bist du?]

"Wer bist du?" – die Frage, auf die der Mensch keine Antwort findet, ist sie durchs Schreiben zu beantworten? Als Autor scheint sich der einzelne zum Subjekt seiner Geschichte machen zu können. Doch die Voraussetzung dafür, so zeigt der zitierte Brief an Meijer, ist wiederum eine Spaltung; er muß die Unselbständigkeit des eigenen Ich (an-)erkennen und sich experimentierend-beobachtend in ein Medium der in ihm liegenden "fremden" Kräfte verwandeln. Er bleibt stets in der Ambivalenz gefangen, gleichzeitig Subjekt und Objekt seines Lebens und Schreibens zu sein: Experimentator und Untersuchungsgegenstand, Autor und Medium.

In der Nach-Inferno-Zeit erscheint diese Vorstellung ins Kosmisch-Schicksalhafte erhöht. Die Naturgesetzlichkeit wird ins Kleid der Vorsehung gehüllt und das Leben als göttliches Skript, als Schauspiel betrachtet, in dem jeder die ihm angewiesenen Rollen spielt. Der Autor Falkenström in *Svarta fanor* fügt dieser Idee den Mythos vom Selbstopfer des Dichters hinzu:[32]

> För att få skriva mina Samlade har jag offrat min biografi, min person. Det har nämligen förefallit mig, redan tidigt, att mitt liv var satt i scen för mig, för att jag skulle få se det från alla faser. Detta försonade mig med olyckorna, och det lärde mig att fatta mig själv som objekt. (SV 57, 147)
>
> [Um meine gesammelten Werke schreiben zu können, habe ich meine Biographie geopfert, meine Person. Es schien mir nämlich schon früh, daß mein Leben für mich in inszeniert sei, damit ich es von allen Seiten sähe. Das versöhnte mich mit meinem Unglück, und es lehrte mich, mich selbst als Objekt zu begreifen.]

Nicht das Individuum ist Ursprung und Lenker seiner Lebensgeschichte, sondern diese ist irgendwo und irgendwie bereits geschrieben. Das Privileg des Schriftstellers liegt aber in der Möglichkeit, die eigene, bereits geschriebene Lebens-

---

31 Vgl. auch die Beziehung der Liebenden in "Karantänmästarens Andra Berättelse": Sie machen die Inkonsistenz des Charakters zur Voraussetzung ihres Umgangs, leben bewußt das Leben als Spiel und Inszenierung. Doch auch das ist wieder eine Rolle, die ernsthafte Konsequenzen hat: "Därför fingo de aldrig reda på varann, så at de i riktigt allvarliga ögonblick kunde samtidigt utbrista: Vem är du?" (SV 50, 211) ["Deswegen erhielten sie nie Klarheit über einander, so daß sie in richtig ernsthaften Augenblicken gleichzeitig ausrufen konnten: Wer bist du?"]

32 Vgl. auch den Abschnitt "Diktarens självoffring" (SS 46, 72) ["Die Selbstopferung des Dichters"] in *En blå bok*, in dem die indische Mythologie und der Heraklesmythos als Hintergrund für die Dichterapotheose herangezogen werden. Dazu auch Thomas Olsson 1994, S. 25f.

geschichte nachzuzeichnen und damit Abstand von ihr zu gewinnen, selbst Subjekt und Objekt der Darstellung zu sein. Im Neuschreiben des Lebens wird das Ich zum Objekt, zu einem *Anderen*. Indem er das Ich zum Objekt macht, gewinnt sich der Autor im Schreiben des Lebens selbst als Subjekt.[33] Hier deutet sich wieder das Muster der Wiederauferstehung an, das in Kapitel 1.2. als ein grundlegendes Merkmal autobiographischen Schreibens erörtert wurde. Die Ambivalenz der Autorschaft zwischen Subjekt und Objekt ist damit aber nicht aufgehoben.

2.3. Der Strindbergmythos: Autorbilder

Strindberg als Sucher, als Selbst-Experimentator, als Opfer des eigenen Strebens nach Selbst- und Welterkenntnis im Schreiben – dies sind konstitutive Elemente des Strindbergmythos, wie er uns in den Werken und der Sekundärliteratur entgegentritt. In ihnen wird ein grundlegender Zug der Autorfigur deutlich: eine Ambivalenz zwischen der Ich-Verneinung – "jaget är icke något ett, självt" (SV 20, 166f.) ["Das Ich ist keine Einheit, kein Selbst"] –, der Auflösung des Ich in der Vielgestaltigkeit seiner heteronomen Bezüge einerseits und der Selbst-Behauptung gegenüber den Kräften der Fremdbestimmung andererseits. Dabei handelt es sich weniger um ein scharf konturiertes Oszillieren als um kontinuierliche und simultane Konstruktions- und Destruktionsverläufe. Die Bilder des Strindbergmythos, die uns aus dem Werk heraus in dichter Folge plakativ entgegentreten, sind den aus bunten Lampen zusammengesetzten Figuren einer Leuchtreklame vergleichbar, die in unregelmäßiger Folge aufleuchten, sich überblenden, sich verwandeln, erlöschen – vorausgesetzt es gäbe "kreative" Leuchtreklamen, die aus

---

33 Eine Reinform des Nachzeichnens und Nachspielens des eigenen Lebens ist das Rollenspiel. Das eigene Leben als Rolle zu spielen, setzt einen Akt der Selbstdistanzierung voraus, wobei dem gespielten Rollen-Ich ein spielendes Ich-Subjekt gegenübergestellt wird. Das Paradox der Metapher von der Selbst-Obduktion, die Strindberg auf die Analyse der eigenen Lebensgeschichte in *Tjänstekvinnans son* anwendet, die Aufspaltung also in ein lebendes Subjekt und ein totes Objekt, wird im Rollenspiel anschaulich. Strindbergs Schwiegermutter Marie Uhl berichtet von einer Szene während Strindbergs Aufenthalt in Dornach 1893/94: "Strindberg låg styv och orörlig på lit de parade, helt klädd i svart och med fötterna högt uppbäddade mot en kudde. På våra ångestfulla frågor och utrop, vad som hänt, vad det var med honom, svarade Strindberg själv med ihålig stämma: 'Ich bin gestorben!'" (*Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 8.2.1924) ["Strindberg lag steif und unbeweglich auf dem lit de parade, ganz in Schwarz gekleidet und die Füße hoch auf ein Kissen gebettet. Auf unsere ängstlichen Fragen und Rufe, was geschehen, was mit ihm los sei, antwortete Strindberg selbst mit dumpfer Stimme: 'Ich bin gestorben!'"] Die beschriebene Szene erinnert unmittelbar an Edgar Allan Poes Erzählung "The Facts in the Case of M. Valdemar" (1845). Strindberg wurde Ende 1888 durch Ola Hansson mit Poes Werk bekannt. Ob er die Erzählung über M. Valdemar kannte, dessen Geist mittels Hypnose im toten Körper festgehalten wird, ist aber unsicher.

einem bestimmten Repertoire vorgegebener Muster je unterschiedliche Bilder erstehen lassen könnten. Sie sind Konstrukte des Textes, die in ihren spezifischen Konstellationen und Abfolgen das Bild einer Individualität vorspiegeln. Voraussetzung für diese Illusion ist aber die Dunkelheit, in der sie immer wieder verschwinden. In der Analyse der Autobiographie *Tjänstekvinnans son* sollen die zentralen Elemente des Strindbergmythos im einzelnen herausgearbeitet und die Dunkelheit, die seinen Entstehungsprozeß umgibt, aufgehellt werden. An dieser Stelle wird ein erstes Raster der bunt blinkenden Lichtmuster skizziert.
Das Strindbergbild in der Rezeption kann dafür als Leitfaden genommen werden. Carl Eldhs monumentales Strindbergdenkmal, das nur wenige Schritte von der letzten Wohnstatt des Dichters, dem heutigen Strindbergmuseum, im Stockholmer Tegnérlund aufgerichtet wurde, zeigt eine prometheische Gestalt, die von unsichtbaren Fesseln an einen Felsblock geschmiedet scheint. Der nackte, muskulöse Körper spannt sich dem Licht entgegen, während das mächtige Haupt mit der obligatorischen Löwenmähne wie durch Zwang nach unten gebeugt wird. Die Skulptur stellt den leidenden Titanen dar, von inneren Spannungen fast zerrissen; die Kraft von Geist und Körper ist gehemmt, in sich gebunden; die Nacktheit macht ihn verletzlich; die Gesichtszüge drücken Schmerz, aber auch einen fast kindlichen Trotz aus. Die Darstellung ist repräsentativ, gerade im Ausdruck innerer Widersprüchlichkeit zwischen Kraft und Sensibilität, rebellischem Trotz und Leiden. Ein anderer Künstler, der mit Strindberg persönlich bekannt war, Richard Bergh, beschrieb ihn 1905 als "einen verwundeten, aber stolzen alten Löwen",[34] worin ein weiterer Grundzug des Strindbergbilds deutlich wird: Strindberg als Naturmensch, der nicht zuletzt durch primitive Direktheit und Rücksichtslosigkeit (auch sich selbst gegenüber) gekennzeichnet ist. Hierauf beziehen sich auch die oben zitierten Worte Berendsohns über das Bild Strindbergs als ein Barbar.[35] Olof Lagercrantz verweist auf den Einfluß von Oscar Levertins Strindbergkritik, die das Bild vom Genie einerseits, vom plebejischen Naturmenschen andererseits geprägt habe.[36] Doch natürlich sind diese Züge, bis hin zu den mythologischen Identifikationen, im Werk selbst deutlich vorgezeichnet.[37]

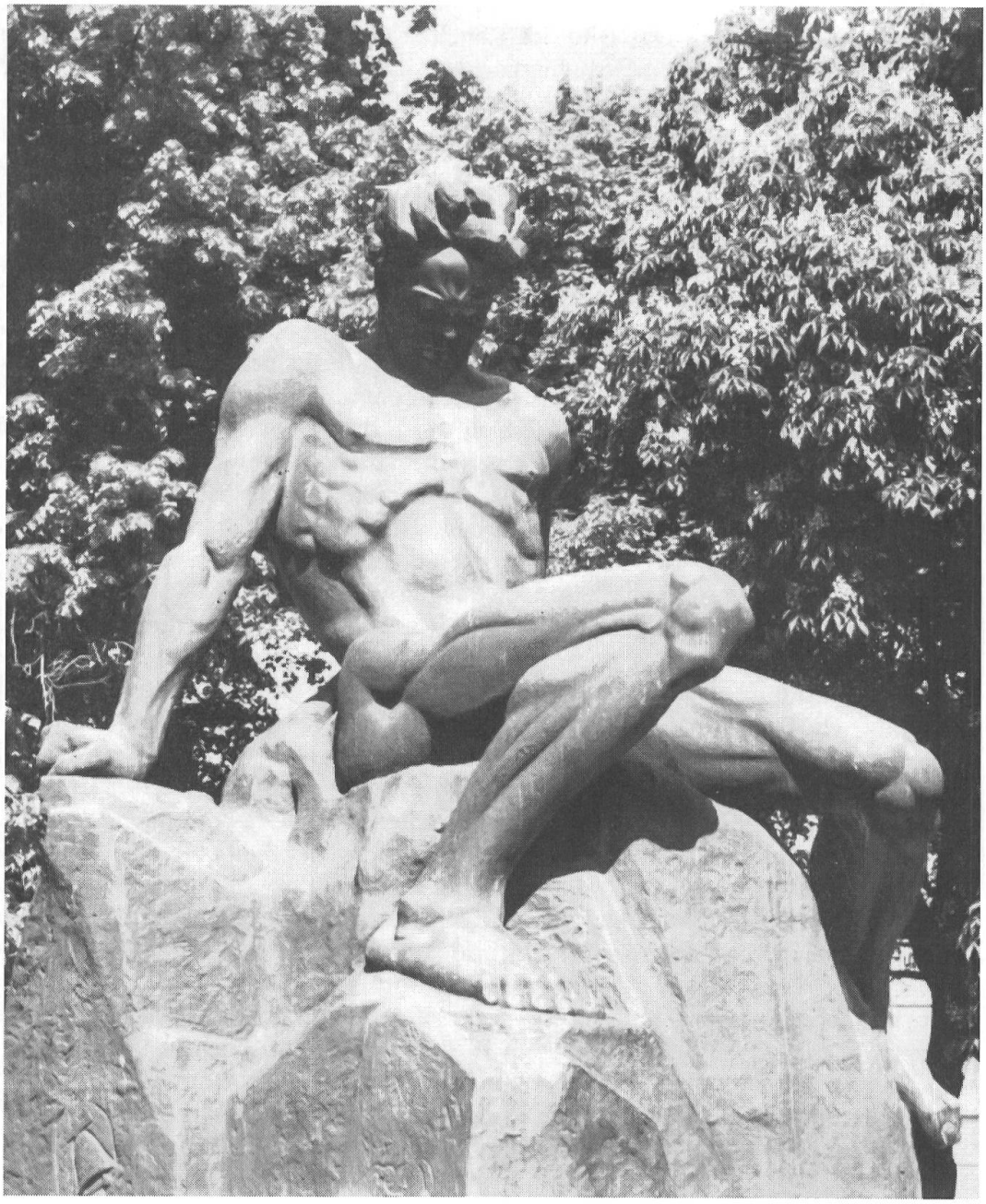
---

34 Zitiert nach Lagercrantz 1980, S. 477.

35 Berendsohn 1946, S. 19.

36 Lagercrantz 1980, S. 535f. Der Gegensatz von Genie und primitivem Barbar prägt auch die postume biographische Würdigung durch Georg Brandes, der die mangelnde Harmonie Strindbergs sogar in seiner körperlichen Erscheinung erkennen will: "Die mächtige, fast erhabene Stirn streitet sonderbar gegen das vulgäre Untergesicht. [...] Das Obergesicht ist das eines Geistesaristokraten. Das Untergesicht gehört dem Sohn des Dienstmädchens an [...]. Er war ein großer Dichter, ohne ein führender Geist zu sein." (G. Brandes 1914, S. 321).

37 Eine eingehende Untersuchung des Strindbergbilds in der Rezeption einschließlich der wissenschaftlichen Sekundärliteratur stellte ein Thema für weitere wissenschaftliche Arbeiten dar. Hier konnten nur wenige anschauliche Beispiele genannt werden.



Carl Eldhs Strindbergdenkmal

Daß sich das hier skizzierte Strindbergbild in wesentlichen Aspekten auf ein romantisches Dichterbild zurückführen läßt, ist offensichtlich.[38] Prometheus ist nicht umsonst eine wichtige Identifikationsfigur für den Dichter als Naturgenie seit Ende des 18. Jahrhunderts. Zentral sind sowohl der aufklärerische Aspekt (der Dichter als *Rebell* gegen die überkommene Ordnung, als Lichtbringer) als auch das *Leiden*, das die herausgehobene Stellung des Dichters zwischen Menschen und Göttern mit sich bringt. Das Bild des Rebellen und das Bild des Leidenden, des Opfers, finden sich schon in Strindbergs erster literarischer Veröffentlichung, dem Drama *Fritänkaren*. Sein Protagonist Karl ist der Verkünder einer neuen, freiheitlichen religiösen Botschaft gegenüber dem finsteren traditionsgebundenen Glauben seines früheren Freundes Gustaf und der gesellschaftlichen Heuchelei, die durch Eltern und Bruder verkörpert wird. Doch aufgrund der Eingeschränktheit seiner Zeit wird Karl beinahe zum Märtyrer seines Glaubens, dem er nicht abzuschwören bereit ist. In vielerlei Hinsicht sind bereits in dieses Drama die Züge eingeschrieben, die später für den Mythos 'Strindberg' konstitutiv werden. "Kampen mot mörkret" (SV 1, 12) ["Der Kampf gegen die Finsternis"] heißt eines dieser Motive, die ungerechte Behandlung und Zurücksetzung des Sohnes in der Familie ein anderes. Die Einsamkeit des Kämpfers ist ein weiteres Zentralmotiv – "Nu står jag ensam i striden, men Herren är min sköld" (SV 1, 43) ["Jetzt stehe ich allein im Kampf, doch der Herr ist mein Schild"] –, das sich hier in die religiöse Tradition der Glaubensstreiter einfügt. Zu ihr gehört auch das heroische Selbstopfer für die gute Sache: "Den enskilde måste ju offras för den stora eviga världsplanens fullföljande och utveckling." (SV 1, 53) ["Der einzelne muß ja geopfert werden für die Erfüllung und den Fortschritt des großen ewigen Weltenplanes."]

Von Anfang an findet sich in Strindbergs Werk auch die Stilisierung zum zerrissenen, leidenden Dichter. Vom bösen Geist, der ihn bedränge, ist schon 1870 in einem Brief die Rede (B 1, 34), von der Einsamkeit eines vorzeitig verbitterten Jünglings (B 1, 36), von "själqvalens djupaste helvete" ["der tiefsten Hölle der Seelenqualen"] mit Verzweiflung und Selbstmordgedanken (B 1, 41) – oft in Verbindung mit Anklagen gegen eine verständnislose, unsensible Gesellschaft. Doch das Leiden ist begleitet von trotzig kämpferischem Selbstbewußtsein: "Mitt mål är stort – derför måste striden blir stor och jag skall kämpa genom den." (B 1, 58) ["Mein Ziel ist groß – deshalb muß auch der Kampf groß sein, und ich werde ihn durchkämpfen."] Der Vergleich mit Hölderlin und Kleist überrascht im Zusammenhang solch romantischer Dichterbilder nicht (B 1, 123).[39] Dasselbe Bild spiegelt sich im nachträglichen Bericht eines Uppsalabekannten: "Men det brusade och sjöd och stormade i detta oroliga bröst oförrätter, plågor, lidanden och försakelser!"[40] ["Doch in dieser unruhigen Brust brausten und kochten und stürmten Kränkungen, Qualen, Leiden und Entbehrungen!"] Gunnar Brandell nimmt den Krisensommer 1873 als Beispiel für Strindbergs Neigung zur dramatischen Stilisierung des eigenen Lebens; er verwandle "trivialt trassel till storslagna patetiska

---

38 Vgl. auch Johannesson 1968, S. 13.

39 Vgl. auch den 'Bettelbrief' an Oscar Seippel vom 17.7.1871 (B 1, 73f.).

40 Lyth 1935.

uppgörelser med Gud, Värld och Samhälle"[41] ["triviale Scherereien in großartige pathetische Abrechnungen mit Gott, Welt und Gesellschaft"]. Die Schilderung des Sommers auf Dalarö in *Tjänstekvinnans son* zeigt den leidenden Dichter (nicht ohne ironische Distanz) als einen Rebellen, dessen Aufruhr aus ganz unpoetischen Finanznöten, Schuldgefühlen und der Sorge um den täglichen Lebensunterhalt geboren ist:

> Gamla tankar om en förfelad uppgift, om en mänsklighet som led av misstag och villfarelser, döko upp. Lidandet förstorade hans jag, intrycket av att han stred mot en ond makt retade upp hans motståndskraft till vilt trots; kamplusten mot ödet vaknade [...]. (SV 21, 74)
>
> [Alte Gedanken über eine verfehlte Mission, über eine Menschheit, die an Fehlern und Irrtümern litt, tauchten auf. Das Leiden vergrößerte sein Ich, der Eindruck, gegen eine böse Macht zu kämpfen, reizte seine Widerstandskraft zu wildem Trotz; die Kampfeslust gegen das Schicksal erwachte [...].]

In dieser Szene findet sich auch die Identifikation mit Christus, dem Lichtbringer und dem Sündenbock, dem Opfer einer verständnislosen Zeit (SV 21, 75). Die mythologische Selbstüberhöhung ist nicht singulär. So erscheint in einem Brief an Siri von Essen vom Mai 1876 das Bild der Dornenkrone, um die Leiden in ein angemessenes poetisches Licht zu rücken: "jag som redan – så ung jag är kännt törnena i kransen trycka i min panna" (B 1, 325) ["ich, der bereits – so jung ich bin, die Dornen im Kranz auf meiner Stirn gefühlt habe"].[42] Häufiger aber ist die Identifikation mit weniger herausgehobenen Leidens-Gestalten der biblischen Mythologie. In der Inferno-Zeit spielt vor allem Hiob eine bevorzugte Rolle,[43] während für *Tjänstekvinnans son* Ismael eine besondere Bedeutung bekommt.

In der Identifikation mit mythologischen Gestalten erhält das Leiden eine Funktion, es "vergrößert sein Ich", gibt seinem Leben Orientierung und Bedeutung. Die Märtyrerrolle stellt das Ich seinem Schicksal, seinem Gott gegenüber, hebt es heraus aus der Mittelmäßigkeit der Masse.[44] Daß Hiob und Saul von Gott geschlagen sind, ist ein Zeichen ihrer Auserwähltheit, ein Zeichen für ihren besonderen Platz in einem göttlichen Plan. In dem vielzitierten Dalarö-Brief von 1875 an Siri und Carl Gustaf Wrangel, in dem der Autor sich mit Saul vergleicht, wird dieser Zusammenhang ausdrücklich hergestellt: "jag måste vara ensam med min Gud [...] han ville ha mig sjelf" (B 1, 237) ["ich muß mit meinem Gott

---

41 Brandell 1983-90 I, S. 165.

42 Weitere Verweise auf die Identifikation mit Christus auch bei Lagercrantz 1980, S. 29 und 47, sowie Eklund 1948b, S. 213, Fußnote 31.

43 Vgl. Brandell 1974, S. 102, und Eklund 1948b, S. 213f.

44 Vgl. u.a. *Till Damaskus II* (SV 39, 167ff.). Fritz Paul beschreibt denselben Mechanismus aus psychobiographischem Blickwinkel (Paul 1989, S. 467): "Die Vorstellung vom rächenden und strafenden Gott des Alten Testaments [...] korrespondiert mit einem extremen Auserwähltheitsbewußtsein und -anspruch Strindbergs; [...] Strindberg, und mit ihm viele seiner literarischen Geschöpfe, ist das Ziel der Prüfung und Verfolgung durch höhere Mächte oder durch Gott selbst, der allein ihn unter allen Menschen als Gegenstand der Heimsuchung auserwählt hat."

allein sein [...] er wollte mich selbst haben"]. In "Karantänmästarens Andra Berättelse" heißt es über das Selbstverständnis des Protagonisten:

> Han hade även en annan synpunkt på det som hände honom, och det var den oskyldige martyrens: Jag vill se hur långt ödet kan gå i gemenhet, och jag vill se hur mycket jag tål! (SV 50, 233)
>
> [Er hatte noch einen anderen Gesichtspunkt in bezug auf das, was ihm geschah, den des unschuldigen Märtyrers: Ich will sehen, wie weit das Schicksal in seiner Gemeinheit gehen kann, und ich will sehen, wie viel ich ertrage!]

Dies ist eine typische Inferno-Position.[45] Sie dokumentiert sich auch in einem Brief an Torsten Hedlund von Juli 1896, in dem Strindberg behauptet, im Zeichen des Widders geboren zu sein:[46]

> Jag är född under tecknet Väduren. Dess tecken representerar Offret. Efter ett lifs arbete som mitt till belöning: att slagtas. Hvarje framgång följd af lidanden; hvarje spår af lycka bestruken med smuts; hvarje uppmuntran ett hån, hvarje god gerning straffad med korset. (B 11, 281)
>
> [Ich bin im Zeichen des Widders geboren. Sein Zeichen repräsentiert das Opfer. Nach einer Lebensarbeit wie der meinen zur Belohnung: geschlachtet werden. Jeder Erfolg von Leiden begleitet; jede Spur von Glück mit Schmutz besudelt; jede Ermunterung ein Hohn, jede gute Tat mit dem Kreuz bestraft.]

Das Motiv des Sündenbocks, Märtyrers, Opfers läßt sich durch Strindbergs gesamtes Werk verfolgen, vom ersten Drama bis zu *Stora landsvägen*. Hier soll als letztes Beispiel ein Dramenentwurf mit dem Titel "Offerkistan" ["Der Opferkasten"] genannt werden (SgNM 9:1,7). Der Handlungsentwurf ist exemplarisch: Zwei Jungen kommen ohne eigene Schuld zu spät zur Schule. Ihre Namen werden notiert. Die Putzfrau Karin erscheint als mütterlich milde Macht, doch sie verschwindet, als die Strafe in Gestalt des prügelnden Rektors naht. Was den Jungen bleibt, ist die Flucht in eine Phantasie umfassender Zerstörung: "Om det ville bli eldsvåda så fick vi lof." ["Wenn ein Feuer ausbräche, so bekämen wir frei."][47] Die Dramenskizze mit den Requisiten "Svarta taflan; Röda schavottstolen" ["Die schwarze Tafel; der rote Schafottstuhl"] evoziert eine beklemmende Atmosphäre der Ausweglosigkeit, die die Assoziation eines Menschenopfers nahe-

---

45 Vgl. SV 37, S. 28, 66, 86, 212f.

46 Nach Lagercrantz geht Strindberg vom Sternzeichen der Empfängnis, nicht von dem der Geburt aus. Auch unter diesen Voraussetzungen aber sei seine Angabe unzutreffend. Am 22. April 1848, neun Monate vor Strindbergs Geburt, stand die Sonne schon im Zeichen des Stiers. Lagercrantz kommentiert: "Strindberg scheute sich nicht, seinem persönlichen Mythos zuliebe am Firmament Korrekturen vorzunehmen." (Lagercrantz 1980, S. 11)

47 Vgl. eine entsprechende Episode in *Tjänstekvinnans son* (SV 20, 31f.). Die Feuersbrunst wird bei Strindberg mehrfach als dramatisch-erlösender Abschluß inszeniert, etwa in *Inför döden* und *Pelikanen*.

legt: "Konrektorn har slagit ihjäl en pojke. Tornuret har stannat." ["Der Konrektor hat einen Jungen totgeschlagen. Die Turmuhr ist stehengeblieben."] Die Opferrolle wird hier gegenüber einer bedrohlichen väterlichen Macht inszeniert, die den Wunsch nach Regression zur Mutter auslöst. Nachdem diese die Erwartungen enttäuscht und das Kind preisgibt, bleibt nur die Hoffnung auf eine erlösende Katastrophe. Dieses Muster bildet eine von verschiedenen typischen Bewegungen in Strindbergs Texten. Es wird in den folgenden Textanalysen weiter verfolgt werden.[48]

Die komplementäre Rolle zum Leidenden, Märtyrer und Opfer ist der Rebell. Er empört sich gegen die Autoritäten, die herrschende Ordnung, sei es in Religion, Gesellschaft, Familie, Literatur oder Wissenschaft. Das Bild des Rebellen bestimmt den Strindbergmythos vielleicht noch mehr als das des Opfers. Angehörige evozieren es in Kindheitsschilderungen: "Och han ville verkligen alltid disputera, bror August. Han var alltid den kritiske opponenten. Men dispyterna strandade på far. Det var sträng tukt men god ordning i vårt hem."[49] ["Und er wollte wirklich immer diskutieren, Bruder August. Er war immer der kritische Opponent. Aber die Diskussionen scheiterten an Vater. Es herrschte strenge Zucht, doch gute Ordnung in unserem Heim."] Freunde berichten aus der Studentenzeit: "Men han hade redan då en mani att vanvörda vad som vedertaget brukar vördas."[50] ["Aber er hatte schon damals eine Manie, alles zu entehren, was herkömmlicherweise geehrt wird."] Und die Schwestern resümieren: "Han hade otvivelaktigt en mission att fylla liksom många andra, av vilka somliga få gå kärlekens väg, andra måste föra gisslet, icke minst mot sig själva."[51] ["Er hatte unzweifelhaft eine Mission zu erfüllen, wie viele andere, von denen manche den Weg der Liebe gehen dürfen, andere die Geißel führen müssen, nicht zuletzt gegen sich selbst."] Skeptiker, Kritiker, Aufklärer und Aufrührer finden sich allerorten in Strindbergs Werk von den religiösen Reformern der frühen Dramen (Karl, Olof) über "Lokes smädelser" bis zum infernozeitlichen Jakob, auf dessen Kampf mit Gott zuletzt im Epilog zu *Stora landsvägen* noch einmal angespielt wird.[52]

---

48 Exemplarisch zeigt sich dieses Muster auch in den Erzählungen "Offret" aus *Från Fjärdingen och Svartbäcken* und in "Dygdens lön" aus *Giftas I.*

49 Axel Strindberg, Interview vom 30.3.1924 in: *Ögonvittnen* 1959, S. 21. Vgl. auch Philp/Hartzell 1926, S. 16 und 31.

50 Axel Jäderin, Aftonbladet 11.1.1912 in: *Ögonvittnen* 1959, S. 57.

51 Philp/Hartzell 1926, S. 57.

52 Dabei verbindet sich in der Zeichnung der Aufrührergestalten oft die Bewunderung mit Kritik, etwa bei Gert bokpräntare in *Mäster Olof* oder bei Thorfinn in *Den fredlöse*. Diesen beschreibt Strindberg in einem Brief von September 1871 als "en sjelftillräcklig menniska som tvingas erkänna ett högsta väsende en Titan en Prometheus som slåss mot gudarne eller en Kung Fjalar som utmanar ödet" (B 1, 80) ["einen egozentrischen Menschen, der gezwungen wird, ein höchstes Wesen anzuerkennen, ein Titan, ein Prometheus, der gegen die Götter kämpft, ein König Fjalar, der das Schicksal herausfordert"].

Die extreme Variante des Rebellen ist der Aufrührer gegen Gott: Satan, der böse Engel. Auch er wird zeitweise zu einer bevorzugten Identifikationsfigur.[53] Im Frühling 1874 schreibt der Autor einen dramatischen Brief im Wertherstil, in dem er ein junges Mädchen bedauert, das sich mit ihm eingelassen hat und sieht sich als Zerstörer und Unglücksbringer (B 1, 152). Im ersten langen Brief an das Ehepaar Wrangel von Juli 1875 taucht die gleiche Formulierung auf: "Jag är ibland böjd att tro det djefvulen burit mig till dopet, ty jag är liksom född till förstörelse" (B 1, 203) ["Ich bin manchmal geneigt zu glauben, daß mich der Teufel zur Taufe getragen hat, denn ich bin gleichsam zum Zerstören geboren"]. Die Assoziationen führen hier nicht nur zu literarischen Vorbildern wie Faust oder Byrons Manfred,[54] sondern auch zu Kain, mit dem sich u.a. der Unbekannte in *Till Damaskus II* identifiziert. Dieser steht auch beispielhaft für den Zusammenhang von Schuldgefühl und Hybris im Bild des Zerstörers: "Jag är förstöraren, upplösaren, världsbrännaren [...] detta har jag gjort, jag, som skrivit sista bladet i världshistorien, vilken därmed kan anses vara avslutad." (SV 39, 205) ["Ich bin der Zerstörer, der Auflöser, der Weltenbrenner [...] dies habe ich getan, ich, der das letzte Blatt der Weltgeschichte geschrieben hat, die damit als abgeschlossen betrachtet werden kann."][55]

Besonders eindrucksvoll sind die Stellen, an denen sich der Autor als Unglücksbringer für seine gesamte Umgebung sieht und wie in "Nemesis divina" Listen über das Schicksal seiner Mitmenschen aufstellt. Eine erste solche Liste findet sich in einem Brief an Eugène Fahlstedt vom Frühjahr 1875 (also kurz vor dem oben zitierten Brief an die Wrangels). Sie enthält die Namen des Freundeskreises aus "Röda Rummet", jeweils mit vernichtenden Attributen wie "Andligen död!" ["Geistig tot!"], "Förstörd" ["Vernichtet"], "Dåre" ["Narr"], "Ingenting" ["Nichts"] usw. Der Briefschreiber zeigt sich überzeugt, "att det är mig ni ha att tacka allt helvete för! [...] Den som kommer i beröring med mig eller min familj är hemfallen!" (B 1, 168f.) ["daß ich es bin, dem ihr diese ganze Hölle zu verdanken habt! [...] Wer mit mir oder meiner Familie in Berührung kommt, ist dem Unheil verfallen!"). Eine weitere Liste wird mit skeptisch-ironischem Unterton in *Kvarstadsresan* aufgemacht. Ein mysteriöser Besucher, der den Erzähler in seinem Hotelzimmer aufsucht, spricht ihn als von höheren Mächten Auserwählten an, und zählt ihm eine Reihe von "Feinden" auf, die ein trauriges Schicksal ereilt habe (SS 17, 49). Obgleich der Autor hier wie auch in "Nemesis

---

53 Als der Graveur Ernst Hugo Ekwall nach dem Giftasprozeß im Herbst 1884 eine Medaille zu Ehren Strindbergs prägen möchte, schlägt dieser als mögliche Inschriften vor: "Du är född till förargelse; du är född till att slå." ["Du bist zum Ärgernis geboren; du bist geboren zu schlagen."] Oder: "Jag heter befriaren som kom för tidigt, jag heter Satan, jag heter Johan August Strindberg" (B 4, 383) ["Ich heiße der zu früh gekommene Befreier, ich heiße Satan, ich heiße Johan August Strindberg"].

54 Vgl. Brief an Fahlstedt vom 30.9.1872 (B 1, 127).

55 Nils Norman verweist auch auf Strindbergs Identifikation mit Napoleon, den er in *Inferno* als "plus grand tueur d'hommes du siècle" (SV 37, 230) bezeichnet (Norman 1959, bes. S. 159).

divina" kritisch den Aberglauben hinter der Vorstellung, er sei "Den Onde" (SS 17, 52) ["Der Böse"] reflektiert,[56] übt diese offenbar eine starke Faszination aus.[57]

Sucht man nach Gemeinsamkeiten, die die unterschiedlichen Varianten der Opfer- und Aufrührerbilder verbinden, fällt zuerst ihre Einsamkeit, ihre isolierte Stellung gegenüber der Umwelt ins Auge. Exemplarischen Ausdruck findet sie in der biblischen Gestalt Ismaels, die im Zusammenhang mit *Tjänstekvinnans son* ausführlicher beleuchtet werden wird. Einsam und herausgehoben sind auch der Prophet, der aus der Gesellschaft Verstoßene, der Prediger in der Wüste, von dem aus der Schritt nicht weit ist zum Narren oder Wahnsinnigen. Sie alle haben ihren Platz in der Reihe der Strindbergbilder, die aus den Selbstcharakterisierungen in Briefen und autobiographischen Schriften, aus Beschreibungen von Zeitgenossen und nicht zuletzt in den literarischen Gestalten erstehen, deren oft schillerndes Verhältnis zur Person und Biographie ihres Urhebers die Integration in den Mythos Strindberg befördert.

Die Dichte mythischer und literarischer Identifikationsfiguren mit ihren zugehörigen Handlungs- und Beziehungsmustern hat auch die Aufmerksamkeit der Forschung, u.a. bei Harry Carlson und John Eric Bellquist, auf die mythopoetische Schicht in Strindbergs Werk gelenkt. Die Vorstellung, Strindbergs Weltsicht sei grundlegend durch mythopoetische Muster strukturiert, muß aber relativiert werden. Das Verhältnis von Welt- bzw. Selbstwahrnehmung und Mythos ist keine Einbahnstraße in dem Sinn, daß mythische Strukturen das Bewußtsein beherrschten und eine tiefere, ursprünglichere Logik etablierten. Wenn in Kapitel 1.5. von einer assoziativen und mytho-logischen Logik der Autorfigur die Rede war, dann nicht im Sinne einer Bindung an vorgegebene Muster. Strindberg ging vielmehr, wie Carlson richtig feststellt, eklektisch und keineswegs widerspruchsfrei mit dem mythischen und poetischen Material um, das er aus den unterschiedlichsten Quellen zusammentrug.[58] Er verwendete verbreitete Mythen und Symbole, formte sie aber seinen persönlichen Bedürfnisse gemäß um.[59] Die archaische Ausdruckskraft und das generative Potential des Mythos – d.h. seine Fähigkeit, aus einem Element heraus eine ganze symbolische Topographie zu evozieren – machen ihn zu einem bevorzugten Darstellungsmittel. Doch der Mythos ist nicht die Quelle, sondern eine von vielen Schichten, die im Text des eigenen Lebens zusammengewebt sind. Ulf Olsson hat den mythologischen Diskurs in *I havsbandet*, der sich vom Däumling-Märchen über den biblischen Schöpfungsmythos bis zum griechischen Mythos von Herkules erstrecke, als parasitär beschrieben.[60] Die manifesten mythologischen Bilder seien aufgepfropft, um die Textdeutung zu lenken,

---

56 Ebenso im Brief an Albert und Karl Otto Bonnier vom 8.1.1885 (B 5, 16).

57 Ähnliche Nemesiskataloge finden sich in handschriftlichen Aufzeichnungen nach 1900. Vgl. Brandell 1983-90 II, S. 81. Kritisch hinterfragt und als Rollenspiel entlarvt wird die Selbstinszenierung als "der Böse" auch in *I Röda rummet* (SV 21, 103). Hier wird auch deutlich, daß es sich um eine typische romantische Rolle des Mannes gegenüber der Angebeteten handelt.

58 Carlson 1979, S. 21.

59 Vgl. Jacobs 1964, S. 46.

60 U. Olsson 1991, S. 68.

doch sie fungierten nicht eigentlich produktiv für die Strukturierung des Textes. Darunter identifiziert Olsson aber eine tieferliegende mythische Struktur, die einen handlungsgenerierenden Intertext des Romans darstelle: den Orpheusmythos. Mythische Figuren und Handlungsmuster können also auf ganz unterschiedliche Weise und mit unterschiedlicher Funktion im Text situiert sein.

Michael Robinson demonstriert an der Mythenverwendung die Ambivalenz aller Identifikationsfiguren für die Selbstkonstitution im Text. Strindberg, so Robinson einerseits, "sees his experience in terms of myth and legend",[61] aber die mythischen Bilder und Muster haben nur so weit Gültigkeit, als sie der vorgefertigten Struktur des Autorbilds eingepaßt werden können:

> The multitude of incarnations in which he deposits some aspect of his experience, from Ahasverus, Asmodeus, Christ, Hercules, Jacob, Job, Jonah, and Joseph, to Tobias, The Flying Dutchman, Loke, Starkodd, Svarte Balder, or Ån, Cain, Ishmael, Merlin, Napoleon, Robert le Diable, and Satan, are components of a multiple image, the contents of what amounts to a theatrical wardrobe composed in language and providing a looking glass in which, somewhat in the manner of the experiments with superimposed photographic images of his contemporary, Francis Galton, [...] an ur-image might be perceived. But if this is the promise, the example of *To Damascus* is salutary. Caught up in the median order of symbols, he confronts himself as 'The Unknown'.[62]

Hier sind wir wieder am Ausgangspunkt dieses Abschnitts über den Strindbergmythos angelangt: Der Autorfigur ist eine zirkuläre Bewegung eingeschrieben, in welcher der Autor sich zum Medium seiner selbst macht – welches kein Selbst ist, sondern ein Konglomerat fremder Einflüsse und Zuschreibungen. Die Aufspaltung in Subjekt und Objekt verspricht, die gegebene Nicht-Identität aufzuheben. Dieses Versprechen wird aber nicht eingelöst, denn die Menge der mythischen und poetischen Bilder bezeichnet kein Zentrum, sie verkleidet einen ständigen Mangel. Die Bilder sind Bauelemente einer systematischen Ich-Konstruktion, bei der es dem Autor Strindberg aber ergeht wie seiner Schöpfung "den Okände" ["der Unbekannte"] oder dem Jäger in *Stora landsvägen*, der "Inkognito" genannt wird und sich auch selbst unbekannt bleibt. – Insofern findet die Strindbergmaske, mit der man die Rolle des Okände zu spielen pflegte, ihre ironische Berechtigung.

2.4. Grundzüge der Autorfigur bei Strindberg

Die Überflutung mit Autorbildern führt den Leser in eine ambivalente Situation. Einerseits schafft sie ein "remarkably consistent portrait" (Robinson)[63] – eben den

---

61 Robinson 1986, S. 107.

62 Robinson 1986, S. 110.

63 Robinson 1986, S. 111.

Strindbergmythos, den die vorhergehenden Abschnitte nachgezeichnet haben. Andererseits erscheint auch die Feststellung Martin Lamms zutreffend, Strindbergs Selbstbild bestehe im Grunde vor allem aus negativen Bestimmungen. Lamm bezieht sich hier auf den Abschluß des ersten Bandes von *Tjänstekvinnans son*, in dem die Individualität der Persönlichkeit in Frage gestellt wird. Kurz darauf fährt er fort: "Ty just kampen mot varje begränsning av sitt väsen betraktade han på engång som sitt adelsmärke och sitt livs tragik."[64] ["Denn gerade den Kampf gegen jede Begrenzung seines Wesens betrachtete er gleichzeitig als Merkmal seines Adels und als Tragik seines Lebens."] So erweist sich auch die Abwehr aller festen Zuschreibungen als ein wesentliches Charakteristikum der Autorfigur bei Strindberg.[65]

Im folgenden soll die Autorfigur nach der theoretischen Skizze in Kapitel 1.5. mit konkreten Inhalten gefüllt und anschaulicher gemacht werden. Ein solches Unterfangen ist mit Risiken behaftet. Die Darstellung verfängt sich leicht in Hierarchisierungen und schematischen Ordnungen, die dem nicht-hierarchischen und vernetzten Charakter der Autorfigur unangemessen sind. Dennoch soll hier aus Gründen der Anschaulichkeit eine Einteilung vorgenommen werden: Ich beginne mit dem pragmatischen Aspekt der Autorfigur, der den Grund legt, um den Leser überhaupt einen Autor wahrnehmen zu lassen, indem z.B. eine Anrede an den Leser inszeniert wird. Im weiteren geht es um die spezifischen Züge, die dem Autor zugeschrieben werden. Dabei ist daran zu erinnern, daß ein Bild des Autors im autobiographischen Text auf mehreren Ebenen – von der Ebene des abstrakten Autors bis hin zu derjenigen der Figuren – präsentiert wird. Auf die Beschreibung des Kraftfelds, das die Autorfigur aufspannt, folgt eine Skizze charakteristischer Handlungs- und Beziehungsmuster, die in dieses Feld eingeschrieben sind. Da von den Bildern und Mythen, die im landläufigen Strindbergbild am deutlichsten in Erscheinung treten, als inhaltlichen Elementen der Autorfigur schon ausführlicher die Rede war, werden sie hier nicht nochmals angeführt. Ein weiteres Risiko besteht darin, daß die Darstellung an dieser Stelle über stereotype Züge notwendigerweise nicht hinauskommen kann. Diese Gefahr wird in Kauf genommen: Hier geht es nicht um eine umfassende und präzise Präsentation der Autorfigur in allen Einzelheiten, sondern darum, ihr Grundprinzip zu veranschaulichen. Erst die Textanalysen können zeigen, inwiefern das Modell der Autorfigur neue Erkenntnisse über Strindbergs Schreiben und über die einzelnen Texte vermittelt.

---

64 Lamm 1924/26 I, S. 9f.

65 Hannah Möckel kommt in einem anregenden Aufsatz, in dem sie die Individuumsproblematik in Strindbergs Texten mit Julia Kristevas Theorie des Abjekts in Verbindung bringt, zu entsprechenden Folgerungen (Möckel 1991, S. 268): "Einerseits weisen die Texte eine ständige Ambivalenz zwischen einem Ich auf, das sich als nicht-autonome, prozeßhaft aufgelöste oder symbiotisch mit anderen verschmolzene Existenz erfährt, [...] und andererseits sind sie der bewußte Versuch einer Reintegration in oder Schaffung von symbolischen Systemen, die dem Individuum seine stabilen Bezugsrahmen garantieren sollen."

Der Text als Ansprache

Die Vorstellung von der Präsenz des Autors entsteht unmittelbar, wenn der Text eine Kommunikationssituation, ein Gespräch zwischen Autor und Leser fingiert. Strindbergs Werk weist eine Reihe klassischer rhetorischer Elemente auf, die eine solche Fiktion erzeugen. Eines dieser Elemente ist die Leseranrede in Vor- oder Nachwort, in einem Rahmen außerhalb des 'eigentlichen' Textes. Strindberg macht von dieser Möglichkeit beispielsweise in einem so problematischen Text wie *Le plaidoyer d'un fou* Gebrauch. Dabei fällt auf, daß die Vorworte die Position (und Person!) des Autors oft eher spielerisch verschwimmen lassen, als ein bestimmtes Bild zu befestigen. Die Form des Interviews, die in *Giftas I* und *Tjänstekvinnans son* im Vorwort verwendet wird, trägt dazu ihren Teil bei.[66] Doch kann eine Leseranrede genauso im Haupttext inszeniert werden, nun von der Ebene des Erzählers aus, etwa in Form von rhetorischen Fragen, Ausrufen, erläuternden Kommentaren usw. Strindberg geht mit rhetorischen Mitteln dieser Art in fiktionalen Texten eher sparsam um. Eine deutliche Sonderstellung haben demgegenüber die explizit autobiographischen Texte, besonders *Le plaidoyer d'un fou* und die *Inferno*-Serie, in denen die Hinwendung zum Leser teilweise stark emotionalisiert ist.[67] Genannt seien hier nur zwei Beispiele: der verzweifelte Ausruf am Schluß der King Charles Hund-Episode im Eheroman ("Jeune homme, toi, qui lis cet aveu véridique..."; Pdf 144) und die predigthafte Anrede zum Abschluß des *Inferno*-Romans ("Voici mes frères une destinée d'homme..."; SV 37, 312).

Doch auch in Texten, in denen eine derartige Anrede nicht inszeniert wird, bleibt der Autor nicht unsichtbar, oder besser: unhörbar. Birgitta Steene wies beim Strindbergfestival 1994 auf die außerordentliche Ausdruckskraft in Strindbergs Sprache hin, die die Anwesenheit des Autors im Text suggeriere.[68] Auch Ruben G:son Berg meint in einem Artikel zu Strindbergs Stil von 1909, die Stimme des Autors im Text zu hören: "Det är som om hela språkformen andades i takt med hans egen röst, steg och föll, snabbades och dröjde allt efter talet."[69] ["Es scheint, als atme die ganze Sprachform im Takt seiner eigenen Stimme, als steige und falle sie, beschleunige und verharre seiner Rede entsprechend."] Offensichtlich ist für die Texte ein Sprachduktus kennzeichnend, der sich mit Begriffen wie 'Lebendigkeit', 'Intensität', 'spontane Beweglichkeit' charakterisieren läßt.[70] Leider liegt zu Strindbergs Stil keine grundlegende wissenschaftliche Studie vor, abgesehen von

---

66 Vgl. Kapitel 3.

67 Das gleiche gilt für Strindbergs Sachprosa, beispielsweise die Artikel zur Frauenfrage von 1886/87.

68 Vortrag im Kulturhuset, Stockholm am 11.9.1994.

69 Berg 1909. Für das Briefwerk konstatiert Kerstin Dahlbäck das Bemühen des Autors um eine der mündlichen Rede angenäherte Ausdrucksweise (K. Dahlbäck 1994, S. 31).

70 Vgl. Svanberg 1964, S. 17: "den frejdiga vitaliteten" ["die forsche Vitalität"]; Brandell 1964, S. 161: "nyckfull associationsrikedom" ["launischer Assoziationsreichtum"].

Karl-Åke Kärnells ausführlicher Untersuchung der Bildwelt in *Strindbergs bildspråk* (1962). Dieser Mangel hat möglicherweise in der Problematik des Begriffs 'Strindbergs Stil' seine Ursache. Der Versuch, den individuellen Stil eines Autors zu fassen, trifft auf mindestens zwei grundlegende Einwände. Zum einen erscheint es fragwürdig, in einem so umfangreichen und vielgestaltigen Werk – noch dazu in unterschiedlichen Gattungen – nach einem durchgehenden, charakteristischen Stil zu suchen. Zum anderen ist, wie in Kapitel 1.3. dargelegt, Stil zunächst eine Kategorie der Rhetorik, ein konventioneller Modus der Sprachverwendung, "a citational process, [...] a cultural and not an expressive inheritance".[71] Den Darlegungen in Kapitel 1.3. folgend könnte eine Stilanalyse immerhin Auskunft darüber geben, inwiefern die spezifische Art der Sprachverwendung in einem Text das Bild eines Autors suggeriert. In bezug auf Strindberg ist jedenfalls bemerkenswert, daß auch ein Wissenschaftler wie Göran Lindström, der der Idee eines individuellen Dichterstils skeptisch gegenübersteht, die Individualität in Strindbergs Ausdrucksweise betont[72] und daß die vorliegenden kürzeren Studien ein recht homogenes Bild vermitteln.

Wenn Strindberg als Reformator der schwedischen Literatursprache gilt, dann vor allem wegen der Annäherung ans Umgangssprachliche.[73] Dies allein schon erleichtert, einen Effekt von Mündlichkeit und dadurch die Illusion unmittelbarer Autorpräsenz zu erreichen. Das Erscheinungsbild des Textes als mündliche Rede begründet sich aber darüber hinaus in der impressionistischen Beweglichkeit des Stils, in der Häufung asyndetischer und oft assoziativer Fügungen, markiert durch Semikola, Gedankenstriche, Auslassungspunkte o.ä. Brandell führt als Beispiele drei zeitlich so weit auseinanderliegende Prosastücke wie "Solrök" (1883), "På kyrkogården" aus der Inferno-Periode und *Taklagsöl* (1907) an.[74] Svanberg beschreibt dies mit Formulierungen wie "ryckiga kast och täta avbrott" ["ruckhafte Umschwünge und dicht aufeinander folgende Abbrüche"], "korta, andfått men med osviklig säkerhet framslungade led" ["kurze, atemlose, doch mit untrüglicher Sicherheit herausgeschleuderte Satzglieder"], was erneut die Illusion der Mündlichkeit einer solchen Sprachführung bestätigt.[75] In den frühen Briefen an den Vetter Johan Oscar Strindberg ist die Atemlosigkeit der Schreibweise noch romantisierende Stilisierung der zerrissenen Dichterseele in der Werther-Nachfolge. Später spiegelt sie die Überzeugung von der Heterogenität des Selbst und seiner Wahrnehmungen, ebenso wie von der Bedeutsamkeit der Assoziationen, der Vorgänge am Rande des Bewußtseins.

Die Forschung zu Strindbergs Stil hebt außerdem die Konzentration der Sprache[76] sowie ihre Präzision und Anschaulichkeit hervor. Anschaulichkeit be-

---

71 Barthes 1971, S. 9.

72 G. Lindström 1964, S. 8.

73 Brandell 1964, S. 161. Brandell spricht hier speziell vom Monolog, doch nicht nur im Drama, sondern auch in erzählerischen Texten in Form innerer Monologe, erlebter Rede usw.

74 Brandell 1964, S. 163-166. Vgl. auch Kärnell 1988, S. 79ff.

75 Svanberg 1964, S. 17.

76 Berg 1909; Brandell 1964, S. 162.

deutet zunächst Plastizität und dramatische Gestaltung. Auch in der Prosa erhalten die Personen eigene Stimmen; die gleichförmige Abschilderung von Handlungssequenzen wird oft durch dramatische Inszenierungen ersetzt. Der Text führt vor, statt zu beschreiben.[77] Außerdem vermitteln die Präzision und Anschaulichkeit den Eindruck einer souveränen Beherrschung des Stoffes und der Sprache.[78] Dies geht so weit, daß der Autor als Tyrann seines Diskurses (und seiner Leser) erscheint. Nils Svanberg spricht hinsichtlich der Prosa von einem übertriebenen Streben nach Deutlichkeit, nach Klarheit der Aussage, von "hans lust att ta ut det sista av en överbevisnings resurser. Och denna överbevisning skall ske i ett andedrag, så att motparten ej skall hinna avbryta"[79] ["seiner Lust, das Letzte aus den Möglichkeiten einer Argumentation herauszuholen. Und die Argumente sollen in einem Atemzug vorgetragen werden, so daß der Gegner keine Chance hat zu unterbrechen"].

Versucht man, den Autor zu beschreiben, der uns in dieser Sprechweise entgegentritt, erscheint zum einen eine autoritäre Persönlichkeit – kein abwägender Räsoneur, sondern ein entschiedener Anwalt seiner selbst. Der perlokutive Aspekt der Sprache tritt deutlich hervor: Sie will überzeugen, widerlegen, für sich einnehmen. Das *genus deliberativum* ist ihre eigentliche Form, das Plädoyer, nicht nur *d'un fou*, sondern immer, und besonders, wenn der Autor in eigener Sache spricht: in Essays und Artikeln zu Fragen der Literatur und Gesellschaft, in den Vorworten als Verteidigung seiner Schriften, in Briefen und autobiographischen Texten etc. Es geht darum, die eigene Ordnung der Dinge zu etablieren und zu verteidigen, und die Sprache ist Mittel dieses Kampfes. Das Gedicht "Lokes smädelser" steht paradigmatisch für dieses Bild: "I han makten, jag har ordet, / Jag har ordet i min makt" (SV 15, 25) ["Ihr habt die Macht, ich hab das Wort, / Ich hab das Wort in meiner Macht"]. Der assoziativ schweifende Duktus befindet sich nicht notwendig im Widerspruch dazu, sondern bildet einen komplementären Aspekt. Er zielt auf das Aufbrechen etablierter Ordnungen des Denkens. Diesen wird die reine Subjektivität der Wahrnehmungen entgegengesetzt, das Undisziplinierte, Ungeordnete, das (vermeintlich) eigentlich Individuelle.

Die Erörterungen zum pragmatischen, d.h. 'kommunikativen' Aspekt erscheinen auf den ersten Blick nur für Lyrik und Prosatexte relevant, in denen sich ein Autor/Erzähler als Text-Ich unmittelbar festmachen läßt, in denen der Leser den Text also als Rede in einer Kommunikationssituation imaginieren kann. Bei den Dramen sind die Verhältnisse offensichtlich komplizierter. Daß dennoch von einem Autor-Ich im Drama gesprochen werden kann, wird in den Analysen von *Fadren*, *Fröken Julie* und *Stora landsvägen* im einzelnen noch gezeigt werden. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß zum einen durch die intertextuelle Einbindung, etwa durch offensichtliche Parallelen zu autobiographischen Texten, der Bezug zum Autor hergestellt werden kann. Zum anderen ist gerade auf Strindbergs Dramen der Begriff "Ich-Dramatik" (Szondi) angewandt worden,[80] zunächst für

---

77 Kärnell 1988, S. 74f.

78 Svanberg 1964, S. 18.

79 Svanberg 1964, S. 22.

80 Szondi ^{7}1970, S. 40.

Fadren und spätere Texte wie die *Till Damaskus*-Dramen und *Stora landsvägen*. Fritz Paul spricht in bezug auf letzteres sogar von einem "immanent vorhandenen Erzähler".[81] Hieraus folgt, daß auch die Dramen in der Beziehung zum Leser/Zuschauer die Anwesenheit eines Autor-Ich suggerieren. Strindbergs Werk selbst weist auch hier wieder den Weg. In der *Ett drömspel* vorangestellten "Erinnerung" wird das Drama mit einem Traum verglichen: "Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens" (SV 46, 7) ["Die Personen werden geteilt, verdoppelt, kopiert, sie verdunsten, verdichten sich, fließen auseinander, versammeln sich. Doch ein Bewußtsein steht über allen, dasjenige des Träumers"].

Die Autorfigur als Kraftfeld

Die Autorfigur verweist nicht nur auf einen Autor im Text, sie *charakterisiert* ihn auch. U.a. stellt sie ihn in ein Feld von Polaritäten, in das dialektische Bewegungen eingezeichnet sind: die Unterdrückung durch und die Rebellion gegen herrschende Ordnungen, die Vertreibung aus der Gemeinschaft und der Wunsch nach Zugehörigkeit, der Kampf um Selbstbehauptung gegenüber desintegrierenden oder vereinnahmenden Kräften und die Regression in Krankheit, Wahnsinn und Tod. Gemeinsam ist diesen Bewegungen, daß ihnen eine stark polare Struktur zugrunde liegt. Sie oszillieren zwischen unten und oben, Macht und Ohnmacht, Stärke und Schwäche, Ordnung und Chaos, Einheit und Auflösung. Bemerkenswert ist dabei nicht diese sehr einfache Grundstruktur an sich, sondern ihre unerschöpfliche Dynamik und Intensität. Welt und Leben sind durch einen unausweichlichen und unablässigen Kampf bestimmt. Es gibt keine Möglichkeit zum Kompromiß, gar zum dauerhaften Frieden. Selbst Niederlage oder Sieg beenden den Kampf nicht, sondern führen weiter in die nächste Runde.[82] Die ständige Wiederaufnahme der gleichen Themen und Konstellationen wie beispielsweise in der Reihe von *Fadren* über die Briefe an Pehr Staaff vom August 1887 zu *Le plaidoyer d'un fou* und *Fordringsägare* oder im *Inferno-Till Damaskus*-Komplex sind ein deutliches Zeichen dieser Dynamik. Das gleiche gilt für die Unabgeschlossenheit vieler autobiographischer Texte, die das so hartnäckig verfolgte Projekt, die eigene Identität (oder die des Gegenübers) zu bestimmen, jeweils unterlaufen, sei es in *Tjänstekvinnans son* oder in *Le plaidoyer d'un fou*. Am deutlichsten wird die perpetuierende Kraft der fundamentalen Polaritäten in Texten, die den Kampf zum Thema machen: zum Beispiel in "Hjärnornas kamp". Die Erzählung aus der ersten *Vivisektioner*-Sammlung, die den Machtkampf zweier Intelligenzen schildert, d.h. den Kampf um die Beherrschung der Identität des anderen, endet so ambivalent, wie sie beginnt. Die scheinbare Überlegenheit des

---

81 Paul 1978, S. 266.

82 Kiefts Analyse der Bewußtseinsstrukturen in Strindbergs Texten kommt dieser Skizze der Autorfigur als Kraftfeld sehr nahe. Vgl. u.a. das Muster der unaufhörlichen Wiederholung und die Vorstellung vom Leben als Kampf (Kieft 1979, S. 54ff. und 138ff.). Zur polaren Grundstruktur vgl. auch Brandell 1983-90 I, S. 85, Johannesson 1968, S. 11f. und Stounbjerg 1992, S. 35.

Erzählers als einer der Kontrahenten wird dadurch in Frage gestellt, daß die Frage "Vem var denna man?" (SV 29, 49) ["Wer war dieser Mann?"] trotz aller Bestimmungen bis zum Schluß offen bleibt.[83]

In der Inferno-Zeit wird die Mühle, "världskvarnen", für Strindberg zum Symbol der unaufhörlichen Fortsetzung des Leidens und Kämpfens.[84] Die Hölle auf Erden besteht in der ewigen Wiederkehr der Erinnerung an die eigenen Leiden und Niederlagen:

> Vous revivez la vie vécue dès la naissance jusqu'au jour qu'il est; vous souffrez encore une fois toutes les souffrances souffertes, vous avalez tous les calices bus à la lie tant de fois [...]. Vous êtes réduit en poudre et vous vous croyez fini. Mais non, cela va recommencer et on vous repasse au moulin! (SV 37, 296)

Getrieben wird die Mühle, die Strindbergs Schreiben generiert, dadurch, daß sich die mit den jeweiligen Polaritäten verknüpften Wertungen in andauernder Fluktuation befinden, so wie sich in einem Wechselstromkreis Plus- und Minuspol ständig vertauschen. Hinsichtlich der genannten Autorbilder bedeutet dies beispielsweise: Der Außenseiter kann ein Auserwählter sein, ein Prophet und Verkünder der Wahrheit, und er kann ein Sündenbock sein, ein Ausgestoßener, Verachteter. In *Inferno* und den *Till Damaskus*-Dramen tritt diese Ambivalenz deutlich hervor. Doch auch im intelligenzaristokratischen Werteraster der 1880er Jahre läßt sich das Umschlagen der Wertungen aufzeigen. Ob in *Tschandala* oder *I havsbandet*, ob – bezogen auf den Geschlechterkampf – in *Fadren* oder *Le plaidoyer d'un fou*: Der Hochentwickelte ist gleichzeitig der Degenerierte, der Primitive ist gleichzeitig der Gesunde und seelisch Robuste; wer mit sensiblen Empfindungen und einer differenzierten Wahrnehmungsfähigkeit ausgestattet ist, scheitert womöglich an der Grobheit und Gefühllosigkeit der Welt; wer Ehrgefühl besitzt und moralisch überlegen ist, läuft Gefahr, den skrupellosen Instinktmenschen zu unterliegen. Während Magister Törner in *Tschandala* den primitiv schlauen 'Zigeuner' nach hartem Kampf aufgrund seines überlegenen Verstandes besiegt, geht der Intelligenzmensch Axel Borg in *I havsbandet* an der rohen und feindlichen Umwelt zugrunde. Noch schlagender zeigt sich das ständige 'Umpolen' der Wertungen in *Le plaidoyer d'un fou*. Hier oszilliert nicht nur das Bild der Frau zwischen angebeteter Madonna und verabscheuungswürdiger Hure, sondern damit pendeln auch die Gefühle des Erzählers/Protagonisten zwischen Anziehung und Abwehr hin und her. Das gleiche gilt für die Kräfteverhältnisse, die die Beziehung Axels zu Maria bzw. zu seinem eigenen Begehren bestimmen. Schon in der Einleitung verwandelt sich Axel von einem Todgeweihten, der in "un asoupissement voluptueux" (Pdf 2) im Schoß der Frau als Mutter sein Dahinscheiden erwartet, zum virilen, beherrscht rationalen Mann, nur um beim Anblick der Angetrauten wieder zusammenzubrechen, "[d]ompté, subjugé devant la majesté de la mère" (Pdf 10). Wer von den beiden stark oder schwach, über- oder unterlegen, aktiv oder passiv ist, bleibt bis zum Schluß unentschieden.

---

83 Vgl. auch Kap. 5.2.

84 Vgl. auch Jacobs 1964, S. 221 und Vowles 1962.

Diese Unentschiedenheit und das ständige Umschlagen der Wertungen führt in der Praxis zu einer Rehabilitierung der Kategorie des Schicksals als des Unvorhersehbaren in den Texten auch der 1880er Jahre, die im Sinne des Naturalismus Personen und Handlung so weit wie möglich aus den konkreten Bedingungen der Situation, aus der Geschichte, aus den erblichen Anlagen etc. zu motivieren streben. Die dynamische Offenheit, die Strindbergs Texte charakterisiert, unterläuft grundsätzlich den Determinismus, der als Ideal der naturalistischen Literaturtheorie zugrunde liegt. Wenn den als 'naturalistisch' verstandenen Texten Strindbergs schon von den Zeitgenossen Mängel in der Motivation vorgeworfen wurden, ist dies nicht zuletzt darauf zurückzuführen. Vor allem aber unterläuft die Unabgeschlossenheit der Texte, die mit dem Umpolen der Wertungen zusammenhängt, jede Etablierung fester Identitäten, auch der des Autor-Ich.

Handlungs- und Beziehungsmuster

Die genannten Polaritäten und das Umpolen der Wertungen bilden die Voraussetzung für die charakteristischen Handlungsmuster im Werk ebenso wie für spezifische Konstellationen zwischen dem Autor-Ich (bzw. seinen Repräsentanten) und der Umwelt. Erstere lassen sich, wie es Charles Lyons in bezug auf *Fadren* getan hat,[85] in den Kategorien Northrop Fryes als archetypische Erzählmuster beschreiben. Einen Grundzug der die Autorfigur charakterisierenden *plots* kann man in Fryes Beschreibung tragischer Erzählweisen wiedererkennen: der Held als Opfer von Umständen, denen er hilflos ausgeliefert ist. Frye nennt als ein besonders einschlägiges Beispiel "Geschichten über Künstler, deren Genie sie zu Ishmaels einer bürgerlichen Gesellschaft macht".[86] Das Leiden, das den Helden trifft, ist dem Anlaß, seiner möglichen Schuld, nicht gemäß und dennoch unvermeidlich. Helden dieser Art gibt es bei Strindberg unzweifelhaft genug, nicht zuletzt in den autobiographischen Texten, sei es der kleine Johan in *Tjänstekvinnans son*, der eine repräsentative Schuld auf sich lasten fühlt (SV 20, 24), oder der Protagonist des *Inferno*-Romans. Frye nennt hier neben Ismael auch Christus und Prometheus als beispielhafte Gestalten. Als typisch für die Tragödie bezeichnet er den Gegensatz von Individuum und Gemeinschaft – auch das ist ein Grundzug in den autobiographischen Texten. Ebenso finden sich in der Autorfigur bei Strindberg aber Elemente der Romanze, wie sie Frye beschreibt. Grundmuster der Romanze ist die gefahrvolle Reise des messianischen Helden, der Kampf gegen die Macht des Bösen und seine schließliche Erhöhung/Erlösung.[87] Der Drachentöter oder das Leben Christi stehen paradigmatisch für dieses Muster, wobei deutlich wird, daß sich im konkreten Einzelfall romantische und tragische Elemente durchdringen. Charakteristisch ist die stark antagonistische Struktur der romantischen Welt mit ihren klaren Trennungen in Gut und Böse, Weiß und Schwarz. Das Wiederauferstehungsmotiv, das sich insbesondere in vielen Briefen Strindbergs findet, ist nur ein Beispiel für das romanzenhafte Element in der Autorfigur. Es scheint auch

---

85 Lyons 1964.

86 Frye 1964, S. 46.

87 Frye 1964, S. 189.

am Ende von *Tjänstekvinnans son* durch, als Johan dem Freund X. mit Blick über das arkadische Schweizertal seine gesellschaftsreformerischen Reden hält. Daß zur Darstellung der archetypischen Erzählmuster freilich immer auch ihre ironische Hinterfragung gehört, werden die folgenden Textanalysen zeigen.

Bestimmte Beziehungsmuster sind in die genannten *plots* bereits eingeschrieben.[88] Der Einsame gegen die Gesellschaft wurde als eine typische Konstellation genannt. Darüber hinaus stellt die Autorfigur das Autor-Ich mit Vorliebe in hierarchische Beziehungen, die sich häufig als konfliktbeladene Eltern-Kind-Verhältnisse ausdrücken. In den autobiographisch klassifizierten Texten *Tjänstekvinnans son* und *Inferno* befindet sich der identifikatorische Pol dabei auf seiten des Kindes, die Perspektivierung erfolgt also von unten nach oben. Dies gilt auch für die große Mehrzahl der anderen Texte: Der strafende Vater Johans, der haßgeliebte Vater Julies, der harte Vater Axel Borgs und Gottvater als Zuchtmeister in *Inferno* bilden eine Reihe, in der der Vater als bedrohlicher und übermächtiger Gegner erscheint. Auch böse Mütter finden sich nicht selten: u.a. in *Fritänkaren*, beim Rittmeister in *Fadren*, in *Moderskärlek* und in *Pelikanen*. Allerdings läßt sich in fast allen Texten eine Ambivalenz in den Eltern-Kind-Beziehungen aufzeigen: zum einen die haßerfüllte Ablehnung von seiten des Kindes und zum anderen sehnsuchtsvolle Anerkennungs- und Vereinigungswünsche. Auffällig ist, daß sich auch der Konflikt in Eheschilderungen wie in *Le plaidoyer d'un fou* und *Fadren* gerade daraus ableitet, daß die Beziehung der Ehepaare teilweise einem Eltern-Kind-Muster folgt. Den ambivalenten Beziehungsstrukturen entsprechen wiederum die oben genannten komplementären Bewegungen von Rebellion und Regression.

Die Beziehungsstrukturen bieten außerdem einen weiteren Beleg dafür, daß die Figur, die hier in ihren Polaritäten und Handlungsmustern gezeichnet wird, zu Recht *Autor*figur genannt werden kann. In sie ist nämlich ein auffälliger roter Faden eingewebt, der die jeweiligen Protagonisten stets mit dem Autor in Verbindung bringt. Diese sind durch ein Spiel mit Personennamen aufeinander bezogen, das in den 1880er Jahren besonders dicht wird. Alter ego-Gestalten des Autors sind dabei häufig durch die Anfangsbuchstaben A und J gekennzeichnet, die Geliebte (auch als Ersatzmutter) erscheint unter der Versale M (Maria, Margret), die Gestalt des großen Bruders oder des männlichen Konkurrenten, der oft als Stellvertreter des Vaters auftritt, firmiert meist als Gustav. Die eigentlichen Eltern bleiben dagegen fast immer namenlos, auf die Rollenbezeichnungen reduziert: die Mutter, der Vater. Dadurch ergibt sich ein recht einfaches Schema von Identifikationen, hier dargestellt anhand weniger Beispiele aus autobiographischen und fiktiven Texten.[89]

---

88 Vgl. die Kartierung von Beziehungsmustern bei Kieft. Er betont, daß zwischenmenschliche Beziehungen in Strindbergs Welt stets hierarchisch angelegt sind. Außerdem seien sie durch den destruktiven Widerspruch von Anziehung und Abstoßung gekennzeichnet, der Liebe notwendig in Haß, familiäre Harmonie in gesellschaftliche Hölle verwandele (Kieft 1979, Kapitel 4).

89 Axel findet sich als Protagonist gehäuft in Texten vom Ende der 1880er und Anfang der 1890er Jahre, u.a. – über die in der Tabelle aufgeführten Texte hinaus – in *Marodörer*, "Flickornas kärlek", *Debet och kredit*, *Bandet*, *Första varningen*, *Leka med elden*. Das Paar Axel und Maria kehrt auch in "Karantänmästarens Andra

	Alter ego	Geliebte	Bruder/Konkurrent
Biographie	Johan August	(Siri)	(Oscar)/Carl Gustaf Wrangel
Tjänstekv. son	Johan		Gustaf
Han och hon	Johan	Maria	Gustaf
Plai. d'un fou	Axel	Maria	Gustave
Röda rummet	Arvid		
"Dygdens lön"	(Theodor)		Gusten
Fadren	Adolf	(Laura)/Margret	
Fröken Julie	Jean	(Julie)	
Fordringsägare	Adolf	(Thekla)	Gustaf
I havsbandet	Axel	Maria	

Ergänzte man dieses Schema noch um zugeordnete mythologische Identifikationsfiguren (Herkules und Omphale, Samson und Delila, Joseph und Potiphars Frau, außerdem die genannten Ismael, Jakob etc.), erschiene das Gewebe noch dichter. Die Beobachtung bestätigt auch die obigen Überlegungen zum mythopoetischen Diskurs in den Texten. Er stellt keine vorgeordnete Struktur, nicht die Quelle der inneren Logik und Dynamik der Texte dar, sondern steht in einer Beziehung der wechselseitigen Beeinflussung zu anderen, den Text konstituierenden Diskursen (hier: zum biographischen Diskurs). Außerdem wird die These bekräftigt, die dieser Arbeit zugrunde liegt: daß dem Verweis auf den Autor eine zentrale Rolle in den Texten zukommt. Die Funktion des durch die Personennamen gebildeten roten Fadens besteht offensichtlich in der Verdichtung des Autorbilds. Er stellt eines der plakativen Signale in den Texten dar, die auf den Autor als absolutes Subjekt hinter dem Text verweisen: "Le texte, c'est Moi!"

* * *

Zusammenfassend läßt sich thesenhaft feststellen: Die Autorfigur ist – vergleichbar einer rhetorischen Figur – als eine spezifische Art der formalen und inhaltlichen Organisation der Texte sowie der Text-Leser-Beziehung zu verstehen; sie vereint bestimmte Formprinzipien und bestimmte inhaltliche Elemente. Sie gleicht, bildlich gesprochen, einer Maschine, die unaufhörlich neue und doch gleichartige Autorbilder produziert. Eine vorläufige Skizze der Autorfigur bei Strindberg bestätigt, daß die Texte ein auf den ersten Blick kohärentes Bild ihres Autors zeichnen. Dies setzt voraus, daß sich die Texte mittels Leseransprachen und aufgrund der Besonderheiten des Stils, des Sprachduktus, in ausgeprägter Weise als 'Ansprache' gerieren. Sie etablieren eine fiktive Kommunikationssituation, in der der Autor dem Leser in ausdrücklicher Absetzung von konventionellen Denk- und Wahrnehmungsweisen als individueller und ungewöhnlicher Geist entgegentritt. Betont wird dabei einerseits das Rebellische, Kämpferische als antiautoritärer

---

Berättelse" wieder. Johan verwandelt sich später u.a. in Jubal aus "Jubal utan jag", der auch in einer Reihe von Dramenentwürfen aus der Zeit nach 1900 figuriert. Eine Amme Margret kommt nicht nur in *Fadren* vor, sondern u.a. auch in *Tjänstekvinnans son* (SV 20, 161).

Gestus, andererseits die, selbst wiederum autoritäre, Demonstration von Überlegenheit und Dominanz. Alle diese plakativen Zuschreibungen aber bleiben vorläufig; die Individualität des Ich läßt sich semantisch nicht definitiv fassen. Daher die ständige Neuaufnahme der Selbstdarstellung, die Tautologie der Bilder, die ins emphatische "Jag är den jag blivit" (SV 20, 374) ["Ich bin derjenige, der ich geworden bin"] mündet. So zeigt die Schrift nicht das Ich, auf das sie ständig penetrant verweist, sondern offenbart in diesem Gestus nur die Sehnsucht nach einem solchen, den wesentlichen Mangel.

Teil II. Die Autorfigur in der Autobiographie

3. *Tjänstekvinnans son – Der Sohn der Magd*

"Vad är detta nu för en bok herrn kommer med? Är det roman, biografi, memoar eller vad?" (SV 20, 370) ["Was ist das nun für ein Buch, mit dem Sie da kommen? Ist es ein Roman, eine Biographie, Memoiren oder was?"] – Die Frage des "Interviewers" im erst 1912 publizierten Vorwort zu *Tjänstekvinnans son* haben die Leser für sich im allgemeinen eindeutig beantwortet. Nils Erdmann versteht die "Entwicklungsgeschichte einer Seele", so der Untertitel, im Jahr der Erstveröffentlichung 1886 ohne Einschränkung als Autobiographie:

> Så uppriktig är den och så hänsynslöst framställs den. Uppriktig, ty den visar oss hvarje sida af sitt föremål; den döljer icke en skrymsla, den skyler icke en linie. Hänsynslös, ty den använder inga andra färger, än sanningens; den fula, elaka verkligheten i sin råaste nakenhet.[1]
>
> [Sie ist so aufrichtig und wird so rücksichtslos dargestellt. Aufrichtig, denn sie zeigt uns jede Seite ihres Gegenstandes; sie verbirgt nicht den kleinsten Winkel, verdeckt nicht einen Zug. Rücksichtslos, denn sie verwendet keine anderen Farben als die der Wahrheit; die häßliche, gemeine Wirklichkeit in ihrer rohesten Nacktheit.]

Auch die Forschung schloß sich grundsätzlich diesem Verständnis von *Tjänstekvinnans son* an. Stellvertretend Martin Lamm: Der Text stelle eine Autobiographie dar, in der Strindberg von sich selbst in der dritten Person spreche sowie aus Gründen der Diskretion Personen- und Ortsnamen geändert habe. "För övrigt är självbiografien avsedd att vara så faktisk och exakt som möjligt."[2] ["Im übrigen soll die Autobiographie so faktisch und genau wie möglich sein."] Daß eine solche Rezeptionshaltung durch den Text und seine Leserlenkungsstrategien

---

1 Erdmann 1986, S. 7.

2 Lamm ^{2}1948, S. 136f.

gerechtfertigt ist, daran besteht kein Zweifel, auch wenn Kerstin Dahlbäck zu Recht darauf hinweist, daß bei der Etablierung des autobiographischen Pakts gewisse Komplikationen auftreten, insbesondere bei der Erstausgabe ohne Vorwort.[3] Daß damit keiner undifferenzierten Identifikation der Person Strindberg mit dem Erzähler und Protagonisten Johan das Wort geredet wird, haben die einleitenden theoretischen Erörterungen zum autobiographischen Aspekt des Werks deutlich gemacht. Statt dessen sollen die Verschleierungen und Verunsicherungen, die im Vollzug des autobiographischen Pakts auftreten, als ein wichtiges Merkmal der Autorfigur im folgenden gesondert betrachtet werden. Entscheidend ist zunächst, daß die textinternen und -externen Signale, die auf die Identität von Protagonist und Autor verweisen, so deutlich hervortreten, daß auch der heutige Leser vom autobiographischen Aspekt des Werks nicht abstrahieren kann. Für die schwedischen Zeitgenossen, für die Strindbergs Person und Leben ein Gegenstand erheblichen öffentlichen Interesses war, stand er ohnehin außer Frage.

Außer Frage steht damit auch, daß *Tjänstekvinnans son* ein prägender Text für das Strindbergbild der Zeitgenossen und der Nachwelt darstellt. Der Mythos 'Strindberg' hat hier zwar nicht seinen Ursprung, findet aber erstmals explizit und in größerem Zusammenhang seinen Ausdruck. Aus diesem Grund steht die Analyse von *Tjänstekvinnans son* auch am Anfang der vorliegenden Studie. Es gilt zunächst, als Grundlage für die Analyse der Autorfigur eine Topographie des Autorbilds zu erstellen, wie es in der *Tjänstekvinnans son*-Suite vorliegt (Abschnitte 3.4. und 3.5.). Seine Grundzüge, seine Spannungen und Brüche werden herausgearbeitet. Die inhaltlichen Elemente des Autorbilds und die Muster, nach denen sie sich anordnen, sind zu erfassen. Hier genügt also nicht eine einfache Beschreibung der Oberfläche, eine Sammlung von Charakteristika wie 'einsam', 'unterdrückt', 'trotzig' usw. Diese muß ergänzt werden durch eine Untersuchung der Muster, in die das Bild eingeschrieben ist; zunächst der vom Erzähler explizit gemachten Darstellungsmuster (z.B. der Text als psychologische Entwicklungsgeschichte), aber auch der dem Text zugrundeliegenden Polaritäten, der Handlungs- und Beziehungsmuster. Dabei ist auf die erzähltechnisch bedingte Doppelung der Autoridentifikation zu achten: Das Autorbild ergibt sich nicht nur aus dem Objekt (Johan), sondern auch aus dem Subjekt des autobiographischen Diskurses. Die Position des Erzählers, seine Schreibweise, sein Erscheinungsbild im Text stellen daher einen weiteren Untersuchungsgegenstand dar. Aus den Grundzügen und dem 'Bauplan' des Autorbilds sollen dann Rückschlüsse auf die Figur, auf das Ordnungsprinzip gezogen werden, das seiner Konstruktion zugrunde liegt. Als Resultat wird die Autorfigur, ihre Logik und ihre innere Dynamik, anschaulicher hervortreten. Zuvor sollen neben dem Forschungsstand (3.1.) die Grundlinien des autobiographischen Projekts (3.3.) sowie seine Einbindung in li-

---

3 K. Dahlbäck 1991, S. 84f. Ich gehe im folgenden von der Textgestalt aus, in der *Tjänstekvinnans son* Ende 1886 vorlag, unabhängig davon, wann die einzelnen Teile jeweils veröffentlicht wurden. Unter dem Überbegriff *Tjänstekvinnans son* wird also folgendes Textkorpus verstanden: "Intervju" (als Vorwort), *Tjänstekvinnans son*, *Jäsningstiden*, *I Röda rummet*, *Författaren*. Nicht berücksichtigt wird hier das erst 1909 entstandene Vorwort zum vierten Teil.

terarische Traditionen und ins Umfeld des Werks (3.2.) dargestellt werden. Vor diesem Hintergrund läßt sich die Funktionsweise der Autorfigur genauer aufzeigen.

3.1. Forschungsstand

Ein Großteil der bisherigen Untersuchungen zu *Tjänstekvinnans son* ist durch biographische und geistesgeschichtliche Fragestellungen bestimmt. Dies gilt naturgemäß für die Strindbergbiographen und -psychologen. So ist beispielsweise für Martin Lamm (*August Strindberg*, erstmals 1940/42) und Torsten Eklund (*Tjänstekvinnans son*, 1948) die Autobiographie vor allem als Quelle für die Lebensgeschichte Strindbergs von Interesse. Der grundsätzliche Wert des Textes als Lebensdokument werde, darin stimmen beide überein, auch dadurch nicht in Frage gestellt, daß der Text weltanschaulich und politisch gefärbt ist, daß er teilweise romanhaft gestaltet und – wie der Autor selbst sagt – manches "arrangiert" ist (B 5, 350). Zurückhaltender zeigt sich Gunnar Brandell in seiner vierbändigen Strindbergbiographie der achtziger Jahre (*Strindberg – ett författarliv*, 1983-90), der das Gestaltungsbemühen des Autors, die große Zahl der Abweichungen von der Lebensrealität, die literarischen Stilisierungen etc. hervorhebt. Strindberg gehe es vor allem darum, Johan zum Beispielfall für die im Text präsentierten gesellschaftskritischen Positionen zu machen.[4] Noch kritischer steht Olof Lagercrantz dem Dokumentcharakter des Textes gegenüber. Er wird nicht müde zu betonen, wie bewußt Strindberg gerade auch in den autobiographischen Werken einen Mythos seiner selbst forme und verbreite.[5]

Die Entwicklung von Strindbergs Weltanschauung steht im Zentrum von Allan Hagstens umfang- und faktenreicher Untersuchung *Den unge Strindberg* (1951). Hagsten verfolgt Strindbergs Entwicklung vom idealistischen Demokraten zum nihilistischen Aristokraten, wobei er den Wendepunkt gerade in den Sommer 1886, in die Entstehungszeit von *Tjänstekvinnans son* legt. Er fragt nach Strindbergs politischen Anschauungen in den 1870er und frühen 1880er Jahren und danach, wie Strindberg sich in *Tjänstekvinnans son* damit auseinandersetzt: Wie er seine früheren Anschauungen im autobiographischen Schreiben gestaltet und bewertet. Während Hagsten die weltanschaulichen Diskurse herausarbeitet, in die das Bild des Autors eingeschrieben ist, thematisiert Hans Lindström in seiner Abhandlung *Hjärnornas kamp* (1952) Strindbergs Auseinandersetzung mit der neuen Wissenschaft von der menschlichen Psyche. Er fragt, auf welche Weise sich die zeitgenössischen psychologischen Theorien im literarischen Werk niederschlagen. Ebenso wie Hagstens Untersuchung ist auch diese detaillierte Studie eine unerläßliche Grundlage bei der Frage nach den Darstellungsmustern in *Tjänstekvinnans son*, stellen doch das Bild der zeitgenössischen Psychologie von der

---

4 Brandell 1983-90 I, S. 29.

5 Vgl. Lagercrantz 1980, S. 20f. und 35.

menschlichen Psyche und die gesellschaftlich-politischen Anschauungen zentrale Leitlinien dar, an denen sich die Darstellung von Johans Entwicklung orientiert.

Eric O. Johannesson (*The Novels of August Strindberg*, 1968) liest *Tjänstekvinnans son* als psychologische Selbstanalyse. Dennoch betrachtet er den Text im Zusammenhang mit Strindbergs anderen Prosaschriften konsequenter als Roman, als literarisches Werk, als dies die frühere Forschung im allgemeinen unternommen hat. Psychologische Analyse bedeute nicht automatisch Authentizität des Berichteten, sondern im Gegenteil dessen Formung gemäß den Erkenntnissen der psychologischen Wissenschaft.[6] Johannesson richtet sein Augenmerk auf die Entwicklung von Strindbergs Verständnis der menschlichen Psyche und Identität und den hieraus folgenden Konsequenzen für die erzählerische Gestaltung. Der analytisch-dozierende Zugriff des Erzählers verhindere die emotionale Identifikation mit dem Helden, dessen Rolle als Außenseiter in der Gesellschaft und dessen Entwicklung vom romantischen Idealisten zum Nihilisten exemplarisch aus den Umweltfaktoren begründet würden. Johannessons Verdienst liegt in der Betonung der Erzählerrolle und der Konsequenzen, die die analytisch-wissenschaftliche Erzählweise in *Tjänstekvinnans son* mit sich bringt. Doch bleibt seine Textanalyse an der Oberfläche, und die Widersprüche, die aus dieser Erzählweise resultieren, werden nur ansatzweise benannt – etwa die erstaunliche Wandlung Johans vom unterdrückten und lebensuntauglichen Außenseiter, "poorly equipped for life", zu einem "remarkable, if not to say superior, young man".[7] Darauf wird im folgenden noch einzugehen sein.

Um die sinngebenden Strukturen, die der Lebensgeschichte in *Tjänstekvinnans son* erst Zusammenhang und Bedeutung verleihen, geht es Glenn Alan Harper in *Strindberg's Fictional Life-Worlds* (1976):

> The confessional genre is characterized by the selection and interpretation of events by means of the author's conferral of meaning on his biography and his integration of it into the order of his present province of meaning.[8]

Allerdings führt Harpers Darstellung kaum über eine Nacherzählung der dominierenden Leitlinien des Erzählens hinaus, d.h. Johans Durchgang durch verschiedene "Lebenswelten" und die Deutung seiner Persönlichkeitsentwicklung in Auseinandersetzung mit denselben. Auch die bedeutungsschaffende Macht der fiktionalen Elemente im Text wird nicht überzeugend in die Analyse einbezogen.

Neben Michael Robinsons wesentlicher Arbeit *Strindberg and Autobiography*, die in Kapitel 2.1. vorgestellt wurde, hat in jüngerer Zeit Per Stounbjerg die gründlichsten Überlegungen zu *Tjänstekvinnans son* als Autobiographie angestellt.[9] Er betrachtet den Text im Verhältnis zur Tradition der Gattung mit ihren inhaltlichen und formalen Merkmalen sowie einer spezifischen Rhetorik und be-

---

6 Johannesson 1968, S. 6f.

7 Johannesson 1968, S. 65.

8 Harper 1976, S. 46.

9 In den beiden Aufsätzen "Konstruktion og dekonstruktion af den selvbiografiske fortælling hos August Strindberg" (1991) und "Själen, livet och formerna. Berättelse, bild och diskurs i Tjänstekvinnans son" (1992).

stimmten 'Versprechungen' für Autor und Leser. Darüber hinaus arbeitet er präzise die Widersprüche heraus, in welche die Gattungskonventionen den Autor und seinen Text zwingen. Dabei legt er besonderes Gewicht auf die Spannung zwischen Sinnbildung und Identitätskonstruktion einerseits und Sinnzerstörung andererseits, die auch die Identität in Mitleidenschaft zieht. Strindberg untergrabe die Voraussetzungen des eigenen Erzählens, verweigere den Abschluß der autobiographischen Erzählung als endgültige Festlegung dessen, wie Johan geworden ist, entziehe sich den eigenen Beschreibungen und Erklärungen:[10]

> Strindberg är i det närmaste paranoid i sina försök att undgå att fastlåsas i självbiografins diskurs. Han utnyttjar den, men förnekar dess förutsättningar: den hela karaktären; ett stabilt betydelseuniversum; kausaliteten och sammanhanget; utvecklingstanken. I ett växelspel mellan uppbyggnad och nedrivning vill han slå sig fri, han talar och försöker ta orden i sig igen.[11]
>
> [Strindberg ist beinahe paranoid in seinen Bemühungen zu vermeiden, daß er im Diskurs der Autobiographie festgelegt wird. Er nutzt ihn aus, leugnet aber seine Voraussetzungen: den intakten Charakter; ein stabiles Bedeutungsuniversum; die Kausalität und den Zusammenhang; den Entwicklungsgedanken. In einem Wechselspiel von Aufbau und Zerstörung will er sich freikämpfen, er spricht und versucht, die Worte in sich zurückzunehmen.]

Stounbjerg verweist insbesondere darauf, daß die überbordende Rhetorik des Erzählers, das repetitive und autoritäre Beharren auf den eigenen Deutungen und Maximen die eigentliche Lebenserzählung in den Hintergrund drängten und gleichsam auflösten:[12] "Alla dessa sanningar förblir ändå partikulära: de förklarar en massa fenomen, men döljer Johan."[13] ["All diese Wahrheiten bleiben doch partikulär: Sie erklären eine Menge Phänomene, aber verbergen Johan."] Auf Stounbjergs Darlegungen wird im folgenden noch häufiger eingegangen werden, so daß sich die Darstellung hier auf wenige Grundgedanken beschränken kann. Auf eine entscheidende Fortführung des Stounbjergschen Gedankengangs sei jedoch schon an dieser Stelle hingewiesen. Stounbjerg bleibt in seiner Analyse bei der Feststellung stehen, die autobiographische Erzählung Strindbergs sei in der Spannung von Konstruktion und Dekonstruktion gefangen, Johan sei "icke något helt, utan snarare en mötesplats för en rad olika diskurser"[14] ["nichts Ganzes, sondern eher ein Treffpunkt unterschiedlicher Diskurse"]. Doch er zieht nicht den letzten Schluß, daß die Rhetorik des Erzählers den eigentlichen Grundstein der Ich-Konstruktion im Text darstellt – die Ansprache an den Leser, die Rede als Machtausübung: als Belehrung, als Überzeugung, als Polemik. Vor allem anderen präsentiert sich das Selbst in seinem Diskurs, in der Sprachhandlung, und nicht in

---

10 Stounbjerg 1991a, S. 88ff.

11 Stounbjerg 1992, S. 23.

12 Stounbjerg 1991a, S. 91f.

13 Stounbjerg 1992, S. 32.

14 Stounbjerg 1992, S. 35.

dem Objekt, das in der unaufhaltsamen Mühle der diskursiven Passagen zermahlen wird.

3.2. Entstehung und textuelles Umfeld

Die Vorgeschichte des autobiographischen Projektes, das schließlich in Form der vierbändigen Serie mit dem Gesamttitel *Tjänstekvinnans son* realisiert wurde, haben zuerst Martin Lamm und Allan Hagsten dargestellt.[15] Eingehend findet sie sich auch in Hans Lindströms Kommentar zu Band 20 der *Samlade verk* wiedergegeben. Sie interessiert im Zusammenhang der Frage nach der Autorfigur insofern, als sich der Bauplan, die einzelnen Elemente und die intertextuellen Beziehungen, in denen *Tjänstekvinnans son* steht, vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte deutlicher abzeichnen.

Von einer frühen, in Briefen an Edvard Brandes und den Bruder Axel erwähnten Lebensskizze in französischer Sprache abgesehen (B 5, 218 u. 310), stellen zwei Schilderungen der Schulzeit am Stockholmer Lyceum, entstanden 1874 und 1884, die ersten publizierten eigentlich autobiographischen Schriften dar.[16] Im Zusammenhang mit *Tjänstekvinnans son* ist allerdings eine handschriftliche Aufzeichnung Strindbergs von größerem Interesse, die vermutlich Pehr Staaff bei seiner Verteidigungsschrift *Det nya riket och dess författare* von 1882 zur Vorlage diente.[17] Es handelt sich um eine kondensierte Zusammenstellung der Lebensstationen mit Schwerpunkt auf der Ausbildungszeit von 1867 bis zum Eintritt in die Königliche Bibliothek 1875, formuliert im Präteritum der dritten Person. Betont werden darin die vielfältigen Erfahrungen des Autors mit verschiedenen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens: Während seiner Lehrtätigkeit an der Klaraschule lernt er die Not der Unterschicht kennen; als Informator bei einem Arzt bekommt er in dessen Praxis das menschliche Leiden zu sehen; als Journalist erhält er Einblick in die Mechanismen des öffentlichen Lebens. Interessant ist vor allem das Resümee der Zusammenstellung, das als "sin lefnads ekvation" ["die Gleichung seines Lebens"] bezeichnet wird:

> En novus homo utan slägt och bekanta söker han en plats i samhället som hans uppfostran och begåfning berättiga honom till. Då samhället på alla punkter stöter tillbaka den okände, förlorar han tron på samhället som gudomlig institution. Embetena äro till för innehafvaren och hans arfvingar, styrelsen skyddar de stark-

---

15 Lamm ^{2}1948, S. 135f.; Hagsten 1952, S. 7-24.

16 *En fristat under skräckregeringen* (SV 4, 152ff.; erstmals in *Svenska Medborgaren*, Juli 1874) und *August Strindbergs sjelfbiografi* (SS 54, 223ff; erstmals in *Tiden*, 25.10.1884).

17 Im Strindbergarchiv (SgA 7). Vergleichbare Lebensskizzen finden sich in oft sehr knapper Form auch in den Briefen, etwa im zweiten Schreiben an Edvard Brandes vom 21.11.1880 (B 2, 204f.).

> aste. Sluter sig till de missnöjde och blottar samhället, röjer skråets hemligheter och blir fredlös.
> Han har rätt att ställa sig som representant och sluta från det enskilda fallet till den allmänna regeln. 'Hvad som händt en kan hända alla.'[18]
>
> [Als novus homo ohne Verwandtschaft und Bekannte sucht er einen Platz in der Gesellschaft, zu dem ihn seine Erziehung und Begabung berechtigen. Als die Gesellschaft den Unbekannten in allen Punkten zurückstößt, verliert er den Glauben an die Gesellschaft als göttliche Institution. Die Ämter sind für den Inhaber und seine Erben da, die Regierung schützt die Stärksten. Schließt sich den Unzufriedenen an und entblößt die Gesellschaft, deckt die Zunftgeheimnisse auf und wird vogelfrei.
> Er hat recht, sich zum Repräsentanten zu machen und vom Einzelfall auf die allgemeine Regel zu schließen. 'Was einem geschah, kann allen geschehen.']

Grundzüge des Autorbilds, wie es in *Tjänstekvinnans son* erscheint, sind hier klar vorgezeichnet: die Einsamkeit einerseits, die Herausgehobenheit als "novus homo" andererseits;[19] darüber hinaus die ungerechtfertigte Hemmung und Unterdrückung durch die Gesellschaft, die die Entwicklung zum Rebellen und Wahrheitsverkünder gegen Heuchelei und gesellschaftliche Lüge befördert; schließlich sein Status als Vogelfreier. Die Polarität von Individuum und Gesellschaft wird stark hervorgehoben. Auffällig ist auch die Rechtfertigung, sich selbst in den Vordergrund zu stellen und als Repräsentant zu sehen, die im Vorwort zu *Tjänstekvinnans son* auf ganz ähnliche Weise vorgetragen wird (SV 20, 371). Sie stellt hier zum einen – das zeigt die Bemerkung über den Anschluß an die Gruppe der Unzufriedenen – einen Hinweis auf Strindbergs Verbundenheit mit der Autorengruppierung des Unga Sverige dar. Die Rechtfertigung erinnert aber zum anderen an eine Reflexion in der Autobiographie über *Röda rummet* bzw. über das auf Voltaire zurückgehende Motto "Rien n'est si désagréable que d'être pendu obscurément", in der Johan als Repräsentant seiner ganzen Generation gesehen wird. Nicht er persönlich habe sich in den Vordergrund spielen wollen:

> det var nog hela hans generation med alla dess felslagna förhoppningar som man hängt i lönn, och som nu i den offentliga galgen ville räcka ut tungan åt bödlarne. (SV 21, 126)

---

18 Zitiert nach Vilhelm Carlheim-Gyllenskölds typographischer Abschrift in SgNM 38.

19 Die Formulierung erinnert an den Begriff des 'neuen Menschen' in Tschernyschewskijs Roman *Was tun?* (1863), dessen utopisch sozialistische Grundhaltung Strindberg außerordentlich schätzte (vgl. u.a. Brief an Mörner, 19.11.1885, B 5, 209). Der Untertitel des Romans lautet "Erzählungen von neuen Menschen". Zwar hat Strindberg den Roman erst im Sommer 1884 gelesen (vgl. den Brief an Looström vom 27.7.1884, B 4, 277; ähnlich auch an Lie am 30.8.1884, B 4, 312), doch mögen ihm Titel und Tendenz bereits früher bekannt gewesen sein.

> [es war wohl seine ganze Generation mit allen ihren fehlgeschlagenen Hoffnungen, die man im geheimen gehängt hatte und die nun am öffentlichen Galgen den Henkern die Zunge herausstrecken wollte.]

Ein dramatischer konzipiertes Selbstporträt findet sich in einer der vielen quasi-testamentarischen Aufzeichnungen, die über das gesamte Werk verstreut sind. Die Notiz von 1885, dokumentiert durch Birger Mörner,[20] beginnt mit den Worten:

> I händelse jag skulle angripas af galenskap hvilket ej är alls otroligt, då en klok menniska verkligen kan bli rubbad när hon ser fånar och skurkar styra verlden.
>
> [Für den Fall, daß ich von Wahnsinn befallen werden sollte, was gar nicht so unwahrscheinlich ist, da ein kluger Mensch wirklich verrückt werden kann, wenn er sieht, wie Narren und Schurken die Welt lenken.]

Es folgt u.a. eine geraffte Skizze der Persönlichkeitsentwicklung, die den Schwerpunkt auf die Unterdrückung und Hemmung von Kindheit an legt: "Min hjärna har varit glödande sedan jag var barn. [...] Men deprimerades af fattigdom och en far som ville ta bort det der med förödmjukelser." ["Mein Gehirn glühte, seit ich ein Kind war. [...] Aber durch Armut und einen Vater, der all dies durch Demütigungen wegnehmen wollte, wurde ich deprimiert."] Die oben beschriebenen Züge des Autorbilds sind hier leicht wiederzuerkennen, doch tritt der Aspekt der dramatisch-tragischen Selbstinszenierung sehr viel deutlicher in Erscheinung. Das Ich wird einer bösen, absurden Welt gegenübergestellt, der es unrettbar ausgeliefert ist und die ihm nur den Ausweg in Wahnsinn und Tod läßt.

Überlegungen, die eigene Lebensgeschichte in offen oder versteckt autobiographischer Form zu publizieren, setzen kurz nach Abfassung der oben zitierten Lebensskizze für Pehr Staaff ein, während sich der Konflikt zwischen Strindberg und dem schwedischen Establishment verschärft. Sie lassen sich in den Briefen der 1880er Jahre verfolgen. Weist der Autor noch 1880 die Veröffentlichung seiner Lebensgeschichte als Vorwort zur Ausgabe gesammelter Jugendschriften und journalistischer Arbeiten in *I vårbrytningen* weit von sich,[21] scheint der Gedanke einer biographischen Selbstdarstellung unter dem Vorzeichen der Selbstrechtfertigung wenige Jahre später an Attraktivität gewonnen zu haben.[22] Bereits im Herbst 1883

---

20 Mörner 1924, S. 167f.

21 In Briefen an Isidor Bonnier und Rupert Nyblom vom 14.8.1880 (B 2, S. 173 und 174). Die Entschiedenheit, mit der Strindberg den von Isidor Bonnier stammenden Vorschlag ablehnte, mag auch darauf zurückzuführen sein, daß Bonnier an eine Darstellung von fremder Hand dachte. Daß Strindberg auf dem Deutungsmonopol seiner eigenen Lebensgeschichte gegenüber bestand, wurde bereits mehrfach erwähnt. Auch in der oben zitierten, für Pehr Staaff gedachten Vorlage kommt die Sorge um die 'richtige' Interpretation deutlich zum Ausdruck.

22 Daß das Motiv der Selbstrechtfertigung eine wichtige Rolle spielt, zeigen auch manche Briefe von 1884. So bittet der Autor seine Briefe aufzubewahren, "såsom dokumenter, du må kunna framtaga en gång till mitt försvar, när jag skall svärtas inför en större publik än Sverges" (an Jonas Lie, 24.5.1884, B 4, 180) ["als Dokumente, die du einmal zu meiner Verteidigung hervorholen kannst, wenn ich

taucht der Plan einer Serie "Svenska brev" ["Schwedische Briefe"] auf, einer Schilderung des Heimatlandes samt Analyse der gesellschaftlichen und persönlichen Auseinandersetzungen der Jahre seit 1865 aus historischer und autobiographischer Perspektive, vorgenommen aus der Distanz des Emigranten. Der Plan wird in dieser Form nie realisiert, doch schimmert der Gedanke einer Abrechnung mit der schwedischen Gesellschaft im Gedichtzyklus *Sömngångarnätter på vakna dagar* durch, der unmittelbar darauf entsteht. Brandell verweist auf die Konfirmationsschilderung im ersten Gesang, die zum Schauplatz Stockholm und gerade ins Jahr 1865 zurückführt.[23] Im Juli 1884 taucht der ursprüngliche Gedanke wieder auf, allerdings mit einem deutlicher autobiographischen Schwerpunkt; nun geht es um "August Strindbergs Memoirer att börja 1885 i fyra Delar", "Redan arrangerade!" (B 4, 256) ["August Strindbergs Memoiren, Beginn 1885 in vier Teilen", "Bereits arrangiert!"]. Anfang Oktober 1884 äußert der Autor in einem Brief an Albert Bonnier den Gedanken einer Autobiographie: "Jag har länge planerat på *Mitt Författarlif*: 3 delar, memoarer, eller detsamma i romanform, så närgången som möjligt, men utan namn." (B 4, 336) ["Ich habe lange *Mein Schriftstellerleben* geplant: 3 Teile, Memoiren, oder dasselbe in Romanform, so rücksichtslos wie möglich, aber ohne Namen."] Im folgenden plädiert er gegen die Gestaltung als Fiktion, die die Authentizität des Textes beeinträchtigen würde. Eine weitere, anspruchslosere Variante wird am 5.12.1884 in einem Brief an Pehr Staaff für die Zeitschrift *Tiden* skizziert. Hier ist, dem Medium angepaßt, von einem Feuilleton unter dem Titel "På Landet" (B 4, 392) ["Auf dem Land"] die Rede. Die einzelnen, in diesem Brief skizzierten Inhalte tauchen später in verschiedenen Texten, von *Tjänstekvinnans son* über *Le plaidoyer d'un fou* bis zu *Blomstermålningar och djurstycken* wieder auf.

Im August 1885 kommt der Autor erneut auf den Plan der Lebenserinnerungen zurück. Brieflich schlägt er Albert Bonnier eine Reihe von Sommererinnerungen als "harmloses" Weihnachtsbuch vor, die weitgehend dem gegenüber Staaff skizzierten Plan entsprechen (B 5, 152). Während er noch am 23. August andeutet, das Manuskript möglicherweise binnen acht Tagen fertigstellen zu können (B 5, 161), haben sich seine Vorstellungen knapp zwei Wochen später grundlegend geändert. Die Anlage ist nun weit umfangreicher und tiefgehender: Sie soll in vier Teilen (*"På Landet. I Hufvudstaden. Vid Universitetet. I Utlandet."* ["*Auf dem Land. In der Hauptstadt. An der Universität. Im Ausland.*"]) sein gesamtes Leben umfassen, doch nach wie vor aus einzelnen, wenn auch chronologisch angeordneten Bildern bestehen (B 5, 161). Gleichzeitig klagt er über Indisposition und schlechte Arbeitsbedingungen. Vor allem aber scheinen seine Vorstellungen vom Charakter des Buches noch nicht klar genug zu sein. Insbesondere die Frage, ob eine fiktive

---

vor einem größeren Publikum als dem Schwedens angeschwärzt werden soll"]; ebenso am 1.6.1884 (B 4, 193). Schon am 21.2.1884 schrieb er an Björnson: "När jag blir gammal skall jag för mina barns skull skrifva mina öden och då skall väl ljus komma öfver punkter som min stolthet nu lemnar mörka!" (B 4, 46) ["Wenn ich alt werde, werde ich um meiner Kinder willen meine Schicksale niederschreiben, und dann wird wohl Licht auf Punkte fallen, die mein Stolz nun im dunkeln läßt!"]

23 Vgl. Brandell 1983-90 II, S. 16ff.

oder offen autobiographische Gestaltung vorzuziehen sei, beschäftigt ihn weiterhin (B 5, 166, 203 und 214). Am 19.10.1885 erklärt der Autor das vorläufige Scheitern seiner Bemühungen um das geplante Werk:

> Den förfärliga hösten, kyla, rum utan eldstad, smuts försatte mig i komplett overksamhet och röck mig ur stämningen när jag satte mig till Sommarminnena, som började så vackert. (B 5, 190)
>
> [Der schreckliche Herbst, Kälte, Zimmer ohne Ofen, Schmutz versetzten mich in vollständige Tatenlosigkeit und rissen mich aus der Stimmung, als ich mich an die Sommererinnerungen setzte, die so schön begannen.]

Statt dessen schreibt er an seiner Schilderung der *Société de Stockholm* und nimmt den Plan zur Beschreibung des Lebens der europäischen Bauern wieder auf, den er bereits im Jahr zuvor entworfen hatte (B 5, 202ff.). Erst im Februar 1886 kommt er in einem Schreiben an Albert Bonnier auf die Lebenserinnerungen zurück, doch nun nicht mehr als harmloses Weihnachtsbuch, sondern in Form eines autobiographischen Romans:

> Hvad säger Ni nu, då jag ju är död i fysiskt, moraliskt och ekonomiskt afseende, om jag skref mitt lif? Det skulle intressera mig om jag skref det subjekt-objektift som Jules Vallès i Jacques Vingtras. Att göra rena konstverk är jag alldeles för trasig till. (B 5, 277)
>
> [Was sagen Sie jetzt, da ich ja in physischer, moralischer und ökonomischer Hinsicht tot bin, wenn ich mein Leben schriebe? Es würde mich interessieren, wenn ich es subjekt-objektiv schriebe wie Jules Vallès in Jacques Vingtras. Um reine Kunstwerke zu machen, bin ich viel zu zerrissen.]

3.3. Grundzüge des autobiographischen Projekts

Damit ist die Formel für die Lebenserzählung gefunden. Sie impliziert das Modell der kausalgenetischen Entwicklungsgeschichte in Romanform, welche die Entwicklung des Individuums von seinen frühesten Anfängen an verfolgt und seine Identität durch diese und in dieser Entwicklung bestimmt. Sie sucht nach den besonderen Umständen in Herkunft, Umwelt und Erziehung. Der Schwerpunkt der Schilderung liegt damit zunächst auf der Kindheit: in den Familienverhältnissen, dem Verhältnis zum Vater und zur Mutter, dann in der schulischen Erziehung. Die ersten Kapitel von *Tjänstekvinnans son* sind in dieser Beziehung beispielhaft. Dann zeichnet die kausalgenetisch strukturierte Autobiographie die Entwicklungslinien und Wendepunkte des Lebens nach, so daß sich die einzelnen Züge des Charakters auf ihre jeweiligen Ursachen zurückführen lassen. Durch die vier Bände *Tjänstekvinnans son*, *Jäsningstiden*, *I Röda rummet* und *Författaren* hindurch werden solche Linien und Wendepunkte der Entwicklung Johans in großer Zahl genannt, von grundlegenden Prägungen wie der frühkindlichen autoritären

Erziehung, die einen willenlosen Charakter und ein gebrochenes Selbstgefühl zur Folge haben (SV 20, 14f.), bis zu Bildungserlebnissen wie der Bekanntschaft mit Buckles Schriften, die seine Weltanschauung stark beeinflußten (SV 21, 18). Zum Ziel hat die autobiographische Lebensschilderung aber nicht nur die Analyse und Erklärung der Charakterentwicklung, sondern in der *Erzählung* auch die Sinngebung. So wie nach Hayden White jeder historiographischen Darstellung eine erzählerische Struktur unterliegt, die dem geschilderten Geschichtsverlauf eine Bedeutung zuschreibt, so verleiht auch die Lebenserzählung den disparaten Fakten der Biographie Einheit, Zusammenhang und Ziel.[24]

Der wesentliche Vorzug der kausalgenetisch erzählenden Form der Lebenserzählung scheint aber die Fähigkeit zur Integration einer fast unbegrenzten Zahl heterogener inhaltlicher und formaler Elemente zu sein: von Gesellschaftskritik und weltanschaulicher Diskussion bis zur dramatisch-szenischen Darstellung oder zur Aufnahme anderer Texte in den Rahmen des Romans. Die Offenheit für unterschiedlichste Diskursformen stellt insofern ein wichtiges Merkmal dar, als sie die Fixierung des Ich in einer einzigen, definitiven Deutung verhindert und multiperspektivischen Brechungen Raum gibt. Die in *Tjänstekvinnans son* realisierte Formel autobiographischen Schreibens zeichnet sich also durch eine fruchtbare Spannung von Einheit und Sinnkonstitution einerseits, prinzipieller Offenheit andererseits aus.

Die oben skizzierte Geschichte der Vorüberlegungen zu *Tjänstekvinnans son* beleuchtet die integrative Qualität des Textes. So verbinden sich plastisch ausgestaltete erzählerische Passagen mit der trockenen Darstellung von Fakten und Lebensdaten; distanzierte chronologische Schilderung und die lebendige Inszenierung von Erinnerungsbildern lösen sich ab. Beispielhaft steht die "Thaumatrop-Passage" im ersten Kapitel für das Streben nach unmittelbarer, objektiver Wiedergabe von Erinnerungsbildern, was dem angestrebten dokumentarischen Charakter der Lebensschilderung entspricht (SV 20, 21ff.). Gleichzeitig wird von Anfang an das Bedürfnis des Erzählers nach Stellungnahme zum Berichteten, nach Kommentierung, Kritik, Polemik, deutlich. Damit in Zusammenhang steht auch das Schwanken von Nähe und Abstand in der Position des Erzählers, der immer wieder den distanziert-analytischen Weitwinkel mit der identifikatorischen personalen Nahperspektive vertauscht. Hagsten weist außerdem auf die stimmungsmäßigen Spannungen hin, die die Überlegungen von den geplanten Sommererinnerungen bis zur Realisierung der Lebensschilderung in *Tjänstekvinnans son* prägten. In der weiten Umarmung des Romans finden neben der überwiegend analytischen und kritischen Perspektive schließlich auch die idyllisch-warmen Kindheitsszenen ihren Platz.

Die Formel, die der zitierte Brief an Albert Bonnier andeutet, impliziert darüber hinaus die Integration von Seelengeschichte und Sozialgeschichte. In einem Schreiben an Edvard Brandes heißt es im Mai 1886:

---

24 Daß der Prozeß der Sinngebung in *Tjänstekvinnans son* allerdings starken Belastungen ausgesetzt ist, wird im folgenden noch näher zu betrachten sein. Die Sinngebung welche die Erzählung selbst nicht schlüssig leistet, wird daher auf den Kommentar des auktorialen Erzählers verlagert. Vgl. auch Harper 1976, S. 48.

> Det blir Sverges historia; historien om huru en författare uppkommer; historien om en själs uppkomst och utveckling under en bestämd period, historien om kultursjukans natur och orsaker [...]. (B 5, 339)
>
> [Das wird die Geschichte Schwedens; die Geschichte, wie ein Schriftsteller entsteht; die Geschichte der Entstehung und Entwicklung einer Seele während einer bestimmten Epoche, die Geschichte von Wesen und Ursachen der Kulturkrankheit [...].]

Ein solches Konzept entspricht der Programmatik des Modernen Durchbruch, als deren Vordenker die Brüder Brandes galten. Es entspricht aber weitgehend ebenso der Tradition der klassischen Autobiographie und des eng verwandten Bildungsromans. Auch in diesen wird die Entwicklung des Ich in seiner Auseinandersetzung mit der Welt geschildert. Die Auseinandersetzung kann stark gesellschafts*kritische* Züge annehmen wie in dem Vorbild *Jacques Vingtras*. Dies war bereits ein zentrales Merkmal der ersten, mit dem Titel "Svenska brev" ["Schwedische Briefe"] gekennzeichneten Überlegungen zu einer Lebensschilderung. So wie die gesellschaftlichen Umstände des Aufwachsens eine wichtige Rolle für die Prägung des Charakters spielen, so dient hier umgekehrt die Schilderung eines individuellen Lebens der Illustration und besonders der Kritik der gesellschaftlichen Situation. Die Opposition von Individuum und Gesellschaft bringt außerdem den Nutzen, daß die Kritik an der Umwelt – je entschiedener und provokativer, desto besser – die Eigenart des Ich hervorhebt. Das Ich als etwas Besonderes einer oft hemmenden oder bedrohlichen Umwelt gegenüberzustellen, bekräftigt seine individuelle Einzigartigkeit und verleiht dem eigenen Leben Einheit und Sinn.

Gleichzeitig rechtfertigt die vollständig gezeichnete und kausalgenetisch strukturierte Entwicklungsgeschichte die Darstellung des einzelnen als Repräsentanten seiner Zeit – was in den autobiographischen Aufzeichnungen von 1882 für Pehr Staaff eine wichtige Rolle spielt. Sie beansprucht, indem sie sich einer an den Naturwissenschaften angelehnten Methodik bedient, anthropologische Geltung. Das Leben des einzelnen wird zum Analyseobjekt allgemeiner Fragestellungen.[25] Hier verbindet sich die Tradition der kausalgenetischen Autobiographie mit den literaturtheoretischen Positionen des Naturalismus. In einem Brief an den Verleger ebenso wie im Vorwort wird *Tjänstekvinnans son* als ein Versuch beschrieben, die Literatur von der Kunst zu emanzipieren (B 5, 344). Zuvor hatte der Autor sein Projekt als eine Weiterentwicklung des naturalistischen Romans bezeichnet (B 5, 295). Die Zukunftsliteratur, die das Vorwort anvisiert, ist eine Literatur des reinen Dokuments. Dies ist einer der Punkte, an denen sich Strindbergs Programmatik klar von Zola absetzt, dem der "Autor" des Vorworts vorwirft, trotz aller Wahrheitsliebe in seinen Romanen zu "konstruieren".[26]

> Hur skall man veta vad som passerar i andras hjärnor, hur skall man veta de invecklade motiven till en annans handling, hur kan man veta vad de och de sade i en förtrolig stund? Jo, man konstruerar. (SV 20, 373)

---

25 Pfotenhauer 1986, S. 17.

26 Vgl. Gierow 1967, S. 112.

> [Wie soll man wissen, was in den Gehirnen anderer passiert, wie soll man die verwickelten Motive der Handlung eines anderen kennen, wie kann man wissen, was diese oder jene in einem vertraulichen Augenblick gesagt haben? Ja, man konstruiert.]

Die Konsequenz dieses Gedankengangs ist die Beschränkung der Literatur auf das autobiographische Lebensdokument. Ihr Ziel aber ist nicht primär die Selbsterforschung, sondern "att ge handlingar rörande själens historia" ["Dokumente zur Geschichte der Seele zu liefern"], also ein wissenschaftliches Projekt, in dem der Einzelfall zum repräsentativen Beispiel wird.

Die Heterogenität von *Tjänstekvinnans son* läßt sich außerdem auf die intertextuelle Qualität des Textes und auf seinen Charakter als Sammelbecken der verschiedensten theoretischen Diskurse zurückführen. Der intertextuelle Aspekt manifestiert sich auf einer ersten Ebene im Zitat früher verfaßter Texte, etwa des Hakon Jarl-Aufsatzes im Kapitel "Idealism och realism" ["Idealismus und Realismus"] oder der religiösen Reflexionen für Edla Hejkorn in "Första kärleken" ["Erste Liebe"]. Dazu kommen indirekte Zitate, deren Zitatcharakter nicht explizit offengelegt wird, etwa im Fall des Kapitels "Idealism och Socialism" ["Idealismus und Sozialismus"] in *Författaren*, das Übereinstimmungen bis in die Formulierungen hinein mit dem etwa gleichzeitig verfaßten Schlußwort zu *Bland franska bönder* aufweist.[27] Außerdem sind die vielen Referate literarischer und journalistischer Schriften zu nennen, die der Lebensgeschichte die Werkgeschichte hinzufügen, und vor allem die Auseinandersetzung mit all den Texten von Brandes und Buckle bis Tocqueville und Zola, denen der Autor einen prägenden Einfluß auf die eigene Entwicklung zuschreibt. Auf einer weiteren Ebene finden sich intertextuelle Verbindungen zu Vorbildern in der Gattung des autobiographischen Romans, insbesondere zu dem von Strindberg selbst genannten *Jacques Vingtras*, aber auch zu Rousseaus *Confessions* oder zu Gustaf af Geijerstams *Erik Grane*. Während Lamm die Beziehungen zu den *Confessions* auf oberflächliche Parallelen reduziert, vor allem auf die apologetische Tendenz und die Herleitung der Charakterentwicklung aus den Umständen der Erziehung,[28] zeigt Robinson tiefere Gemeinsamkeiten auf: das Mißtrauen gegenüber der Sprache als einem Medium der gesellschaftlichen Lüge und die Schilderung einer Urszene, in der das Kind Unwahrheit und Ungerechtigkeit kennenlernt (die Weindiebstahlszene bzw. die Episode mit dem zerbrochenen Kamm bei Rousseau).[29] Hagsten weist auf einige Parallelen zwischen *Erik Grane* und *Tjänstekvinnans son* hin: Neben dem exemplarischen Anspruch als Darstellung eines Teils "av den nu levande ungdomens historia" ["der Geschichte der heute lebenden Jugend"] findet sich eine Reihe deutlicher Übereinstimmungen in der Themenwahl und den Motiven, etwa der Pietismus der Mutter, das gestörte Vaterverhältnis, die Onanieproblematik u.a.[30] Als Parallele zu Jules Vallès' *Jacques Vingtras* fällt dagegen vor allem der entschieden gesell-

---

27 H. Lindström 1996, S. 333.

28 Lamm 1930, S. 25.

29 Robinson 1986, S. 53f.

30 Hagsten 1951 I, S. 23. Das Zitat entstammt dem Vorwort von *Erik Grane*.

schaftskritische Impuls auf, der sich in ätzender Familien- und Schulkritik äußert. Darüber hinaus ist auch Jacques ein unterdrückter, ja mißhandelter Sohn, der keinen eigenen Willen entwickeln darf und zum Märtyrer elterlichen Zwangs wird.[31] Schließlich sind in den Text all diejenigen literarischen und mythischen Vorlagen oder auch nur Bilder eingeschrieben, die Johans Lebensgeschichte als Erzählung strukturieren und ihr eine Bedeutung verleihen, vor allem natürlich der Ismael-Mythos vom verstoßenen Sohn. *Tjänstekvinnans son* stellt so ein besonders eindrückliches Beispiel für Roland Barthes' Feststellung dar, ein Text sei nichts anderes als ein "Eingang zu einem Netz mit tausend Eingängen".[32]

Die zentrale Bedeutung, die die heterogene und gleichzeitig einheitsschaffende Qualität der autobiographischen Romanform gewinnt, kommt in einem Schreiben um den 13.3.1886 an Gustaf af Geijerstam zum Ausdruck. Er beginne nun, berichtet der Autor, einen großen Roman in vier bis fünf Teilen, wobei er nochmals auf das Vorbild *Jacques Vingtras* verweist:

> En 'utvecklad' form af naturalistromanen, medtagande Historisk, psykisk, social miliö, jemte författarens meningar om saken, hvilka är vigtigast af allt, ty han skall stå öfver sitt ämne och som Gud (i historia) lära läsarne förstå hvad de läsa. (B 5, 295)
>
> [Eine 'entwickelte' Form des naturalistischen Romans, die das historische, psychische, soziale Milieu einschließt sowie die Meinungen des Autors, welche von allem am wichtigsten sind, denn er soll über seinem Stoff stehen und wie Gott (in der Geschichte) die Leser verstehen lehren, was sie lesen.]

Die Vorteile der gewählten Form sind hier klar benannt: Nicht nur die bereits erwähnte Integration unterschiedlicher Diskurse – hier: der Gesellschaftsgeschichte und der psychologischen Wissenschaft – erscheint wesentlich; vor allem läßt sich die Erzählung der Geschichte Johans für die Selbstdarstellung des erzählenden Ich nutzen. Seine Meinungen sollen, so der Briefschreiber, die entscheidende Rolle spielen, ja, es soll eine gottgleiche Position gegenüber der erzählten Geschichte und den Lesern einnehmen. In Abschnitt 3.5. sollen der Erzähler und seine Auseinandersetzung mit sich und der Welt genauer betrachtet werden. Es wird gezeigt, daß in der Tat die Erzählerrede – insbesondere, wenn sie vom Erzählen zum Kommentieren, Dozieren und Polemisieren wechselt – wesentlichen Anteil an der Konstitution eines Ich im Text und an der plastischen Ausgestaltung desselben für die Vorstellung des Lesers hat. Die zunehmende Dominanz der diskursiven Passagen von Band 1 zu Band 4 findet hier ihre Erklärung. Wenn die Idee des Todes oder der Todesnähe den Ausgangspunkt für das Schreiben einer Autobiographie darstellt – so wie sich der Autor in dem obigen Zitat als "död i fysiskt, moraliskt och ekonomiskt afseende" (B 5, 277) bezeichnet ["tot in physischer, moralischer und ökonomischer Hinsicht"] –, kann die Rede des Erzählers als Abwehr des Todes verstanden werden. Solange die Erzählung andauert, ist der Erzähler, das autobiographische Ich, präsent im Text und in der Vorstellung des

---

31 Hagsten 1951 I, S. 22f.

32 Barthes 1987, S. 16.

Lesers. Und am Schluß der Erzählung? – *Tjänstekvinnans son* zeigt exemplarisch die Bemühungen, im Text einen Neubeginn, eine Wiederauferstehung zu inszenieren. Der Weg dorthin wird im folgenden zunächst auf der Ebene des Protagonisten Johan verfolgt.

3.4. Autorbild und Autorfigur in *Tjänstekvinnans son* auf der Ebene des Protagonisten

Die Grundzüge des Autorbilds in *Tjänstekvinnans son*, die in den früheren autobiographischen Skizzen vorgezeichnet wurden, spiegeln sich in der Folge in den Kommentaren der Literaturwissenschaftler zu dem autobiographischen Roman: Ein ungeliebter Sohn, ein Gedemütigter, ein Opfer, ein Grübler, ein Rebell, ein "övergångsmänniska" ["Übergangsmensch"] – so erscheint der Autor nach Allan Hagsten, wobei Hagsten den Charakter der Inszenierung durchaus zur Kenntnis nimmt: "Fullt tidsenligt i liberalismens stora epok draperade han sig därvid som martyr, fadern-förmyndarmänniskan blev en fullt realistisk förtryckare"[33] ["Ganz zeitgemäß in der großen Epoche des Liberalismus drapierte er sich dabei als Märtyrer, der Vater-Vormund wurde zu einem sehr realistischen Unterdrücker"]. Eklund führt die entsprechenden Attribute auf die Bezeichnung als "tjänstekvinnans son" ["Sohn der Magd"] und den dahinter stehenden Ismael-Mythos zurück:

> Namnet *Tjänstekvinnans son* var närmast en symbol för den uppfattning som han alltid hyst om sig själv, att han från första stund varit tillbakasatt och orättvist behandlad av sin omgivning.[34]
>
> [Der Name Der Sohn der Magd war vor allem ein Symbol für die Auffassung, die er immer von sich hegte, daß er vom ersten Moment an von seiner Umgebung zurückgesetzt und ungerecht behandelt wurde.]

Auch Stounbjerg stellt fest, Johans Stellung in der Welt lasse sich in wenigen Bildern ausdrücken: "Johan som *offeret* (den udstødte, Ismael, tjenestekvindens søn), som *blokeret kraft* (det forkrøblede træ) og som romantisk oprører (Byron, Manfred, Karl Moor, Brand, Prometheus)."[35] ["Johan als das *Opfer* (der Verstoßene, Ismael, der Sohn der Magd), als *gehemmte Kraft* (der verkrüppelte Baum) und als romantischer Aufrührer (Byron, Manfred, Karl Moor, Brand, Prometheus)."]

Am Bild des Autors in *Tjänstekvinnans son* sollen nun die Funktionsweisen der Autorfigur untersucht werden. Der Protagonist Johan bildet dabei als typische Ich-Figuration die erste und offensichtlichste Ebene, auf der sich das Autorbild manifestiert. Johan steht daher im Zentrum der Erörterungen dieses Abschnitts. Zunächst

---

33 Hagsten 1951 I, S. 109.

34 Eklund 1948b, S. 1.

35 Stounbjerg 1991a, S. 94.

werden die verschiedenen theoretischen Diskurse betrachtet, in die das Bild Johans (als Autorbild) eingeschrieben wird, und schließlich die impliziten, poetischen und mythischen Muster in der Geschichte Johans.

3.4.1. Das Autorbild als Produkt zeitgenössischer Diskurse

Jede Geschichtserzählung, sei sie historiographisch oder lebensgeschichtlich, ist nach Hayden White über die narrativen Grundmuster hinaus durch bestimmte ideologische und argumentative Deutungsmuster strukturiert, in denen sich die Weltanschauung und das Darstellungsinteresse des Erzählers spiegeln. Im Vorwort zu *Tjänstekvinnans son* werden solche Muster offen benannt, u.a. die psychologische Analyse und die kritische Darstellung gesellschaftlicher Strukturen und Entwicklungen. Sie organisieren nicht nur die Erzählung, sondern erhalten auch zusätzliches Gewicht in den Kommentaren des Erzählers. Die große Bedeutung des diskursiven Elements in *Tjänstekvinnans son* und die autoritative, distanzierte Position des Erzählers bringen mit sich, daß das Bild Johans als Alter ego des Autors ebenso sehr in den Kommentaren und Erklärungen des Erzählers geformt wird wie durch die Erzählung selbst. Im Geiste des Positivismus untersucht der Erzähler als Vivisektor Herkunft und Erbanlagen, sodann die Prägungen durch Familie, Schule und das Milieu während der weiteren Ausbildung und im Berufsleben, die Einflüsse der Gesellschaftssituation und -entwicklung sowie der verschiedenen weltanschaulichen Strömungen, mit denen Johan in Berührung kommt. All dies soll die Gleichung ergeben, unter der sich Johans Identität zusammenfassen läßt. Oder in den eigenen Worten des Erzählers:

> För att kunna fortsätta sin jordiska bana på ett mera rationellt sätt än han förut befarit den beslutar han göra opp bokslut med det gamla, genomgå sitt livs händelser från början till dato, undersöka sin själs uppkomst- och utvecklingshistoria, sådan densamma uppstått under alla samverkande orsaker av ärftlighet, uppfostran, naturell, temperament, under tryck och inverkan av den givna historiska epokens yttre händelser och andliga rörelser. (SV 21, 214)

> [Um seine irdische Laufbahn auf rationalere Weise fortsetzen zu können, als er sie bislang verfolgt hatte, beschließt er, Bilanz des Alten zu ziehen, die Ereignisse seines Lebens von Anfang bis dato durchzugehen, die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte seiner Seele zu untersuchen, so wie diese unter allen zusammenwirkenden Ursachen von Vererbung, Erziehung, Naturell, Temperament, unter dem Druck und Einfluß der äußeren Ereignisse und der geistigen Strömungen der gegebenen historischen Epoche entstand.]

In Gang gesetzt wird so ein Prozeß radikaler Objektivierung – nicht indem der Text zu einem 'objektiven' Resultat führte, sondern weil Johan vom übermächtigen Erzähler mit seinen Deutungsmustern, die den Glanz naturwissenschaftlicher Autorität widerspiegeln, ganz in die Rolle des Untersuchungs*objektes* gepreßt

wird. Er verwandelt sich in ein Fallbeispiel einer gesellschaftskritischen, erkenntnis- und moralphilosophischen sowie wissenschaftlich-psychologischen Abhandlung. Seine Individualität, die ja eigentlich herausgearbeitet werden soll, ist dabei ständig in Gefahr, von seiner repräsentativen Funktion erdrückt zu werden. Daß im Text Strategien entwickelt werden, dieser Gefahr entgegenzuwirken, wird in den Abschnitten 3.4.2. und 3.5. zur Sprache kommen. Im folgenden wird aber zunächst das Bild Johans, wie es im Licht der zeitgenössischen Diskurse entsteht, nachgezeichnet. Auf die Herkunft und Tradition der jeweiligen Diskurse kann dabei im allgemeinen nicht näher eingegangen werden. Es sei hier auf die detaillierten und umfangreichen Studien vor allem Allan Hagstens (*Den unge Strindberg*) und Hans Lindströms (*Hjärnornas kamp*) zum Einfluß der zeitgenössischen Debatten in Philosophie, Politik und Wissenschaft verwiesen.

Der gesellschaftskritische Diskurs

Das Bild gesellschaftlicher Strukturen und Entwicklungen, das in *Tjänstekvinnans son* vermittelt wird, ist durch klare Linien und Polaritäten gekennzeichnet: Oberklasse/Unterklasse, Aristokrat/Demokrat, Kultur/Natur, Mann/Frau sind einige der Begriffspaare, in denen sich die Gegensätze und Spannungen der Gesellschaft manifestieren. Die Dynamik der Gesellschaftsentwicklung entsteht aus dem Streben von einzelnen und Gruppen nach Verteidigung oder Verbesserung ihrer Position, aus dem Kampf um Macht und Ansehen. Die Gesellschaft erscheint als ein klar analysierbares, den Gesetzen der Evolution und des Machtkampfes unterworfenes Gebilde. Zusammenhänge und Differenzierungen treten in der Schilderung zurück hinter klare Ursache-Wirkung-Folgerungen und deutlich gezeichnete Kontraste.[36] Schon an dieser Stelle ist aber zu bemerken, daß die Durchsichtigkeit der Gesellschaft und ihre Erklärungskraft für die Identität Johans nur scheinbar sind. Dies zeigt sich unter anderem darin, daß sich die Weltanschauung und damit auch die Beurteilung gesellschaftlicher und politischer Phänomene vom ersten zum vierten Band der Entwicklungsgeschichte verändern. So tritt etwa die Bindung Johans an die Unterklasse nach und nach in den Hintergrund, und die demokratische Grundorientierung wird von aristokratischen Wertungen und der Verteidigung des gesunden Egoismus als Triebkraft der individuellen und gesellschaftlichen Entwicklung überlagert.[37] Vor allem relativieren

---

36 Brandell 1983-90 I, S. 85.

37 Brandell 1983-90 II, S. 122; Hagsten 1951 I, S. 172f. – Hagsten hat gezeigt, wie sich schon in *Jäsningstiden* die Wertungen verschieben. Der Begriff Aristokrat wird nun nicht mehr negativ gewertet, sondern mit differenzierterer Entwicklung, Verfeinerung, höherer Intelligenz in Zusammenhang gebracht (Hagsten 1951 I, S. 189f.). Die 'Masse' erscheint zunehmend negativ. So ist in *I Röda rummet* im Zusammenhang mit der Meinungsfreiheit von "massans tyranni" (SV 21, 33) ["Tyrannei der Masse"] die Rede. Im Kapitel "Beröring med underklassen" ["Berührung mit der Unterklasse"] des ersten Bandes heißt es demgegenüber noch eindeutig: "Underklassen är emellertid mera verkligt demokratisk än överklassen, ty den vill icke stiga över, utan endast komma upp i nivån" (SV 20, 53) ["Die Unterklasse ist dagegen echter demokratisch als die Oberklasse, denn sie will

sich die Begriffe Oberklasse und Unterklasse, Aristokrat und Demokrat als Merkmale der Identität. Schon in *Jäsningstiden* heißt es beispielsweise: "Demokrater äro alla ända upp till kronprinsarne i så måtto, att vi önska ner till oss det som ligger ovanför, men väl komna upp vilja vi ej bli ryckta ner" (SV 20, 335) ["Demokraten sind alle bis hinauf zu den Kronprinzen in der Hinsicht, daß wir das zu uns herab wünschen, was sich über uns befindet, aber wenn wir nach oben gekommen sind, nicht hinuntergezogen werden wollen"] – eine Formulierung, die sich im Gespräch mit dem Freund X. im letzten Kapitel fast wörtlich wiederholt (SV 21, 219).[38]

Demgegenüber sind die Fronten und Zugehörigkeiten zu Beginn des ersten Bandes noch klar. Exemplarisch ist die Beschreibung der gesellschaftlichen Situation in den einleitenden Absätzen zu *Tjänstekvinnans son* durchgeführt. Der Erzähler breitet die historische Situation in Schweden Ende der 1840er Jahre und ihre Wurzeln in der geschichtlichen Entwicklung seit 1792 vor uns aus wie auf einer naturwissenschaftlichen Lehrtafel. Die Interessen und Rivalitäten der Stände, die "Unterklasseninstinkte" des "früheren Jakobiners" Karl Johan, das Interesse des "aufgeklärten Despoten" Oscar I., sich mit bürgerlich-liberalen Reformen zu schmücken, sind die Komponenten, die die Entwicklung vorantreiben. Im folgenden verengt der Erzähler den Blickwinkel und fokussiert, wie in einer Annäherung aus der Vogelperspektive, die Stadt Stockholm und das Geburtshaus Johans, wobei jeweils das Koordinatensystem des Unterklassen-Oberklassen-Gegensatzes die Schilderung bestimmt. Das Haus der Kindheit wird so als Spiegel der sozialen Stufenleiter beschrieben: Der Vornehmste, der Baron, wohnt im Erdgeschoß, es folgen ein General und ein Justizrat, dann erst im dritten Stock der Kolonialwarenhändler, der Vater Johans. Noch weiter oben wohnt der pensionierte Küchenmeister des verstorbenen Königs, in den Flügeln zum Hof hin leben Handwerker, Kleinhändler und eine Kupplerin mit ihren Mädchen. Johans Stellung in diesem sozialen Gefüge wird mit akribischer Genauigkeit bestimmt: "Tre trappor upp i stora byggningen vaknade kryddkrämarens och tjänstekvinnans son till självmedvetande och medvetande om livet och dess plikter." (SV 20, 10) ["Im dritten Stock im großen Gebäude erwachte der Sohn des Kolonialwarenhändlers und der

---

nicht höher steigen, sondern nur auf gleiche Höhe kommen"] – eine positive Bewertung, die in *Jäsningstiden* widerrufen wird.

38 Hagsten zeigt, daß die strikte Zweiteilung der Gesellschaft in Ober- und Unterklasse, wie sie *Tjänstekvinnans son* darstellt, den realen gesellschaftlichen Verhältnissen im Schweden der 1860er und 1870er Jahre wenig angemessen ist; so bleibe etwa die Stellung des Bürgertums unklar (Hagsten 1951 I, S. 27). Daß sich die streng antagonistische Struktur der Klassenbegrifflichkeit bei der Darstellung von Johans Identität relativiert, hängt aber nicht nur damit zusammen, daß ihre Anwendung ideologisch aufgepfropft ist. Die Relativierung entspricht nämlich gerade der besonderen Situation Johans als bürgerlichem Intellektuellen ohne feste gesellschaftliche Verortung, zwischen Führungsanspruch und Abstiegsangst. Dies wird u.a. in der Beschreibung der Kopenhagenreise deutlich (SV 20, 243-250) oder auch des Studentenstatus in Uppsala. Dort sind die Studenten aufgrund ihrer Bildung "överklass" ["Oberklasse"], doch die Lebensumstände Johans sind mehr als armselig (SV 20, 172ff.).

Magd zu Selbstbewußtsein und zum Bewußtsein des Lebens und seiner Pflichten."]

Die folgende Schilderung von Johans Selbstgefühl zeigt, wie das soziale Koordinatensystem mit seinen Polaritäten und Auseinandersetzungen nicht nur das gesellschaftliche Gefüge im allgemeinen, sondern die Identität jedes einzelnen bestimmt. Johans Angst und sein mangelndes Selbstbewußtsein werden durch seine Position der Unterlegenheit und Machtlosigkeit erklärt:

> Över honom maktägande med privilegier från brödernas ålderprivilegier upp till fadrens högsta domstol, över vilken dock stod vicevärden som luggades och vilken alltid hotade med värden, vilken mest var osynlig, emedan han bodde på landet och kanske därför var den mest fruktade. (SV 20, 10)
>
> [Über ihm Machtinhaber mit Privilegien, von den Altersprivilegien der Brüder bis zum höchsten Gericht des Vaters, über dem jedoch der Verwalter stand, der einen am Haar zog und immer mit dem Hausbesitzer drohte, welcher meist unsichtbar blieb, da er auf dem Land wohnte und vielleicht daher der Gefürchtetste war.]

Die Reihe setzt sich hyperbolisch fort über den General und den König bis zu Gott, von dem das Kind keinen rechten Begriff hat, "men han måste nödvändigt stå högre än kungen" ["aber er mußte notwendigerweise höher als der König stehen"]. Die Analyse der gesellschaftlichen Position und die Koordinaten von Auf- und Abstieg scheinen so eine einfache Bestimmung der Identität und des Selbstgefühls zu ermöglichen. Von den Eltern Johans heißt es beispielsweise:

> [Modren] var jämförelsevis nöjd med sitt liv, ty hon hade stigit på den sociala skalan och förbättrat sin, sin mors och sin brors ställning.
>
> Fadren var mindre nöjd med sitt liv, ty han hade stigit ner, försämrat sin ställning, försakat. (SV 20, 13f.)
>
> [[Die Mutter] war vergleichsweise zufrieden mit ihrem Leben, denn sie war auf der sozialen Rangskala gestiegen und hatte ihre Stellung, die ihrer Mutter und die ihres Bruders verbessert.
>
> Der Vater war weniger zufrieden mit seinem Leben, denn er war abgestiegen, hatte seine Stellung verschlechtert, verzichtet.]

In der Darstellung vermischt sich dabei historisch-materialistisches und biologistisches Gedankengut. Das Autorbild bestimmt sich nicht nur aus der konkreten sozialen Position, sondern wird auch, wie am Beispiel der Mutter erkennbar, mit der Herkunft, den 'Blutsbanden' verknüpft. Dies wird auch in der ersten ausführlichen Bestimmung der sozialen Identität Johans deutlich, die das erste Kapitel beschließt:

> Gossen har sett överklassens härlighet i fjärran. Han längtar dit som till ett hemland, men modrens slavblod uppreser sig däremot. Han vördar av instinkt överklassen, vördar den för mycket att våga hoppas komma dit. Och han känner att han icke hör dit. Men han hör icke till slavarne heller. Detta blir en av slitningarne i hans liv. (SV 20, 29)

> [Der Junge hat die Herrlichkeit der Oberklasse in der Ferne gesehen. Er sehnt sich dorthin wie in ein Heimatland, aber das Sklavenblut der Mutter erhebt sich dagegen. Er verehrt aus Instinkt die Oberklasse, verehrt sie zu sehr, als daß er zu hoffen wagte, dorthin zu kommen. Und er fühlt, daß er nicht dorthin gehört. Aber er gehört auch nicht zu den Sklaven. Das wird eine der Spannungen in seinem Leben.]

Der Abschnitt liefert eine erste Bilanz, die Johan im Raster sozialer Zuordnungen zwischen Oberklasse und Unterklasse verankert. Er zeigt, daß dem Oberklassen-Unterklassen-Muster zentrale Bedeutung für Johans Persönlichkeitsentwicklung zuerkannt wird.[39] Das Gewicht liegt dabei zunächst eindeutig auf der Unterklassenabstammung. Die mütterliche Herkunft erscheint wichtiger als die väterliche, wie schon der Titel *Tjänstekvinnans son* andeutet. Johan erfährt sich nicht nur am unteren Ende der Rangskala in seinem unmittelbaren Lebensumfeld, sondern fühlt sich durch die Herkunft der Mutter auch durch erbliche Einflüsse der Unterklasse verbunden. Er verehrt die Oberklasse "aus der Ferne" – ein typischer Unterklassenreflex, so wie die Mutter zum Vater, der als "aristokrat av börd och uppfostran" ["Aristokrat von Geburt und Erziehung"] geschildert wird, aufsieht, weil er aus guter Familie stammt (SV 20, 11).

Betont wird dabei die Instinktgebundenheit von Johans Solidarisierung mit der Unterklasse, die seinen erblichen Anlagen entspringt. Johan ist gespalten – und das vor allem ist das Resultat der Deutung im Oberklassen-Unterklassen-Schema! – zwischen instinktiver Zuneigung zur Unterklasse und realer (intellektueller) Überlegenheit, die ihn zu einem Geistesaristokraten macht. "Detta blir en av slitningarne i hans liv" ["Das wird eine der Spannungen in seinem Leben"], heißt es schon in dem oben angeführten Zitat. Hin- und hergerissen, ja zerrissen fühlt sich Johan zwischen Oberklasse und Unterklasse und bleibt daher insgesamt unzugehörig. Während im ersten Kapitel die Oberklasse als das Fremde und Ferne erscheint, heißt es im Zusammenhang mit Johans Erfahrungen als Lehrer in bezug auf die Unterklasse: "Han kände sig genom modren i för nära släktskap med dem, men han var främmande för dem." (SV 20, 199) ["Er fühlte sich durch die Mutter in zu naher Verwandtschaft mit ihnen, aber er war ihnen fremd."] Er wächst, wie der Freund X. sagt, "genom uppfostran och naturliga anlag" ["durch Erziehung und natürliche Anlagen"] über die Klasse hinaus, in die er hineingeboren war (SV 21, 218), ohne sich jemals ganz von seinen Gefühlen für sie lösen zu können. Er wird zum Aristokraten, doch typisch für Johan bleibt durchgehend seine Zerrissenheit und Fremdheit allen sozialen Gruppen gegenüber. Damit führt das Deutungsmuster der Klassenzugehörigkeit zu einem Resultat, das geradezu als Topos für die Beschreibung Johans gelten kann, nämlich die Gespaltenheit, die Unmöglichkeit einer eindeutigen Zuordnung. Hierauf wird im folgenden, insbesondere im

---

39 Dies kommt auch in der großen Zahl von Kapitelüberschriften zum Ausdruck, die auf die Klassenzugehörigkeit oder das Unten-Oben-Schema Bezug nehmen: "Rädd och hungrig", "Beröring med underklassen", "Med överklassen", "Där nere och där oppe", "Huruledes han blir aristokrat", "Hos de missnöjda", "Nere och oppe igen" ["Furchtsam und hungrig", "Berührung mit der Unterklasse", "Mit der Oberklasse", "Da unten und da oben", "Wie er zum Aristokraten wird", "Bei den Unzufriedenen", "Unten und wieder oben"].

Zusammenhang mit dem wissenschaftlich-psychologischen Diskurs, noch zurückzukommen sein.

Die Darstellung der Unterklassen-Oberklassen-Spannung bzw. der Entwicklung Johans aus einer Position der Furcht und Machtlosigkeit zur Überlegenheit des Geistesaristokraten hat aber noch eine weitere Funktion. In ihr lassen sich drei grundlegende Faktoren in Johans Entwicklung inszenieren: Unterdrückung, Leiden und Rebellion. Dies wird am deutlichsten im ersten Kapitel "Rädd och hungrig" ["Furchtsam und hungrig"], wo die Darstellung Johans als Leidender und Unterdrückter am weitesten getrieben ist. Er steht, wie schon gezeigt, auf der sozialen Rangskala ganz unten. Die Überschrift suggeriert neben der aus seiner Unterlegenheit resultierenden Autoritätsfurcht sogar materielle Armut, was vom Text ansonsten nicht gedeckt ist.[40] Vor allem aber wird die psychische Unterdrückung, die Hemmung seiner individuellen Entfaltung hervorgehoben. Die autoritäre Erziehung erstickt seinen Willen und sein Selbstbewußtsein.

> – Du har ingen vilja! Så lydde det alltid. Och därmed lades grunden till en viljelös karaktär.
> – Vad skall mänskorna säga? hette det senare. Och därmed var hans själv söndergnagt så att han aldrig kunde vara sig själv [...]. (SV 20, 14f.)

> [– Du hast keinen Willen! So hieß es immer. Und damit wurde der Grund für einen willenlosen Charakter gelegt.
> – Was sollen die Menschen sagen? hieß es später. Und damit war sein Selbst zerfressen, so daß er nie er selbst sein konnte [...].]

Ebenso geht die Gesellschaft mit der Unterklasse um. Da ihr Bestand auf die Gehorsamkeit der Unterklasse baut, muß ihre Maxime lauten: "förtryck dem från början, tag viljan ur dem, tag förnuftet från dem och lär dem icke hoppas, men vara nöjda!" (SV 20, 196) ["unterdrücke sie von Anfang an, nimm ihnen den Willen, nimm ihnen die Vernunft und lehre sie, nichts zu hoffen, sondern zufrieden zu sein!"]. Johans Stellung in der Familie und die Position der Unterklasse in der Gesellschaft werden parallelisiert. Seine Sensibilität gegenüber jeder Form von Druck, die der Erzähler als Grundzug seines "Seelenkomplexes" hervorhebt (SV 20, 167), kann ihm daher als Demokratismus ausgelegt werden.[41]

Vor allem aber identifiziert sich Johan mit denjenigen Unterdrückten, die gegen die Autoritäten und ihre Ungerechtigkeiten rebellieren. Die Grundlagen finden sich schon beim Kind, das penibel auf Gerechtigkeit pocht (SV 20, 15) oder dem Lehrer die Antwort verweigert, weil es eine Frage für dumm hält (SV 20, 51). Die Rebellion gelangt hier noch nicht offen zum Ausdruck, ist aber schon ein wichtiger Bestandteil des Selbstgefühls: "han känner något hårt och kallt resa sig som en stålstomme inne i sig" (SV 20, 44) ["er spürt, wie sich in ihm etwas Hartes und Kaltes wie ein Stahlgerüst aufrichtet"]. Später erwacht sein Widerstandsgeist im

---

40 Zwar wird erwähnt, die Familie sei vor Johans Geburt Konkurs gegangen (SV 20, 10f.) und das Essen sei wegen der großen Zahl der Kinder rationiert worden (SV 20, 18), doch stützt die restliche Beschreibung der Familiensituation die Behauptung tiefgreifender materieller Entbehrungen nicht.

41 Z.B. in der Beschreibung Johans in der Jakobsschule (SV 20, 48).

Zusammenhang mit der Religion. Er weigert sich unter Berufung auf die Gewissensfreiheit, in die Kirche zu gehen (SV 20, 59). Der Kampf gegen Ungerechtigkeiten (SV 20, 65) und die spontane, oft rücksichtslose und unüberlegte Durchsetzung des eigenen Willens (SV 20, 76 und 98) erscheinen als zwei Grundzüge Johans. Im zusammenfassenden Abschlußkapitel des ersten Bands heißt es: "Men han kunde vid behov vara modig, såsom då han revolterade i skolan och det gällde hans studentexamen, eller då han opponerade mot fadren." (SV 20, 164) ["Aber er konnte bei Bedarf mutig sein, etwa, als er in der Schule rebellierte, und da galt es sein Abgangsexamen, oder als er gegen den Vater opponierte."] Dann aktualisiert die Lektüre von Schillers *Die Räuber* das revolutionäre Potential in Johan. Hier findet er "[h]ans dunkla drömmar omsatta i ord; hans revolterande kritik i tryck" (SV 20, 210) ["seine dunklen Träume in Worte gefaßt; seine rebellische Kritik gedruckt"]. Bei seinen Bemühungen, Schauspieler zu werden, sucht sich Johan mit Vorliebe die Rolle des Unterdrückten und des Rebellen. In Wijkanders *Lucidor* sieht er "en förolyckad och missnöjd, av fattigdom untergrävd högre natur" ["einen Verunglückten und Unzufriedenen, eine durch Armut untergrabene höhere Natur"], erkennt darin seine eigenen Erfahrungen wieder, "då han predikade och då han gjorde opposition i bönen i skolan – förkunnaren, profeten, sanningssägaren" (SV 20, 238) ["als er predigte und als er beim Schulgebet opponierte – den Verkünder, den Propheten, den Wahrheitssager"]. Bei seinen schauspielerischen Übungen geht er aufs Feld hinaus und wütet gegen Himmel und Erde,

> och staden, vars kyrktorn stego upp över Ladugårdslandet, var samhället, under det han stod härute i naturen. Han knöt näven åt slott, kyrkor, kaserner och fräste mot trupperna, som stundom kommo honom för nära under sina manövrer.
> (SV 20, 241)

> [und die Stadt, deren Kirchtürme über das Ladugårdsland aufstiegen, war die Gesellschaft, während er hier draußen in der Natur stand. Er ballte die Faust gegen Schlösser, Kirchen, Kasernen und zischte wütend die Truppen an, die ihm zuweilen während ihrer Manöver zu nahe kamen.]

Bemerkenswert ist, daß bei der Beschreibung Johans als Rebell der Aspekt der Selbstinszenierung deutlich hervortritt: die Identifikation mit literarischen Vorbildern und das spielerische Ausagieren rebellischer Posen. Dies gilt in gewissem Ausmaß auch für Johans Leiden und die Unterdrückung, der er sich ausgesetzt sieht. Schon von Kindheit an ist mit ihr eine masochistische Lust verbunden, übergangen und ungerecht behandelt zu werden, die mit dem Hinweis auf Johans Neigung zur Selbstquälerei ausdrücklich benannt wird (SV 20, 15).

Zwei weitere Aspekte sind im Zusammenhang des gesellschaftskritischen Diskurses als Deutungsmuster zu erörtern: die Polarität von Natur und Kultur, die einem an Rousseau und Max Nordau orientierten Denken entspringt,[42] und die

---

42 Aus welchen Quellen die gesellschaftskritischen Anschauungen stammen, die die Darstellung in *Tjänstekvinnans son* prägen, kann hier nicht ausführlich dargelegt werden. Der Verweis auf die Untersuchungen Allan Hagstens (*Den unge Strindberg*) und Sven Gustav Edqvists (*Samhällets fiende*) soll an dieser Stelle genügen.

Polarität von Mann und Frau. Stärker noch als das Klassendenken, das sich sozialistischen Impulsen verdankt, entfaltet in *Tjänstekvinnans son* primitivistische Kulturfeindlichkeit ihr gesellschaftskritisches Potential.[43] Schon im ersten Kapitel wird den bedrückenden Erfahrungen Johans im städtischen Elternhaus mit seinem schmutzigen, finsteren Hof das sommerliche Landleben als Paradies gegenübergestellt. Das Motiv wird in *Jäsningstiden*, wo in der Auseinandersetzung mit der Universitätslehre die Kulturkritik größeren Raum erhält, wiederaufgenommen. Johan wird nun "en medfödd ovilja mot staden" ["ein angeborener Unwille der Stadt gegenüber"] zugeschrieben.

> Han kunde aldrig anpassas för livet utan ljus och luft, aldrig trivas på dessa gator och torg, som voro likasom gjorda för torgföring av de yttre tecken som angåvo stigande eller fallande på den orimliga sociala skalan [...]. Han hade kulturfientlighet i blodet, kunde aldrig komma ifrån att känna sig som en naturprodukt som ej ville lösas från det organiska sambandet med jorden. Han var en vild växt som förgäves med sina rötter letade efter en kappe jord mellan gatstenarne, ett djur, som längtade efter skogen. (SV 20, 185f.)
>
> [Er konnte sich nie an das Leben ohne Licht und Luft anpassen, sich nie auf diesen Straßen und Plätzen wohlfühlen, die geradewegs dafür gemacht schienen, die äußeren Zeichen des Aufstiegs oder Falls auf der unsinnigen sozialen Skala zur Schau zu stellen [...]. Ihm lag die Kulturfeindlichkeit im Blut, er konnte nie davon loskommen, sich als ein Naturprodukt zu fühlen, das sich nicht aus der organischen Verbindung mit der Erde lösen wollte. Er war eine Wildpflanze, die vergebens ihre Wurzeln nach etwas Erde zwischen den Pflastersteinen ausstreckte, ein Tier, das sich nach dem Wald sehnte.]

Als "skygg och vild" (SV 20, 293) ["scheu und wild"] wird Johan auch andernorts charakterisiert.[44] Das obige Zitat mündet in einen längeren kulturkritischen Erzählerkommentar, der eine Entwicklung der modernen Gesellschaft zurück zur Natur voraussagt. Er schließt mit dem Bild des Kulturmenschen als einer gebleichten Salatpflanze, das sich auf gleiche Weise in "Dygdens lön" mit seinem entschiedenen Plädoyer gegen die zivilisatorische Triebunterdrückung findet:

Rousseau wird in *Tjänstekvinnans son* ein ganzes Kapitel gewidmet (SV 21, 159ff.), die Grundlinien der Nordaurezeption werden im Kapitel "Paris" aufgezeichnet (SV 21, 153).

43 U.a. spiegelt sich die kulturkritische Anschauung in Kommentaren zur schulischen Erziehung (SV 20, 34) und zur falschen Ideologie, die dem Menschen aufgrund seiner behaupteten göttlichen Herkunft eine Sonderstellung in der Natur zuweise (SV 20, 123f.).

44 Z.B. SV 20, 329. Von seiner Verwilderung bei Sommeraufenthalten auf dem Land ist in SV 20, 37 und 59 die Rede. Das Bild von der Suche nach Erde zwischen den Pflastersteinen taucht schon in der Schilderung des Hofs aus Johans Kindheit auf, der eine intensive Atmosphäre von Gefangenschaft und Unterdrückung vermittelt: "Hans första försök att gräva upp sanden mellan de stora fältstenarne avklipptes av den ondsinta vicevärden." (SV 20, 18) ["Seine ersten Versuche, den Sand zwischen den großen Feldsteinen aufzugraben, wurden von dem böswilligen Verwalter zunichte gemacht".]

"Kulturmänskan är en sådan växt genom konstblekning gjord nyttig för det blekta samhället, men osäll och osund som individ" (SV 20, 188) ["Der Kulturmensch ist ein solches Gewächs, das durch künstliche Bleichung für die gebleichte Gesellschaft brauchbar gemacht wird, als Individuum aber unglücklich und ungesund ist"].[45]

Die Auseinandersetzung mit der Frauenfrage und die emanzipationskritische Polemik spielen in *Tjänstekvinnans son* eher eine Nebenrolle, wenngleich schon in der einführenden Gesellschaftsbeschreibung des ersten Kapitels "kvinnans makt" ["die Macht der Frau"] als ein wichtiger Faktor genannt wird (SV 20, 9) und das Thema im Mittelpunkt des Kapitels "Kvinnan och det Unga Sverige" ["Die Frau und das Junge Schweden"] steht. Die Darstellung der Identität Johans wird aber nur in einem Aspekt wesentlich durch den emanzipationskritischen Diskurs berührt, nämlich hinsichtlich seiner Mutterbeziehung. Deswegen soll hier nur auf diesen Aspekt eingegangen werden. Eine ausführlichere Darstellung des Diskurses zur Frauenfrage und dessen Einflüsse auf das Autorbild wird in den folgenden Kapiteln geliefert.

Ein wesentlicher Zug im Verhältnis zwischen den Geschlechtern sowohl auf gesellschaftlicher als auch auf individueller Ebene ist, so der in *Tjänstekvinnans son* entwickelte Gedanke, die Verehrung des Mannes für die Frau als Mutter. Seine Folge ist nicht nur das ritterliche Benehmen der Männer gegenüber Frauen im allgemeinen, sondern speziell auch die Unterstützung der Frauenemanzipation durch die progressiven Autoren des Unga Sverige (SV 21, 183). Als "Madonnakult" bezeichnet der Erzähler diese falsche Einschätzung des Wesens Frau (SV 20, 35), und gerade diesem hängt auch Johan an, bis er sich in mühsamer geistiger Arbeit davon frei macht: "Johan hade haft mycket att övervinna, innan han kunnat utplåna vördnaden för modren och kvinnan" (SV 21, 175) ["Johan hatte vieles zu überwinden gehabt, bevor er die Verehrung für die Mutter und Frau auslöschen konnte"]. Seine Wurzeln werden vom Erzähler bis in die Kindheit zurückverfolgt. Für Johan ist die Mutter die gute Vorsehung, sie versorgt das Kind mit Nahrung und Trost (SV 20, 14 und 62), und er strebt – vergeblich! – nach ihrer ganzen Liebe (SV 20, 15). Bei der ersten längeren Trennung überkommt ihn eine Sehnsucht nach der Mutter, von der er sich nie wieder ganz befreien kann: "Denna längtan och ödslighet efter modren följde honom hela hans liv. Hade han kommit för tidigt till världen, var han ofullgången, vad höll honom så bunden vid moderstammen?" (SV 20, 38) ["Diese Einsamkeit und Sehnsucht nach der Mutter folgten ihm durch sein ganzes Leben. War er zu früh auf die Welt gekommen, war er unvollständig, was hielt ihn so an den Mutterstamm gebunden?"]. Johans Selbst-Losigkeit, sein

---

45 Der Einfluß Nordaus auf den kulturkritischen Diskurs in *Tjänstekvinnans son* kommt u.a. in der Schilderung von Johans Schiller-Lektüre zum Ausdruck. Hier wird die Verachtung für die Schul- und Universitätsbildung betont, die Erstarrung der Gesellschaft in Konventionen und Lügen kritisiert. Anhand von Schillers Autorschaft wird die Spaltung des Menschen in "naturmänniska" ["Naturmensch"] und "samhällsmänniska" ["Gesellschaftsmensch"] aufgezeigt, wobei ersterer von seinen natürlichen Wünschen und Trieben geleitet wird und die tradierten Wahrheiten als Täuschung durchschaut, letzterer sich den Vorstellungen der Umwelt anpaßt (SV 20, 211).

Mangel einer vollständig entwickelten Persönlichkeit, wird hier in einem drastischen Bild durch die Mutterbeziehung begründet. Die Metapher und ihre expressive Kraft deuten auf spätere Texte wie *Fadren* voraus, in denen der Mann-Frau-Antagonismus entscheidendes Gewicht für das Autorbild erhält. In *Tjänstekvinnans son* wird das Thema distanzierter behandelt. Johans fehlgeleitete Verehrung der Frau als Mutter wirkt sich zwar, wie der Erzähler kritisch bemerkt, sowohl auf seine Stellungnahmen zur Frauenfrage aus (SV 20, 256) als auch auf seine Beziehungen zum anderen Geschlecht (SV 20, 110f.), doch wird dies nicht als der wesentliche Faktor der Persönlichkeitsentwicklung dargestellt.

Gleichzeitig veranschaulicht das Bild der Mutter in *Tjänstekvinnans son* aber, wie unmittelbar sich der emanzipationskritische Diskurs als ideologische Aufpfropfung über die Erzählung legen kann. Die Erzählerkommentare reproduzieren die Polemik gegen die faule Bürgersfrau, für die die Ehe nur eine "Versorgungseinrichtung" (SV 20, 17) ist, und die Behauptung ihrer intellektuellen Unzurechnungsfähigkeit (SV 20, 57). Hierin fügt sich die folgende Beschreibung der Mutter ein:

> Modren hade ett nervöst temperament. Flammade upp, men blev snart lugn. [...] Hon drack kaffe på sängen om morgnarne; hade till hjälp ammor, två tjänare och mormor. Troligen överansträngde hon sig ej. (SV 20 13f.)
>
> [Die Mutter hatte ein nervöses Temperament. Sie erregte sich, wurde aber bald wieder ruhig. [...] Morgens trank sie den Kaffee im Bett; als Hilfe hatte sie Ammen, zwei Bedienstete und die Großmutter. Vermutlich überanstrengte sie sich nicht.]

Das Bild der Bürgersfrau, die, nachdem sie durch eine gute Heirat den sozialen Aufstieg geschafft hat, ihre Arbeit auf Ammen und Dienstmädchen abwälzt und ihren Morgenkaffee im Bett nimmt, zieht sich als ein Gemeinplatz durch viele Texte Strindbergs, u.a. *Röda rummet* und die *Giftas*-Novellen. Die Erzählung aber vermittelt ansonsten ein anderes Bild vom Leben und Charakter der Mutter. Kurz zuvor heißt es nämlich: "Modren var blek, hon genomgick tolv barnsängar, och blev lungsiktig." ["Die Mutter war bleich, ging durch zwölf Kindbetten und wurde schwindsüchtig."] Das klingt nicht gerade nach einem bequemen Leben. Das Mutterbild, das Johan im Gedächtnis bleibt, unterscheidet sich denn auch stark von dem kritischen Frauenbild des Erzählers:[46]

> Johan tyckte sig sedan, när han var äldre och modren död, alltid se sin mor jämte en pelargonie eller båda tillsammans. [...] Hennes ansikte liknade väl pelargoniens genomskinligt vita blad med dess blodstrimmor som mörknade in i botten där det bildade en nästan svart pupill, svart som modrens. (SV 20, 13)
>
> [Johan schien es später, als er älter und die Mutter tot war, als sehe er seine Mutter samt einer Pelargonie oder beide gleichzeitig. [...] Ihr Gesicht ähnelte wohl den

---

46 Das hier gezeichnete Bild der Mutter zeigt auffällige Ähnlichkeiten mit den Frauen, die auf Johan später eine besondere Anziehungskraft ausüben (vgl. SV 20, 130). Vgl. zur Darstellung der Mutter-Sohn-Beziehung in Strindbergs Texten auch Hagsten 1951 I, S. 72ff.

durchsichtig weißen Blütenblättern der Pelargonie mit den Blutstreifen, die am Grund dunkel zusammenliefen und eine beinahe schwarze Pupille bildeten, schwarz wie diejenige der Mutter.]

Offensichtlich überlappen sich hier zwei Mutterbilder: das negative Frauenbild des emanzipationskritischen Diskurses und ein positives Bild, wie es etwa die zwei Jahre zuvor entstandene Novelle "Dygdens lön" zeigt. In der Novelle werden die Beziehung zwischen Mutter und Sohn sowie ihre Krankheit und ihr früher Tod auf eine Weise gezeichnet, die deutliche Parallelen zur Schilderung im Kapitel "Med överklassen" ["Mit der Oberklasse"] in *Tjänstekvinnans son* aufweist. Die intertextuellen Beziehungen sind nicht zu übersehen. Doch werden in "Dygdens lön" die Anstrengungen, die das Leben der Mutter prägten, viel stärker betont. Sie werden deutlich als Ursache ihres Todes genannt, "med krafter uttömda av många barnsängar, många års nattvak, (hon hade icke sovit en hel natt på sexton år)" ["entkräftet nach vielen Kindbetten, nach vielen Jahren durchwachter Nächte, (in sechzehn Jahren hatte sie keine Nacht durchgeschlafen)"]. Die Mutter wird als "mannens första hushållerska och de många barnens sköterska" ["die erste Haushälterin des Mannes und die Pflegerin der vielen Kinder"] bezeichnet, und das Verhältnis zu ihrem Sohn erscheint offen und freundschaftlich (SV 16, 31). Von der faulen Bürgersfrau findet sich hier keine Spur. Das sehnsuchtsvolle Erinnerungsbild der Mutter neben den Pelargonien paßt dagegen vortrefflich.

Anhand des gesellschaftskritischen Diskurses, von dem einige wichtige Züge skizziert wurden, konnte gezeigt werden, wie sich das Bild Johans in *Tjänstekvinnans son* nach den Rastern der Diskurse formt. Seine Identität ist eingespannt in die vorgegebenen Polaritäten von Oberklasse/Unterklasse, Kultur/Natur, Mann/Frau. Dabei wurde auch deutlich, wie die Aufpfropfung der Diskurse auf die Lebenserzählung zu Widersprüchen und Ungereimtheiten im Bild führen kann. Zusammenfassend läßt sich Johans Identität nach diesem ersten Abschnitt vor allem in Kategorien der Gespaltenheit und Unzugehörigkeit beschreiben. Er steht außerhalb der Gesellschaft, er ist "scheu und wild" wie ein Tier des Waldes, er wird durch Erziehung, Autoritäten, Konventionen unterdrückt und in seiner Entwicklung gehemmt, was wiederum in rebellischem Aufbegehren, in Manifestationen seiner Ich-Stärke gegenüber allen hemmenden Kräften resultiert. Eine weitere Hemmung seiner Entwicklung ergibt sich aus seiner Herkunft, dem "slavblod" ["Sklavenblut"] und der engen Mutterbindung, die ihm sein Leben lang ein Gefühl der Disharmonie und Unselbständigkeit gibt. Dem Leser bleibt ein Bild, das durch das Schwanken zwischen (Ich-)Stärke und Schwäche, Autonomie und Fremdbestimmtheit geprägt ist. Dieses Bild – bzw. seine Unentschiedenheit! – wird sich im weiteren bestätigen.

Der religionskritische und weltanschauliche Diskurs

Ein zweites Generalthema, das der Schilderung von Johans Entwicklung unterlegt ist, stellt die Auseinandersetzung mit Religion und weltanschaulichen Fragen im weitesten Sinn dar. Diese sind mit den Reflexionen über Politik und Gesellschaft zwar häufig eng verbunden, beispielsweise indem Religion als Machtmittel zur Aufrechterhaltung der herrschenden Ordnung entlarvt wird, doch münden sie dar-

über hinaus in grundlegende Fragen, die die Identität Johans und seine Orientierung in der Welt betreffen. Der Text selbst mißt ihnen sogar die entscheidende Bedeutung für das Schreiben der Autobiographie zu. Ein ganzes Kapitel in *Författaren*, "Han blir ateist" ["Er wird Atheist"], widmet sich der weltanschaulichen Krise Johans, die grundlegende Zweifel an der Existenz des Christengottes, an Fortschritt und Sinn der Weltgeschichte sowie an dem Sinn gemeinwohlorientierten Verhaltens offenbart. Es endet mit dem Beschluß Johans, sich Rechenschaft über die eigene Entwicklung abzulegen:

> Frågorna ge svaren, och svaren kasta upp nya frågor. Han inser slutligen att han måste bryta med det förflutna, göra upp bokslut med det gamla, gå igenom hela sin utveckling från barndomen till dato, följa spåren fjät för fjät av sin själs uppkomsthistoria och utan förutfattade meningar gå till verket för att söka rättesnöret för det halva liv, som kanske ännu återstod honom.
> Det var till den ändan han arbetade ut boken Tjänstekvinnans Son [...].
> (SV 21, 194)

> [Die Fragen führen zu Antworten, und die Antworten werfen neue Fragen auf. Er erkennt schließlich, daß er mit dem Vergangenen brechen, Bilanz über das Alte ziehen, seine ganze Entwicklung von der Kindheit bis dato durchgehen, den Spuren der Entstehungsgeschichte seiner Seele Schritt für Schritt folgen und ohne vorgefaßte Meinung zu Werke gehen muß, um die Richtschnur für das halbe Leben zu suchen, das ihm vielleicht noch blieb.
> Zu diesem Zweck arbeitete er das Buch *Tjänstekvinnans son* aus [...].]

Stellt man den ersten Satz des Zitats den unmittelbar vorhergehenden Darlegungen gegenüber, die eine eindeutige Entscheidung für eine neue Weltanschauung nahelegen, welche auf dem Prinzip des Egoismus und des Überlebens als Selbstzweck basiert, zeigt sich, daß der Bruch mit den vergangenen Anschauungen dennoch wieder in Unsicherheiten und Unentschiedenheiten führt. Zwar bekräftigen die Reflexionen Johans, wie sie der Erzähler im vorhergehenden referiert hat, die Fremdbestimmtheit des Menschen durch Herkunft und Erziehung und scheinen damit die Frage der moralischen Bewertung seines Handelns zu erübrigen (SV 21, 185). Zwar verstärken sie Johans Zweifel an einer Vorsehung, die den Weltenlauf auf ein positives Ziel ausgerichtet hat, und am Fortschritt in der Weltgeschichte im allgemeinen. Und bestätigen sie nicht, daß das Ziel jedes einzelnen Menschen nur das eigene Leben und Überleben ist? So daß Johans neue Prämisse lautet:

> [H]jälp dig själv; och den nya plikten: man måste leva till vad pris som helst, leva för sig och de sina. Allt annat är ärelystnad, otidigt ingripande i mänskors öden, förmätenhet. Den stora saken är intet annat än många stora egoisters stora intresse. (SV 21, 193)

> [[H]ilf dir selbst; und die neue Pflicht: man muß um jeden Preis leben, für sich und die Seinen leben. Alles andere ist Ehrgeiz, unangemessener Eingriff in die Schicksale der Menschen, Vermessenheit. Die große Sache ist nichts anderes als das große Interesse vieler großer Egoisten.]

Doch das Bemühen, definitive Festlegungen zu vermeiden, das sich im vorigen Abschnitt in der Unentschiedenheit bezüglich Johans Identität gezeigt hat, kennzeichnet auch den weltanschaulichen Diskurs. Eine Parallele hierzu findet sich im Vorwort zum ersten Band von *Tjänstekvinnans son*. Hier äußert der "Autor" entsprechende Meinungen, was innerhalb der Fiktion, Johan beginne an dem eben skizzierten Punkt der grundlegenden weltanschaulichen Umorientierung mit seinen autobiographischen Aufzeichnungen, nur konsequent ist: "Jag börjar (observera att jag säger börjar) tro att mänskan är oansvarig, emedan hon synes sakna fri vilja" (SV 20, 370) ["Ich beginne (beachten Sie, daß ich sage: beginne) zu glauben, daß der Mensch nicht verantwortlich ist, da ihm ein freier Wille zu mangeln scheint"]. Und er verteidigt ebenso den Egoismus als Weltanschauung, als einen besseren Altruismus (SV 20, 371f.). Auch hier aber macht der "Autor" Einschränkungen (man beachte die Parenthese!), zeigt sich unsicher, was die Ergebnisse seiner weltanschaulichen Auseinandersetzungen angeht.

Während eine positive Festlegung auf bestimmte weltanschauliche Prinzipien vermieden wird, erhält die Auseinandersetzung mit tradierten Anschauungen und mit der Religion um so schärfere Konturen. Die Kritik an christlicher Moral und insbesondere an ihrer Forderung nach Zurücknahme des eigenen Ich gegenüber dem Gemeinwohl sowie die Kritik an idealistischen Weltanschauungen überhaupt sind wesentliche Gesichtspunkte für die Darstellung der Entwicklungsgeschichte Johans.

Zu Beginn stellt das Christentum eine machtvolle, unverständliche und bedrohliche Autorität in Johans Leben dar. Sie konkretisiert sich schon im ersten Kapitel in dem mächtigen Kirchenbau, der gegenüber dem Haus seiner Kindheit aufragt, und in dem ständigen Dröhnen der Glocken. Das Läuten verfolgt nicht nur sonntags die Familie, "så att hela familjen såg gråtfärdig ut" ["so daß die ganze Familie den Tränen nahe war"], sondern versetzt das Kind in Angst und Schrecken, da die Glocken mit Tod und Unglück assoziiert werden. Zusammenfassend stellt der Erzähler fest:

> Hela hans första vaknande till liv ingick med klockeklang, klämtning och tutning. Alla hans första tankar och förnimmelser voro ackompanjerade av begravningsringningar och hans första levnadsår utminuterades med kvartslag. Det gjorde honom åtminstone inte glad om det också icke gav någon avgjord färg åt hans kommande nervliv. Men vem vet! De första åren äro lika viktiga som de nio månaderna före! (SV 20, 19)
>
> [Sein gesamtes erstes Erwachen zum Leben ging mit Glockenklang, Läuten und Tuten einher. Alle seine ersten Gedanken und Wahrnehmungen wurden von Begräbnisläuten begleitet und seine ersten Lebensjahre durch die Viertelstundenschläge eingeteilt. Das machte ihn zumindest nicht fröhlich, wenn es seinem zukünftigen Seelenleben auch keine entschiedene Färbung gab. Doch wer weiß! Die ersten Jahre sind ebenso wichtig wie die neun Monate davor!]

Natürlich steht die Passage, wie die letzten Sätze des Zitats zeigen, hier zunächst als lehrbuchhafte positivistische Herleitung von Charakterzügen aus den Lebensumständen der frühen Kindheit. Daß aber gerade die Kirche als prägender Einfluß herhalten muß, kommt nicht von ungefähr, wie spätere Wiederaufnahmen des

Motivs offenbaren. Der erste Kirchenbesuch vermittelt ebenso negative Eindrücke. Als "Obegripligt!" ["Unbegreiflich!"] und "Grymt!" ["Grausam!"] erfährt Johan die Kirche mit dem Fenster, das das große und weit sehende Auge Gottes darstellt, die Gruft mit den Särgen und dem Gespenst der Klara-Nonne, die angeketteten Einbrecher. "Gossen tycker det är hemskt härinne, oförklarligt, ovanligt, strängt och kallt också." (SV 20, 25) ["Der Junge findet es schrecklich hier drinnen, unverständlich, ungewöhnlich, streng und auch kalt."] Auch einem späteren Sommeraufenthalt drückt die Kirche ihren Stempel auf: "Kyrkan står på andra sidan vägen och kastar en skugga över sommartavlan med detta becksvarta tak, denna likvita vägg." ["Die Kirche steht auf der anderen Seite der Straße und wirft einen Schatten auf das sommerliche Bild, mit ihrem pechschwarzen Dach und der leichenweißen Wand."] Auch die Glocken werden wieder erwähnt: "Kyrkklockorna tycktes förfölja honom." (SV 20, 41) ["Die Kirchenglocken schienen ihn zu verfolgen."] Ganz explizit werden die Glocken noch einmal mit den negativen Kindheitseinflüssen und der Bewertung des Christentums als Unterdrückungsreligion in Zusammenhang gebracht, als sich Johan mit Hilfe eines aufgeklärten Freundes erstmals vom anerzogenen Glauben, dem Glauben der Väter, distanziert. Während die Freunde in freier Natur spazieren, ertönen in der Stadt die Glocken, "där var Klara förfärliga klockor som ringt in hans sorgliga barndom, där var Adolf Fredriks som skakat honom in till Jesus den korsfästes blodiga famn" ["dort waren die schrecklichen Glocken der Klarakirche, die seine traurige Kindheit eingeläutet hatten, dort waren die von Adolf Fredrik, die ihn in Jesu des Gekreuzigten blutige Arme getrieben hatten"]. Das Aufbegehren gegen die Religion wird dann ausdrücklich mit dem Aufbegehren gegen die Autorität des Vaters und seine internalisierte Instanz, das Gewissen, gleichgesetzt: "Det gällde att trotsa både fadrens befallning och sitt samvetes röst." (SV 20, 124) ["Es galt sowohl dem Befehl des Vaters als auch der Stimme des eigenen Gewissens zu trotzen."]

Unterdrückung durch und Rebellion gegen die Religion als (stellvertretende) Autorität – dies ist ein Muster in Johans Persönlichkeitsentwicklung, dessen Grundstruktur wir aus dem vorigen Abschnitt zum gesellschaftskritischen Diskurs wiedererkennen. Das gleiche gilt für die grundlegende Spaltung, in die der Versuch, sich von anerzogenen Denk- und Glaubensmustern zu befreien, führt. Im Anschluß an die eben zitierte Passage sagt Johan: "Mitt nya samvete säger mig att jag har rätt och mitt gamla att jag har orätt. Jag kan aldrig få frid mer!" (SV 20, 124) ["Mein neues Gewissen sagt mir, daß ich recht habe, und das alte, daß ich unrecht habe. Ich kann nie mehr Frieden bekommen!"] Diese Spaltung zwischen dem alten und dem neuen Glauben, die mit dem Widerspruch von Idealismus, Romantizismus auf der einen Seite und Realismus, Positivismus auf der anderen einhergeht, wird im folgenden noch häufiger benannt. In einem ausführlichen Erzählerkommentar zum Unterschied zwischen Johan und der jüngeren Generation, die von Kindheit an mit einer modernen Weltanschauung aufgewachsen ist, heißt es im letzten Kapitel von *I Röda rummet*:

> Johan däremot, en halvblodsromantiker, saknade det saliga okunnighetsrus han uppvuxit i. [...] Som övergångsformation behöll han båda artkaraktärerna av romantiker och naturalist likasom ormslån som har ödlans rudimentära fötter kvar

> innanför skinnet! Denna dubbelnatur var nyckeln till hans personlighet och till hans författeri. (SV 21, 110f.)[47]
>
> [Johan dagegen, einem Halbblutromantiker, fehlte der selige Unwissenheitsrausch, in dem er aufgewachsen war. [...] Als Übergangsformation behielt er sowohl die Artmerkmale des Romantikers als auch des Naturalisten, so wie die Blindschleiche die rudimentären Füße der Echse unter der Haut noch übrig hat! Diese Doppelnatur war der Schlüssel zu seiner Persönlichkeit und seiner Schriftstellerei.]

Mit "dubbelnatur" ["Doppelnatur"] und "övergångsformation" ["Übergangsformation"] sind wiederum zwei Identifikationsmerkmale Johans benannt, die die verschiedenen Diskurse verbinden.

Als ein wesentliches Element in Johans späterer positivistischer Weltanschauung wird schließlich der Zweifel herausgestellt. Positivismus und Skeptizismus bieten Johan nicht nur ein Instrument, um Christentum und spekulative Philosophie auszuhebeln, sondern eine Angriffswaffe gegen alle Glaubenssätze und Autoritäten. Sie lassen sich beispielsweise mit Gewinn gegen die Emanzipationsbewegung wenden, die in *Tjänstekvinnans son*, wie oben gezeigt wurde, als idealistisches Mißverständnis und falsch verstandene Verehrung der Frau als Mutter dargestellt wird. Die Verehrung der Mutter aber, heißt es, sei nichts anderes "än vildens dyrkan av förfädren och [...] borde undanskaffas med vördnaden för det gamla, såvida det skall bli allvar av framåtskridandet" ["als die Verehrung des Wilden für die Vorväter und [...] sollte mit der Verehrung des Alten abgeschafft werden, wenn nun mit dem Fortschritt ernst gemacht werden soll"]. Auch die wissenschaftlichen Autoritäten werden mit Hilfe der neuen Ideale des Positivismus und Skeptizismus entthront, so daß Johan erleichtert feststellen kann: "Det var sålunda Uppsala som haft orätt och han som haft rätt." (SV 21, 19) ["Also hatte Uppsala unrecht gehabt und er recht."] Damit fungiert der grundlegende Zweifel auch als ein zentrales Element von Johans Identität. Er stellt ihn außerhalb aller anerkannten Wahrheiten, versetzt ihn in die Rolle des einsamen Kämpfers gegen eine in Denkmustern erstarrte, verständnislose Welt. Von dort ist es wiederum nicht weit zur Pose des rücksichtslosen Wahrheitsfanatikers: "Men hans själ var en sanningssökares och han bävade icke för motsägelsernas avgrund" (SV 21, 20) ["Aber seine Seele war die eines Wahrheitssuchers, und er schreckte nicht vor dem Abgrund der Widersprüche zurück"].

Dabei macht die Erzählung gleichzeitig deutlich, daß Johans pessimistisch skeptische Weltanschauung ebenfalls keine absolute 'Wahrheit', sondern eine Folge des Zeitgeists und seiner unbefriedigenden Lebenssituation als gescheiterter Autor ist. Wie schon bei Johans Neigung zur Rebellion gezeigt wurde, scheint es auch hier weniger um die richtige Anschauung als um die richtige *Rolle* zu gehen. So wie der Erzähler Johan als einsamen Kämpfer für die Wahrheit inszeniert, sucht sich auch Johan in seiner Verzweiflung seine Rollen aus: "Nu måste han ta en roll, lära den, och genomföra den. Han diktade sig en sådan av tvivlaren, materialisten, förnekaren, och se den passade honom i det hela väl" (SV 21, 34f.) ["Nun mußte er

---

47 Vgl. auch SV 21, 27.

eine Rolle übernehmen, sie lernen und sie durchführen. Er dichtete sich eine solche als Zweifler, Materialist, Neinsager, und siehe, sie paßte ihm im großen und ganzen gut"]. Außerdem, so heißt es weiter, habe sich Johan unbewußt zu einem Repräsentanten seiner Zeit entwickelt, die skeptisch und materialistisch war. "Det var hans jag-komplex sådant det utbildat sig och sådant just tiden krävde." (SV 21, 35) ["Dies war sein Ich-Komplex, wie er sich ausgeformt hatte und wie ihn die Zeit gerade verlangte."] Es läßt sich also eine Übereinstimmung zwischen den Selbstbildern (Rollen) Johans und denjenigen Bildern feststellen, die der Erzähler dem Leser mit Hilfe der groß angelegten psychologischen Entwicklungsgeschichte vorführt. Bemerkenswert ist dabei, daß Johans Selbstbilder ausdrücklich als Selbstinszenierungen des Protagonisten dargestellt werden, also als Rollenspiel, und keine 'eigentliche' Identität konstituieren.

Diese Selbstinszenierungen nehmen im Zusammenhang mit dem Motiv des "fanatischen Skeptikers" (SV 21, 35) extreme Formen an. Geplagt von Krankheit, Schulden und Gewissensqualen, imaginiert Johan eine satanische Weltordnung und sich selbst als einsamen Kämpfer gegen das Böse:[48]

> Han sökte en orsak till sina olyckor, och som han genom religionen lärt sig söka allt utom sig i stället för inom sig, diktade han en ond Gud som styrde människornas öden. [...] Det föreföll honom så enkelt att denna värld av lögner, av svek, av smärtor vore regerad av en Ond makt, åt vilken den Högste upplåtit makten över jorden. Han kämpade sålunda mot den onde, och Gud, den gode satt och såg på, med händerna i kors. (SV 21, 69f.)
>
> [Er suchte eine Ursache für sein Unglück, und da er durch die Religion gelernt hatte, alles außerhalb seiner selbst statt in sich zu suchen, dichtete er einen bösen Gott, der die Schicksale der Menschen lenkte. [...] Es schien ihm so einfach, daß diese Welt der Lügen, Enttäuschungen und Schmerzen von einer Bösen Macht regiert sei, an die der Höchste die Macht über die Erde übergeben habe. Er kämpfte also gegen den Bösen, und Gott, der gute, saß da und schaute mit verschränkten Armen zu.]

Kurz darauf stürzt Johan in die Natur hinaus und beginnt, mit einem Stock eingebildete Feinde niederzuschlagen. Sein individuelles Leiden fließt ihm mit dem Leid einer irregeführten Menschheit zusammen. Er wird zum Kämpfer aller vom Schicksal Geschlagenen: "Lidandet förstorade hans jag, intrycket av att han stred mot en ond makt retade upp hans motståndskraft till vilt trots; kamplusten mot ödet vaknade" (SV 21, 74) ["Das Leiden vergrößerte sein Ich, der Eindruck, gegen eine böse Macht zu kämpfen, steigerte seine Widerstandskraft zu wildem Trotz; die Kampfeslust gegen das Schicksal erwachte"]. Was vorher die 'bösen' wissenschaftlichen Autoritäten der Universitätsstadt Uppsala waren, ist hier das böse Schicksal.

---

48 Vgl. auch SV 21, 78: "Sjukdom, skam, skulder, gäckade förhoppningar, visad missaktning, allt vidrigt livet kan bjuda på hade sammanstött. Johan kände det som en personlig förföljelse av en personlig ond makt." ["Krankheit, Schande, Schulden, enttäuschte Hoffnungen, bezeigte Mißachtung, alles, was einem im Leben zuwider sein kann, waren zusammengekommen. Johan hatte das Gefühl, persönlich verfolgt zu sein durch eine persönliche böse Macht."]

In beiden Fällen konstituieren das Leiden und der heroische, einsame Kampf gegen die Übermacht die Identität, "vergrößern sein Ich". Die Identifikation mit Jesus liegt dann plötzlich nahe, wenn Johan auf dem Wipfel einer Fichte sitzend der eingebildeten Volksmenge zuruft: "Jesus eller Barrabas!" (SV 21, 75) ["Jesus oder Barrabas!"].

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß der religionskritische und weltanschauliche Diskurs eine Reihe von Bildern Johans liefert, die weitgehend mit denjenigen übereinstimmen, die die Analyse des gesellschaftskritischen Diskurses erbracht hat. Der Zug des Leidenden und Unterdrückten erhält eine weitere Akzentuierung, indem er sich durch die Religion in Johans Selbstbewußtsein bzw. in sein Gewissen hineinverlagert. Das Bild von der Doppelnatur und generellen Unzugehörigkeit Johans wird von der Spannung zwischen den Gesellschaftsklassen erweitert auf die Spannung zwischen alter und neuer Weltanschauung. Auch das Bild Johans als Kämpfer und Rebell gegen hergebrachte Autoritäten inklusive seiner Außenseiterposition ergibt sich sowohl aus dem weltanschaulichen als aus dem gesellschaftskritischen Diskurs. Deutlich wurde außerdem, daß die Bilder, die der Erzähler dem Leser liefert, mit den Selbstinszenierungen Johans – welche vom Erzähler als Rollenspiel erkannt und reflektiert werden! – übereinstimmen. Dies liegt zwar an sich in der Logik der Konstruktion des Textes, da Johan und der Erzähler ja ein und dieselbe Person sind, doch wird diese Identität problematisch, weil der Erzähler ständig seine Überlegenheit und wissenschaftliche Distanz manifestiert, um die Glaubwürdigkeit seiner selbst und seiner Erzählung zu gewährleisten. Wenn nun der Erzähler einerseits als wissenschaftlich psychologischer Analytiker auftritt und die Anlage zum Skeptizismus und zur Rebellion als grundlegende Züge von Johans Persönlichkeit hervorhebt,[49] scheint sich dies mit seiner späteren Darstellung ebendieser Züge als Rollenspiel zu reiben. Die Spannung besteht dabei weniger in der Logik des geschilderten Sachverhalts – die Grundzüge in Johans Ich-Komplex und sein dem Zeitgeist angepaßtes Rollenspiel sind unterschiedliche, doch sich ergänzende Faktoren seines Verhaltens –, als in der Erzähllogik. Wenn Johans Rollenspiel und die Analysen des Erzählers so nahtlos übereinstimmen, stellt Johans Neigung zur Selbstinszenierung notwendig die nüchtern distanzierte Haltung des Erzählers in Frage. Der Leser kommt dann nicht umhin, sich zu fragen, inwieweit die Analysen des Erzählers verläßlich sind – oder inwieweit es sich auch hier um Inszenierungen handelt. Diese Frage wird in Abschnitt 3.5. zum Erzähler und seiner Position gegenüber dem Gegenstand der Erzählung ausführlich behandelt werden.

---

49 Als Resümee hebt der Erzähler am Schluß des ersten Bandes zwei Grundzüge hervor: "Tvivlet!" und "Känslighet för tryck!" (SV 20, 167) ["Zweifel!", "Empfindlichkeit gegenüber Druck!") Vgl. auch SV 20, 98: "Hans brutala natur som avkastade alla pålagda selar, böjde sig icke, och hans hjärna som var född revoltör kunde icke bli automatisk." ["Seine brutale Natur, die jedes aufgelegte Geschirr abwarf, beugte sich nicht, und sein Gehirn, das zum Rebellen geboren war, konnte nicht zum Automaten werden."]

Der wissenschaftlich-positivistische und psychologische Diskurs

Daß die positivistische Begründung der Entwicklung Johans ein zentrales Element des Textes ist, geht schon aus dem Untertitel "En själs utvecklingshistoria" ["Entwicklungsgeschichte einer Seele"] hervor. Genauer erläutert der "Autor" im Vorwort dessen Implikationen:

> i Mellersta Sverige och under de och de i boken angivna förutsättningarne; ärftlighet från mor, far och amma; omständigheterna under havandeskapet; familjens ekonomiska förhållanden; föräldrarnes världsåskådning; umgängets natur; skolan och lärarne, kamraterna, syskonen, tjänarne o. s. v. (SV 20, 370)
>
> [in Mittelschweden und unter diesen und jenen im Buch angegebenen Voraussetzungen; Vererbung von Mutter, Vater und Amme; die Umstände während der Schwangerschaft; die wirtschaftlichen Verhältnisse der Familie; die Weltanschauung der Eltern; die Art des Umgangs; Schule und Lehrer, Kameraden, Geschwister, Bedienstete usw.]

Die Aufzählung folgt lehrbuchhaft den Kriterien für die historische Analyse – *race*, *milieu* und *temps* –, die auf den Urvater der positivistischen Wissenschaft, Hippolyte Taine, zurückgehen. *Tjänstekvinnans son* entspricht damit den Forderungen der naturalistischen Romantheorie und -praxis, welche die positivistische Erklärung der Charakterstruktur und der Handlungen des Menschen zu ihrem Thema gemacht hat. Nach dem Konzept des *roman expérimental* des naturalistischen Vordenkers Zola soll sich der Autor zu seinem Gegenstand wie ein Experimentator verhalten. Wie ein Naturwissenschaftler, ein Mediziner oder Biologe bedient sich der Autor dokumentarischen Materials, um es wissenschaftlich objektiv zu untersuchen und darzustellen. Der "Interviewer" fragt daher zu Recht, ob es sich bei dem vorliegenden Werk um einen "physiologischen Roman" – damit ist ein Roman im Stil Zolas gemeint – handle.

Die Anlehnung der in *Tjänstekvinnans son* gezeichneten Entwicklungsgeschichte an die zeitgenössische Naturwissenschaft, besonders an die Medizin und die Biologie (Evolutionstheorie), ist augenfällig. Laut Hans Lindström erscheint der Text als ein Versuch, den naturalistischen Roman an Wissenschaftlichkeit zu überbieten.[50] Dies spiegelt sich zunächst in der Begrifflichkeit – Zentralbegriffe sind u.a. Abstammung, Erbe, Entwicklung, Instinkt, Blut, Nerven – und in der (vorgeblich) streng kausalen Argumentation, welche auf geschichtliche Entwicklungen übertragen wird. Schon im anfänglichen historischen Überblick werden Begriffe wie "underklassinstinkter" ["Unterklasseninstinkte"] und "evolution" ["Evolution"] als Determinanten der Geschichte eingeführt. Durch die Behauptung, der Evolution sei nicht zu widerstehen, wird die Determiniertheit des historischen Geschehens suggeriert, was auch in der mehrmaligen Wiederholung von "ännu" ["noch"] zum Ausdruck kommt: "Ännu vilar samhället på klasser [...], man har ännu icke upptäckt [...] och ännu finnes ej [...]" (SV 20, 9) ["Noch ruht

---

50 H. Lindström 1952, S. 93.

die Gesellschaft auf Klassen [...], man hat noch nicht entdeckt [...] und noch gibt es keine [...]"]. Auch die Vorstellung vom Leben als Kampf, sei es der Individuen, der Klassen, der Arten oder der Geschlechter, wird schon ganz am Anfang durch bestimmte Formulierungen evoziert ("tillkämpat sig" ["sich erkämpft"], "slagordningen" ["die Schlachtordnung"]).

Daß der Mensch nicht nur durch seine Umwelt und die Zeitumstände, sondern auch durch Instinkte und ererbte Anlagen determiniert ist – diese Auffassung liegt auch den Personendarstellungen, insbesondere der Darstellung Johans, zugrunde.[51] Johan wird von seinen "unlösbaren Blutsbanden" (SV 20, 40) gehalten, ist der angeborenen Empfindlichkeit seiner Nerven (ebd.) und seinem Anpassungstrieb (SV 20, 166) ausgeliefert. Diese Argumentationsweise zieht sich durch alle vier Bände der Entwicklungsgeschichte. In *Författaren* findet sich beispielsweise folgender Satz: "Hans bana var med nödvändighet utstakad i blodsarv, temperament, samhällsställning" (SV 21, 147) ["Seine Bahn war notwendig durch Blutserbe, Temperament, gesellschaftliche Stellung vorgezeichnet"). Im Vorwort wendet der "Autor" das Prinzip Determinierung durch Vererbung demonstrativ und provokativ auf sich selbst an – auch um gegenüber christlichen Moralvorstellungen die Verantwortungslosigkeit des Menschen zu betonen: "Jag trodde en gång att jag kunde bli absolutist, men jag är dömd att supa så länge jag lever, emedan mina förfäder supit sedan urminnes tid" (SV 20, 372) ["Ich glaubte einst, ich könnte Antialkoholiker werden, aber ich bin dazu verurteilt zu trinken, so lange ich lebe, weil meine Vorväter seit jeher getrunken haben"]. Der Verweis auf Instinkte und Anlagen findet sich in *Tjänstekvinnans son* so häufig, daß sich ein ganzes Lexikon der entsprechenden Begriffe und Argumentationsmuster anlegen ließe.

Dasselbe gilt grundsätzlich für die Begründung der Charakterentwicklung Johans durch Einflüsse des Milieus und der Zeitumstände. Wichtige Beispiele wie die einführende Schilderung der historischen Verhältnisse und des Kindheitshauses mit ihrer präzisen Situierung im gesellschaftlichen und geschichtlichen Raster wurden bereits genannt. Ebenso der Einfluß des ständigen Läutens der Kirchenglocken auf das Seelenleben des Kindes. Allerdings läßt sich feststellen, daß sich die relativierenden Äußerungen des "Autors" im einleitenden Interview zur Bedeutung des Milieus im Roman niederschlagen. Wie auch bei den Personenbeschreibungen ersetzen meist rasche Skizzen, welche die aussagekräftigsten Details herausarbeiten, die detaillierte Milieuschilderung. Wenn dann aber eine ausführliche Schilderung erscheint, erhält sie besonderes Gewicht, etwa in dem genannten Fall der Kirche gegenüber dem Kindheitshaus oder auch in der Beschreibung des Hofes, in dem der kleine Johan spielt:

---

51 Vgl. auch das folgende Beispiel: "Han lydde i allmänhet gärna och ville aldrig sticka sig upp eller befalla. Han var född för mycket slav. Modren hade tjänat och lytt hela sin ungdom och som uppasserska varit hövlig mot alla." (SV 20, 43f.) ["Er gehorchte im allgemeinen gerne und wollte sich nie aufspielen oder befehlen. Er war zu sehr als Sklave geboren. Die Mutter hatte ihre ganze Jugend gedient und gehorcht und war als Serviererin zu allen höflich gewesen."]

> Det var en stenlagd brunn som vanligt, dit solen aldrig nådde ner. Skuggorna stannade över första våningen, längre nådde de ej. En stor soplår, liknande en gammal dragkista med klapp, tjärad, men sprucken stod utmed en vägg på fyra fötter. Här slogos diskämbar och sopor, och ur rämnorna rann en svart sås utåt gården. Stora råttor höllo till under låren och tittade då och då fram för att fly ner i källaren. Vedbodar och avträden begränsade ena gårdssidan. Där var dålig luft, fukt, och intet ljus. (SV 20, 18)
>
> [Es war ein gepflastertes Loch, wie gewöhnlich, wohin die Sonnenstrahlen nie hinunterreichten. Die Schattengrenze blieb oberhalb des ersten Stocks stehen, weiter hinab zog sie sich nicht. Eine großer Müllkasten, der einer alten Kommode mit Deckel glich, geteert, aber rissig, stand an der einen Wand, auf vier Füßen. Dort hinein wurden Spülschüsseln und Mülleimer geleert, und aus den Rissen rann eine schwarze Soße in den Hof. Große Ratten hielten sich unter dem Kasten auf und schauten ab und zu hervor, um in den Keller hinunter zu flüchten. Holzschuppen und Abtritte begrenzten die eine Hofseite. Dort war schlechte Luft, Feuchtigkeit und kein Licht.]

Nun gleicht diese Beschreibung zum einen sicher typisch naturalistischen Milieuschilderungen, z.B derjenigen der rue Guénégaud zu Beginn von Zolas Roman *Thérèse Raquin*, nicht nur wegen des Eindrucks von Schmutz und Dunkelheit, den sie vermittelt, sondern auch, indem sie als Erklärung für den furchtsamen und gedrückten Charakter Johans fungiert. Tiefere Bedeutung gewinnt sie für den Text aber, ebenso wie die finster bedrohliche Kirche, weniger als *Erklärung* denn als *Bild*. Der Müllkasten und die Ratten tauchen später im Text als Chiffren für das düstere Kindheitsambiente in der Stadt wieder auf (SV 20, 27 und 29). In Abschnitt 3.4.2. wird auf die wesentliche Funktion der Metaphorik für das Autorbild ausführlicher eingegangen. Hier sei nur auf das Faktum hingewiesen, daß Elementen der positivistischen Argumentation gleichzeitig metaphorische Qualitäten verliehen werden.

Neben den klassischen positivistischen Darstellungsmustern der naturalistischen Literatur spielt in *Tjänstekvinnans son* die psychologische Analyse eine besondere Rolle für die Darstellung Johans. Der Text befindet sich damit auf der Höhe der wissenschaftlichen und literarischen Diskurse der Mitte der 1880er Jahre. Nicht nur erfährt die psychologische Forschung, etwa die Beschäftigung der Doktoren Charcot, Ribot und Bernheim mit Hysterie, Hypnose und anderen Phänomenen des Seelenlebens, eine ungeahnte Popularität weit über fachwissenschaftliche Kreise hinaus, sondern sie wird auch von den Literaten begierig aufgegriffen. In Frankreich beginnt eine Reihe von Autoren, sich von Zola zu distanzieren und der Psychologie größeres Gewicht beizumessen, z.B. Huysmans, Bourget, Rod oder später Maupassant. Auch im Vorwort zu *Tjänstekvinnans son* wird in Absetzung von Zola das psychologische Element hervorgehoben. Interessant erscheinen dem "Autor" oft weniger die äußeren Umstände als das, was im Gehirn des Menschen vorgeht, "det så väl dolda själslivet" ["das so gut verborgene Seelenleben"]. Diese Erwägung erklärt auch die Bevorzugung der Autobiographie vor allen anderen literarischen Formen, denn: "Hur skall man veta vad som passerar i andras hjärnor [...]?" (SV 20, 373) ["Wie soll man wissen, was in den Gehirnen anderer passiert [...]?"] Insofern richtet sich auch bei der Darstellung Johans die Aufmerksamkeit

immer wieder auf das Seelenleben, erhält die psychologische Analyse und Motivation ein besonderes Gewicht: Furchtsamkeit, Überempfindlichkeit, übertriebenes Rechtsgefühl, Schüchternheit, Introvertiertheit, Melancholie, Neigung zur Selbstquälerei, extreme Unausgeglichenheit, dazu Ich- und Willensschwäche diagnostiziert der Erzähler schon beim Kind (SV 20, 15). Und als Gründe nennt er mangelnde Zuneigung der Eltern (ebd.), ständige Unterdrückung der kindlichen Bedürfnisse und der Selbsttätigkeit durch die Forderung nach Gehorsam als höchster Kinderpflicht (SV 20, 14) ebenso wie die übertrieben starke Mutterbindung Johans (SV 20, 38) und seine niedrige Stellung auf der sozialen Rangskala (SV 20, 10).

Der Erzähler begnügt sich nicht mit der Darstellung der Erziehung und des Verhaltens Johans, sondern er stellt sich als psychologischer Beobachter über die Erzählung und interpretiert für den Leser die Zusammenhänge. In dieser Rolle doziert er unter anderem über die frühesten Kindheitserinnerungen als Quelle für die Entwicklung der Wahrnehmungen beim Kind:

> Barndomsminnena utvisa alla huru som dels sinnena först vakna och absorbera de livligaste intrycken, känslorna röras vid minsta fläkt, huru senare iakttagelserna huvudsakligen rikta sig på bjärta företeelser, sist på moraliska förhållanden, känsla av rätt och orätt, våld och barmhärtighet.
> Minnena ligga oordnade, vanskapligt tecknade såsom bilderna i taumatropen, men snurrar man på hjulet så smälta de ihop och bilda en tavla, betydelselös eller betydelsefull det beror på. (SV 20, 21)

> [Die Kindheitserinnerungen zeigen alle, wie zuerst die Sinne erwachen und die lebhaftesten Eindrücke absorbieren, die Empfindungen vom leichtesten Hauch angeregt werden, wie sich dann später die Wahrnehmungen hauptsächlich auf grelle Ereignisse richten, zuletzt auf moralische Verhältnisse, auf das Gefühl von Recht und Unrecht, Gewalt und Barmherzigkeit.
> Die Erinnerungen liegen ungeordnet und verzerrt durcheinander wie die Bilder im Thaumatrop, doch wenn man das Rad dreht, fließen sie ineinander und formen ein Gemälde, bedeutungslos oder bedeutungsvoll, je nachdem.]

In einer längeren Passage werden im folgenden Kindheitserinnerungen präsentiert, von einfachen sinnlichen Erinnerungsbildern über zusammenhängende Geschehnisse bis hin zu moralischen Gefühlen, ganz im Sinne der obigen Erklärung. Doch bedeutungslos bleibt keine dieser Erinnerungen; sie dienen der Veranschaulichung der Zeitatmosphäre, der Einordnung ins historische Geschehen, vor allem aber der Schilderung des prägenden Kindheitsmilieus. Wichtige Motive und Bilder werden eingeführt – etwa der Polizist als Zeichen für Johans Autoritätshörigkeit –, die im weiteren zentrale Bedeutung für die Seelenentwicklung erlangen.

Die Kindheitserinnerungen sind aber nur eine von mehreren Möglichkeiten, die der Erzähler nutzt, um Johans Charakterentwicklung bereits in der frühen Kindheit zu fixieren. Schon ganz am Anfang werden plakativ die Grundlagen für die wichtigsten Charakterzüge herausgestellt, so die Unterdrückung seines Willens und seines Selbstvertrauens, die dazu führt,

> att han aldrig kunde vara sig själv, alltid var beroende av andras svajande opinion, och aldrig trodde sig själv om något, utom i de få ögonblick han kände sin energiska själ arbeta oberoende av hans vilja. (SV 20, 15)
>
> [daß er niemals er selbst sein konnte, immer von der schwankenden Meinung anderer abhängig war und sich selbst nie etwas zutraute, außer in den seltenen Augenblicken, in denen er fühlte, wie seine energische Seele unabhängig von seinem Willen arbeitete.]

An anderer Stelle bedient sich der Erzähler statt solch plakativer Vereinfachungen des wissenschaftlichen Referats, um Johans Charakterentwicklung psychologisch zu motivieren: Zur Erklärung der Launen und der Unausgeglichenheit Johans referiert er beispielsweise über eine halbe Seite lang den Forschungsstand zu "Nyck, caprice eller 'diables noirs' som fransmannen kaller det" (SV 20, 43) ["Launen, Capricen oder 'diables noirs', wie der Franzose es nennt"]. Lindström hat gezeigt, wie unmittelbar die psychologischen fachwissenschaftlichen Diskurse zur Entstehungszeit von *Tjänstekvinnans son* Eingang in die Darstellung der Entwicklungsgeschichte Johans gefunden haben.[52]

So erscheint das Bild Johans als eine Konstruktion der zeitgenössischen psychologischen Diskurse. Lindström zeigt u.a., wie Johan als Hysteriker geschildert wird, wie Aphasie und Agoraphobie, Willensschwäche und andere aktuelle Themen der populären Psychologie der 1880er Jahre das Bild des Protagonisten bestimmen.[53] Johan erscheint als Fallbeispiel der modernen Psychologie, und als solches stellt er einen für die Gesellschaft Untauglichen dar (SV 20, 190), einen überempfindlichen, willensschwachen, gehemmten Außenseiter, voller Zweifel an sich selbst und der Welt. Daneben finden sich andere Züge: ein kritischer Widerstandsgeist, ein unbedingter Wahrheitswille und, in all seiner Unausgeglichenheit, immer wieder auch "en ofantlig fond av kraft" (SV 20, 165) ["riesige Kraftreserven"]. In dieser inneren Widersprüchlichkeit liegt der Keim zum Dichter, zum aus der Gesellschaft verstoßenen Kritiker und unermüdlichen Wahrheitsverkünder.

Zu den genannten Schwerpunktthemen der zeitgenössischen Psychologie, die die Darstellung Johans beeinflussen, kommt die Suggestionspsychologie hinzu, die in *Tjänstekvinnans son* zwar noch eine untergeordnete Rolle spielt, in späteren Texten wie *Fadren* oder *Fordringsägare* aber entscheidendes Gewicht erhält. In *Författaren* befaßt sich ein Erzählerkommentar ausführlicher mit der Macht der Suggestion und in diesem Zusammenhang mit der Instabilität des individuellen Ich (SV 21, 143). Letzteres schließt an einen zentralen Gedankengang an, der die psychologische Beschreibung Johans von Anfang an durchzieht: die Heterogenität und Veränderlichkeit des Ich. Er wurzelt, wie Lindström darlegt, in den damals aktuellen Forschungen des französischen Psychologen Théodule Ribot, insbesondere in den Schriften *Les maladies de la volonté* (1883) und *Les maladies de la personnalité* (1885).[54] In *Tjänstekvinnans son* wird großes Gewicht auf die Zusammen-

---

52 H. Lindström 1952, S. 118. Vgl. auch Eklund 1948b, S. 348ff. und Robinson 1986, S. 22.

53 H. Lindström 1952, S. 117-125.

54 H. Lindström 1952, S. 120f.

gesetztheit und Veränderlichkeit von Johans Ich gelegt – gerade seine Unbestimmtheit scheint ja paradoxerweise das Merkmal seiner Identität auszumachen. Sie wird auch durchgehend positiv gewertet im Sinne von Flexibilität und Modernität und vom Begriff des Charakters abgesetzt, von der festgeschriebenen sozialen Rolle, die eigentliche Individualität ausschließt. Johan sei charakterlos, "det vill säga ganska uppriktig" ["das heißt ziemlich aufrichtig"], heißt es schon vom Jugendlichen. Er suche seinen Platz, seine Aufgabe, sein eigentliches Ich, ohne je bei einem Resultat stehen zu bleiben (SV 20, 98).

Das Schlußkapitel des ersten Bandes, "Karaktären och ödet", nimmt das Thema ausführlicher wieder auf. Der Charakter wird als sozialer Automat beschrieben, unreflektiert und erstarrt in seinen Anschauungen und Verhaltensweisen. Die polemische Zusammenfassung lautet: "En karaktär måste följaktligen vara en tämligen vanlig människa och vara vad man kallar litet dum" (SV 20, 162) ["Ein Charakter muß folglich ein ziemlich gewöhnlicher Mensch und, wie man sagt, ein wenig dumm sein"]. "Charaktere" sind die Menschen, die in ihrer gesellschaftlichen Rolle aufgegangen sind. Johan dagegen hat keinen Charakter, so wie er auch keine feste Stellung in der Gesellschaft hat. Daher sind die Urteile der Umwelt bezüglich seiner Person höchst widersprüchlich, und er fragt sich: "Men när var man sann? Och när var man falsk? Var fanns jaget? Som skulle vara karaktären?" (SV 20, 166) ["Doch wann war man wahr? Und wann war man falsch? Wo war das Ich? Das der Charakter sein sollte?"] Die Schlußfolgerung des Erzählers wurde schon mehrfach genannt: Das Ich ist kein Selbst, sondern eine Vielheit, ein Komplex. Daß es sich hierbei nicht nur um eine vorläufige Haltung, sondern um eine für den Text und das Persönlichkeitsbild Johans grundlegende Anschauung handelt, zeigt die Wiederaufnahme im letzten Kapitel des vierten Bandes. Hier erhält die Frage nach dem 'eigentlichen Ich', nach seiner Substanz besonderes Gewicht, da sie in Zusammenhang mit dem autobiographischen Projekt gestellt wird, dessen Ziel es ja eben ist, eine Bilanz des Lebens zu ziehen und über die Entwicklungsgeschichte das Ich in den Griff zu bekommen. Die Frage lautet also: "Fick han då fatt på sitt jag under denna långa och trista vandring i minnenas skuggrike?" ["Bekam er sein Ich also zu fassen auf dieser langen und traurigen Wanderung im Schattenreich der Erinnerungen?"] – Und sie wird eindeutig mit Nein beantwortet: "jaget är en mycket bräcklig form av en liten i rörelse varande kvantitet kraft, eller materia om man hellre vill, som under de och de givna förhållandena utvecklar sig så och så." ["das Ich ist eine sehr zerbrechliche Form einer geringen, in Bewegung befindlichen Quantität Kraft, oder, wenn man lieber will, Materie, die sich unter diesen und jenen gegebenen Umständen auf die eine oder andere Art entwickelt."] Eine Zusammenfassung gibt es nicht, eine Wahrheit existiert nicht anders als verstreut über all die bedruckten Seiten, in der Entwicklung, in der Suche (SV 21, 214).

Aber ist wenigstens das – die Unbestimmtheit und Heterogenität – nun (doch) eine Wahrheit über Johan? – Als Leser kommt man ins Zweifeln; denn liefert der Text nicht eine Unzahl von Bildern Johans: konkret, bunt, anschaulich? Johan der Unterdrückte, Johan der Rebell, Johan der Zweifler, Johan der Sucher usw. In der Tat mündet auch die Negation aller Zusammenfassungen in eine Beschwörung "unserer suchenden Zeit" ohne Glauben und verläßliche Wahrheiten und in das dramatische Bild einer Treibjagd:

> Nej, nu skall drevet gå fram, över stock och sten, och varenda buske skall genomsökas; kommer man på villospår, så kasta åt sidan och sök ett nytt. Sök, sök! Så gjorde han som skrev detta. (SV 21, 215)
>
> [Nein, nun soll die Jagd losgehen, über Stock und Stein, und jeder Busch soll durchsucht werden; kommt man auf Abwege, so wende dich seitwärts und such einen neuen. Such, such! So hat es der gemacht, der dies schrieb.]

Wie ein Epitaph steht der letzte Satz unter dem Porträt des (Wahrheits-)Jägers Johan. Und gibt es endgültigere Aussagen über Menschen als Epitaphe?

* * *

An dieser Stelle sollen einige zusammenfassende Überlegungen zur Darstellung Johans im Rahmen der zeitgenössischen Diskurse in *Tjänstekvinnans son* skizziert werden. Das Ziel der bisherigen Darlegungen war es, das Autorbild, wie es im Protagonisten der als autobiographisch deklarierten Entwicklungsgeschichte gezeichnet wird, genauer zu untersuchen: Welche Züge werden in der Betrachtung durch die Brille unterschiedlicher Diskurse hervorgehoben, und welches Gesamtbild ergibt sich daraus? Die Lektüre folgte dabei den Leseanweisungen, die der Text selbst gibt, den Deutungen, die er selbst favorisiert. Deswegen wurde *Tjänstekvinnans son* als eine positivistisch begründete Entwicklungsgeschichte – mit Erweiterungen hin zur Gesellschaftsgeschichte – gelesen, eng angelehnt an die Techniken des naturalistischen Romans. Das Resultat dieser Lektüre blieb jedoch bislang widersprüchlich. Einerseits liefert der Text in großer Menge Bestimmungen für Johans Identität, die sich auch in anschaulichen Bildern fassen lassen. Andererseits negiert er jede Fixierung auf eine konkrete Beschreibung seiner Persönlichkeit, so daß das Autorbild ins Unbestimmte zerfließt. Doch dies ist nicht der einzige Widerspruch. Ein zweiter besteht zwischen dem Anspruch des Erzählers, eine distanzierte, ja wissenschaftliche Beschreibung zu liefern, und dem Verdacht – den der Text selbst dem Leser aufdrängt! –, daß es sich nur um Kostümierungen, Rollen handelt. So wird nicht nur das Bild Johans, sondern auch die Selbstbestimmung des Erzählers und sein Erzählprojekt in Frage gestellt. Ein dritter Widerspruch, der eng damit zusammenhängt, betrifft das Verhältnis zwischen Erzähler und Protagonist. Er ist am offensichtlichsten in die Konstruktion des Textes (und prinzipiell in jede autobiographische Erzählung) eingebaut. Es muß nämlich notwendig zu einer Verschiebung von großer Distanz (in der Kindheit) zu absoluter Identität (in der Erzählgegenwart, die im letzten Kapitel von *Författaren* erreicht ist) kommen. Schwierig wird diese Verschiebung von Distanz zu Identität in *Tjänstekvinnans son* durch die Erzählform in der dritten Person und durch den selbstauferlegten Anspruch der Wissenschaftlichkeit, die Johan in den Rollen des Untersuchungsobjektes und Fallbeispiels fixieren. Eine Gegenbewegung besteht nun darin, daß sich der Erzähler von Anfang an immer wieder empathisch mit dem Gegenstand seiner Untersuchung identifiziert, womit er wiederum die Wissenschaftlichkeit seines Erzählprojektes unterläuft.

Die mehrfachen Widersprüche, die eine definitive Fixierung der Darstellung Johans als Repräsentanten des Autors verhindern, wurzeln in der besonderen

Qualität der das Autorbild generierenden Autorfigur. Diese Widersprüche sollen daher im folgenden genauer erörtert werden. In Abschnitt 3.4.2. wird zunächst gezeigt, daß die Erzählung selbst aufgrund der ihr zugrundeliegenden narrativen Muster und mythopoetischen Strukturen immer wieder suggestive Bilder projiziert, welche der Reduzierung zum hilflosen Objekt, aber auch der angestrebten Offenheit und Unbestimmtheit in der Darstellung Johans zuwiderlaufen. Im darauffolgenden Abschnitt 3.5. wird die Erzählerposition betrachtet.

3.4.2. Das Autorbild als Produkt spezifisch literarischer Muster

Jede Erzählung, auch die autobio- und die historiographische, braucht *plots*, um die ungeordnete Vielfalt des Neben- und Nacheinanders der Ereignisse in eine bedeutungstragende Struktur zu bringen.[55] Die narrativen Muster, die der Erzählung von Johans Leben unterlegt sind, ergänzen und überlagern die Deutungsmuster der zeitgenössischen Diskurse, die im vorigen Abschnitt betrachtet wurden. Nicht zuletzt durch sie verwandeln sich Milieudarstellungen in Metaphern, referierende Schilderungen in dramatische Szenen, und die analysierende Distanz des Erzählers schlägt in empathische Identifikation um. Das folgende Beispiel ist besonders aussagekräftig. Nachdem eine der vielen unverdienten Zurücksetzungen Johans beschrieben wurde, fährt der Erzähler fort:

> Han teg hela livet igenom med den historien, även när han hade fått anledningar att känna bitterhet, och han talade slutligen först, övermannad, fallen och trampad i arenans smutsiga sand med en grov fot på bröstet och utan att se en hand lyftas för att vifta: nåd! Det var då icke hämnd, bara den döendes självförsvar!
> (SV 20, 65)

> [Er schwieg ein ganzes Leben lang über diese Geschichte, selbst als es Anlässe gab, Bitterkeit zu fühlen; und er sprach schließlich erst, als er übermannt, gefallen und getreten im schmutzigen Sand der Arena lag mit einem groben Fuß auf der Brust und ohne, daß er eine einzige Hand sah, die winkte: Gnade! Da war es keine Rache, sondern nur die Selbstverteidigung des Sterbenden!]

Bemerkenswert ist hier mehreres. Zum einen stehen die drastische Qualität und das Pathos des Bildes vom geschlagenen Gladiator, für den sich keine barmherzige Hand hebt, in keinem Verhältnis zu der geschilderten Episode, die eher auf einem Mißverständnis oder auf Johans "självplågeri" ["Selbstquälerei"] zu beruhen scheint als auf offener Ungerechtigkeit. Statt dessen scheinen sie teilweise durch die exponierte Stellung am Kapitelende motiviert, die dem Erzähler häufig Anlaß zu emotional gefärbten und vorausweisenden Resümees gibt.[56] Vor allem aber ge-

---

55 Zur spezifischen Bedeutung von *plot* in diesem Zusammenhang siehe Kapitel 1.2.

56 Vgl. u.a. die Abschlüsse der Kapitel 1, 5, 6 und 10 im ersten Band.

hen die Parteinahme und emotionale Beteiligung des Erzählers darauf zurück, daß sich das Bild hier nicht auf den kleinen Johan, sondern auf den großen, also ihn selbst, bezieht. Zum anderen wird durch das Bild ein *plot* evoziert, der das ganze Leben Johans umspannt, ihm eine Handlung gibt – den ehrlichen und einsamen Kampf gegen eine gefühllose Übermacht – und, im Sinne eines heldenhaften, aber tragischen Schicksals, eine Bedeutung zuweist.

Ein solcher *plot* muß nicht ausformuliert werden, weil das Bild automatisch einem narrativen Muster zugeordnet wird. In ihrer paradigmatischen Form sind diese Muster (nach Northrop Frye) unserem Kulturkreis als Archetypen gemein. In ihrer spezifischen Ausformung werden sie im Text an je verschiedenen Stellen auf ganz unterschiedliche Weise aktiviert – durch Bezugnahme auf konkrete literarische Vorbilder (z.B. Karl Moor aus *Die Räuber*), durch die Identifikation mit mythischen Gestalten oder auch nur, wie in dem angeführten Beispiel, durch einschlägige Metaphern und Begriffe. Sie stellen ein Phänomen der komplexen intertextuellen Qualität des Textes dar. Michael Robinson formuliert in bezug auf Strindbergs autobiographisches Schreiben:

> Literary or other models, which facilitate the perception and creation of character, offer a multiplicity of parts in which to find himself as the appropriate hero of a Case History [...], of a *Bildungsroman*, a Drama of Redemption, or as the agent (or victim) of Nemesis. Even single words such as 'calling', 'sacrifice', or 'suffering' function as metaphorical projections that help him to organize his experience within a narrative framework that lends purpose and consequence to the succession of his acts [...]. They offer elementary modes of coherence, cultural models that form part of his birthright and endow him with a number of *a priori plots* by means of which he can examine the data of his experience [...].[57]

Betrachtet man die Grundlinien der Lebenserzählung in *Tjänstekvinnans son* anhand der Kategorien Fryes, findet man eine tragische und eine romantische Komponente. Als tragisch läßt sich das Schicksal Johans insofern beschreiben, als er den determinierenden Faktoren seiner Lebensumstände unterworfen und in seiner Selbstbestimmung eingeschränkt ist. Sein Hoffen und Streben bricht sich an den ehernen Gesetzen einer Welt und Zeit, in die er nicht hineinpaßt. Immer wieder verfängt er sich dadurch in unlösbaren Widersprüchen, wird in seiner Entwicklung gehemmt und aus der Gemeinschaft hinausgedrängt. Der romantische Zug wiederum offenbart sich in seiner Eigenständigkeit trotz aller Widerstände, in seinem messianischen Aufbegehren gegen eine Gesellschaft, die sich überlebt hat. Johan erscheint als Träger einer apokalyptischen Botschaft, als einer, der im Dienst der guten Sache nach noch so vielen Niederlagen immer wieder auf(er)steht.

Die tragische Komponente in Johans Schicksal wird schon durch die dominierende positivistisch-analytische Erzählperspektive nahegelegt. Hayden White weist in seiner Analyse historiographischer Stile zu Recht darauf hin, daß eine bestimmte Art der Argumentation Affinitäten zu je spezifischen Erzählmustern und ideologischen Implikationen aufweist. Der mechanistischen Argumentationsweise, wie sie in *Tjänstekvinnans son* vorliegt, ordnet er die tragische Erzählweise und

---

57 Robinson 1986, S. 87f.

radikale Ideologien zu. Konkret bedeutet dies: Der quasiwissenschaftlich-analytische Blick auf Johan macht diesen automatisch zum Objekt seiner Lebenswelt, er wird in seiner Entwicklung und in seinem Handeln durch äußere Faktoren bestimmt und ist damit seinem Schicksal notwendig unterworfen. Besonders eindrücklich vermitteln dies die zentralen, dramatisch gestalteten Szenen des ersten Buches: die Weindiebstahl- und die Schraubenmutter-Episode, die Schilderung des Zuspätkommens in der Schule oder auch des erzwungenen Spaziergangs mit dem kleinen Bruder (SV 20, 16f., 31f., 55f., 93f.). Wesentliche Elemente dieser Szenen sind jeweils die ungerechte Behandlung, das Leiden an der Situation und die Ausweglosigkeit. Sie werden gestaltet im Aufeinanderprall zweier sich ausschließender Gesetze, die sich als Natur- und Kulturgesetz beschreiben lassen. In den beiden "Diebstahl"-Episoden steht die natürliche Wahrheit des Kindes der gesellschaftlichen Wahrheit (=Lüge) gegenüber, zu der es gezwungen und geprügelt wird. Beim Zuspätkommen in der Schule verweist der Erzähler auf die unbarmherzige Pflichtmoral, die keine höhere Gewalt anerkennt, gegenüber einer den natürlichen Gegebenheiten angemessenen Moral, die auf der Einschränkung "om Gud vill" ["so Gott will"] beruht (SV 20, 31f.). Auch die vom Vater auferlegte Verpflichtung, sich mit dem jüngeren Bruder abzugeben, wird als "brott mot naturen" (SV 20, 93) ["Verbrechen gegen die Natur"] bezeichnet. Hinzu kommt hier ein weiterer Zwiespalt zwischen der natürlichen brüderlichen Zuneigung und dem gesellschaftlichen Ehrengesetz, das für den pubertierenden Johan den Umgang mit dem kleinen Bruder zu einer peinlichen Angelegenheit macht. Der Erzählerkommentar erläutert: "Han var för gammal att vara i nivå med barnet, och han var för ung att kunna stiga ner till barnet." (SV 20, 94) ["Er war zu alt, um mit dem Kind auf einer Stufe zu stehen, und er war zu jung, um zu dem Kind niedersteigen zu können."] Darüber hinaus ist allen genannten Szenen die dramatische und pathetische Gestaltung gemeinsam. Wenn es das Ziel tragischer Darstellung ist, Furcht und Mitleid zu erzeugen, so lassen sich diese Szenen nicht anders denn als tragisch bezeichnen.

Auch in der Metaphorik zeigt sich deutlich die tragische Komponente in Johans Schicksal. Als Beispiel sei das Bild vom eingesperrten und gestutzten Vogel genannt. Vom zwölfjährigen Johan heißt es: "Vingarne växte och manbarheten nalkades" (SV 20, 60) ["Die Flügel wuchsen und die Mannbarkeit nahte"]; später, nach einer ausführlichen Schilderung von Johans Wißbegierde, wird gesagt: "Och nu kom han till fullt medvetande om att hans själ var i fängelse. Den hade varit flygfärdig för länge sen, men man hade klippt vingarne och satt honom i bur." (SV 20, 78f.) ["Und jetzt kam er zu dem vollen Bewußtsein, daß seine Seele im Gefängnis war. Sie war schon lange flügge gewesen, aber man hatte ihr die Flügel gestutzt und sie in einen Käfig gesperrt."] Als Johan später Buckle kennenlernt, was ebenfalls als Schritt in ein bewußtes Leben gedeutet wird, wird er durch einen ähnlichen Widerspruch gehemmt, denn sein Wissen steht in unüberwindlichem Gegensatz zu den gesellschaftlichen Verhältnissen: "[M]en att vara en fågel och leva i en gruva!" (SV 21, 21), klagt Johan ["Aber ein Vogel sein und in einer Höhle leben!"] Bewußtsein, so lernen wir, heißt unter diesen Umständen Leiden: "Och alla vakna andar måste lida, lida såsom varje levande varelse som hindras i växten, som tryckes tillbaka." (SV 21, 36) ["Und alle wachen Geister müssen leiden, leiden wie jedes lebendige Wesen, das in seinem Wachstum gehindert, das zu-

rückgedrängt wird."] In diesem Zusammenhang wird auch das Bild des leidenden Prometheus evoziert.

Eine weitere Metapher, die sich durch den gesamten Text zieht, ist das Bild der Reise – für einen Entwicklungsroman nichts Ungewöhnliches. Dabei verwandelt sich der Text zwei traditionelle Bilder der Lebensreise an und gibt ihnen eine für das Autorbild charakteristische Ausprägung: zum einen die Wüstenwanderung, zum anderen die Fahrt mit dem Segelboot. Im Bild der Wüstenwanderung kommen eher die tragischen Aspekte der Lebensgeschichte zum Ausdruck: Es evoziert Einsamkeit, ein Dasein als Außenseiter, ja, als Ausgestoßener. Mit beginnender Selbständigkeit sondert sich Johan von der Masse ab:

> Men ensamheten måste för honom bli en ökenvandring [...]; och sedan skulle han gå omkring och bjuda ut sitt hjärta åt den förstkommande, men ingen skulle ta emot det, ty det var dem främmande, och så skulle han draga sig tillbaka i sig själv, sårad, förödmjukad, förbisedd, förbigången. (SV 20, 45)
>
> [Doch die Einsamkeit mußte für ihn zu einer Wüstenwanderung werden [...]; und dann würde er umhergehen und sein Herz dem ersten Besten anbieten, aber niemand würde es annehmen, denn es war ihnen fremd, und so würde er sich in sich selbst zurückziehen, verletzt, gedemütigt, übersehen, übergangen.]

Die Bilder des rastlosen Wanderers, des Ausgestoßenen und des Zurückgewiesenen, der keinen Platz für sich findet, tauchen im Text immer wieder auf.[58] Schon die "Urszene" der Weindiebstahlepisode endet mit einer Art Vertreibung aus dem (kindlichen) Paradies. Sie stellt eine Initiation in die Welt der Lüge dar, die mit der Feststellung schließt: "Efter den dagen levde Johan i evig oro. Icke modren, icke Lovisa, ännu mindre bröderna och minst fadren vågade han hylla sig till. Fiender överallt" (SV 20, 17) ["Nach diesem Tag lebte Johan in ewiger Unruhe. Nicht an die Mutter, nicht an Lovisa, noch weniger an die Brüder und am wenigsten an den Vater wagte er sich zu wenden. Überall Feinde"]. Die Stellung Johans in der Familie erinnert, worauf Lagercrantz hingewiesen hat, auch an das Märchenmotiv vom dritten Sohn, der "zunächst seiner Dummheit wegen verachtet wird, aber später triumphieren darf".[59] Denn auch Johan ist ein dritter Sohn, der weder vom Vater noch von der Mutter ungeteilte Liebe erfährt. "Johan var ingens favorit. Det kände han och det grämde honom." (SV 20, 15) ["Johan war niemandes Liebling. Das fühlte er, und es grämte ihn."]

---

58 Z.B. SV 20, 87 ("förbigången ensam!" ["übergangen, einsam!"]), 189 (mit Anspielung auf Christus), 341 (ausgestoßen); SV 21, 45 (Wüste), 76 (der verlorene Sohn), 91 (ausgestoßen), 142 ("ensam i stormen" ["einsam im Sturm"]), 185 (ausgestoßen). In späteren Texten ab 1896 gewinnt das Wanderermotiv noch an Bedeutung. In den Stationendramen des *Till Damaskus*-Zyklus und in *Stora landsvägen* bildet es eine zentrale Metapher, aber auch in Briefen findet es sich, wie Volz gezeigt hat, häufig (Volz 1982, S. 86ff.).

59 Lagercrantz 1980, S. 17.

Gleichzeitig hat das Motiv des Ausgestoßenen und des Wüstenwanderers Anschluß an den Ismaelmythos, der im Titel *Tjänstekvinnans son* impliziert ist.[60] Ismael, der Sohn Abrahams und dessen Magd Hagar, wird nach der Geburt des legitimen Sohns Isaak mit seiner Mutter in die Wüste verbannt. Der Verstoßene, Leidende, ungerecht Behandelte – das ist die eine Komponente des Mythos. Doch sagt ein Engel seiner Mutter voraus: "Er wird ein wilder Mensch sein: seine Hand wider jedermann und jedermanns Hand wider ihn, und er wird wohnen seinen Brüdern zum Trotz." (1. Mose 16, 12) Das Bild des einsamen Kämpfers, des Rebellen gegen die Übermacht stellt die andere Komponente des Ismael-Mythos dar, in dem sich somit die charakterliche Ambivalenz Johans spiegelt. Im übrigen stellt Strindbergs Johan/Ismael als Ausgestoßener und Unzugehöriger nach Thure Stenströms Abhandlung über das Motiv des 'Einsamen' in der Literatur des Modernen Durchbruch keineswegs einen Ausnahmefall dar, sondern einen typischen Helden seiner Zeit. Daß der Mensch im Grunde ein einsames und isoliertes Wesen ist, darüber sind sich die schriftstellernden Zeitgenossen weitgehend einig. Wie Johan sind viele Helden von Brand über Niels Lyhne bis Erik Grane Übergangsmenschen zwischen alt und neu, und ihre Einsamkeit wird gleichermaßen ambivalent bewertet: Einerseits bedeutet sie eine Demütigung, Verstoßung, andererseits bedeutet sie die Rebellion gegen eine reaktionäre Gegenwart.[61]

Das Bild des Seglers auf dem stürmischen Meer des Lebens bringt diese Ambivalenz zum Ausdruck. Es wird an einem entscheidenden Wendepunkt in Johans Leben eingeführt, nämlich als er seine Bestimmung zum Schriftstellerberuf erkannt hat. "därmed hade han åtminstone styra på sin båt" ["damit konnte er sein Boot wenigstens steuern"], heißt es:

> Och nu sköt han den från land, att gå ut på långfärd, alltid redo att falla av när vinden stötte för hårt mot bogen, men icke för att drivas ner i lä, utan för att nästa ögonblick ta fullt igen och lova opp. (SV 20, 261)
>
> [Und nun stieß er es vom Land ab, um auf große Fahrt zu gehen, immer bereit abzufallen, wenn der Wind zu hart gegen den Bug stieß, doch nicht um nach Lee abzutreiben, sondern um im nächsten Augenblick die Segel wieder dichtzuholen und anzuluven.]

---

60 Daß Strindberg in der autobiographischen Erzählung *Klostret* bestritten hat, sich zum Zeitpunkt der Abfassung der mythologischen Implikationen des Titels bewußt gewesen zu sein (SV 50, 11), ist deswegen nicht entscheidend, weil es hier nicht um den bewußten Gestaltungswillen des Autors geht, sondern um die Bildwelt des Textes. Sie evoziert im Titel und im Bild des verstoßenen Wüstenwanderers als Vogelfreier und Rebell fraglos den Mythos Ismaels. Davon abgesehen hat Teddy Brunius gezeigt, daß der Ismael-Mythos Strindberg schon Ende der 1860er Jahre beschäftigt hat. Er taucht in einem frühen Jugendgedicht "Besöket" auf, das Strindberg fünfzehn Jahre später, 1885, dem poetischen Kalender *Dagsländan* zur Veröffentlichung gab.

61 Stenström 1961, S. 13-17.

Hier sehen wir zwar auch den einzelnen im Kampf gegen die Widerstände des Lebens, doch in einer aktiven Rolle. Als Segler vermeidet Johan geschickt, vom Sturm abgetrieben zu werden; er hält, trotz allem, seinen Kurs.[62] Dies ist das Hauptcharakteristikum des romantischen Helden, das in *Tjänstekvinnans son* gegenüber den tragischen Zügen in der Darstellung Johans insgesamt zwar zurücktritt, gegen Ende aber deutlicher erkennbar ist. Angedeutet wird es vor allem in Ankündigungen einer allgemeinen, mit apokalyptischen Zügen versehenen Umwälzung (SV 21, 97), zu der Johan seinen Beitrag leisten soll. Die Schlußszene, deren Grundzüge schon am Ende des Kapitels "Det offentliga ordet" ["Das öffentliche Wort"] vorweggenommen sind (SV 21, 93), zeigt Johan in einer messianischen Beleuchtung. Im Gespräch mit dem Freund X. entwirft er mit unbändigem Eifer ein Bild der zukünftigen Gesellschaftsordnung und Weltanschauung, "när den gamla staten (och kyrkan naturligtvis) ramlat" (SV 21, 227) ["wenn der alte Staat (und die Kirche natürlich) zusammengebrochen sind"]:

> Johan som hade talat så han var blå om läpparne, slog nu upp fönstret och såg ut över landskapet huru solen lyste på Säntis och Glarneralperna, under det hela dalen nedanför ljudade av sång, skäll-klang och joddel.
> – Skriv ner det där som du talat, sade vännen; om du törs!
> – Ja det ska jag göra, svarade Johan, och det ska bli slutet på fjärde delen av Tjänstekvinnans Son.
> – Och den femte då, vad ska den handla om?
> – Fråga framtiden! (SV 21, 229)

> [Johan, der so geredet hatte, daß er blaue Lippen hatte, machte nun das Fenster auf und sah über die Landschaft hinaus, wie die Sonne auf den Säntis und auf die Glarner Alpen schien, während das ganze Tal von Gesang, Schellenklang und Jodeln widerhallte.
> – Schreib auf, was du gesagt hat, sagte der Freund, wenn du dich traust!
> – Ja, das werde ich tun, antwortete Johan, und das wird der Schluß des vierten Teils von *Tjänstekvinnans son* werden.
> – Und der fünfte, von was soll der handeln?
> – Frag die Zukunft!]

Die Stilisierung Johans zum romantischen Helden wird hier in einem melodramatischen Schlußbild konzentriert. Man sieht geradezu die Strahlen der Morgensonne auf Johans Antlitz, während er hoch über das festtagsgestimmte arkadische Schweizerland blickt. Der Gladiator steht vor einem neuen Kampf, und der Erzähler entläßt den Leser mit dem beruhigenden Gefühl, daß dieser Held seinen Weg gegen alle Widerstände gehen wird.

---

62 Weitere Segelmetaphern u.a. in SV 20, 69; SV 21, 184 und 193. Das Bild des Seglers findet sich an zentraler Stelle auch im Vorwort zu *Fröken Julie*. Dort wird der ideale, "charakterlose" Mensch als "den skicklige navigatören på livets flod, som icke seglar med fasta skot utan faller för vindkasten för att lova opp igen" (SV 27, 104) bezeichnet ["der geschickte Navigator auf dem Fluß des Lebens, der nicht mit festen Schoten segelt, sondern vor den Windböen abfällt, um dann wieder anzuluven"]. Darüber hinaus wäre an die einführende Schilderung des sensiblen Seglers Axel Borg in *I havsbandet* zu denken.

Die spezifisch literarischen Muster der Erzählung fügen dem Bild Johans also weitere Facetten hinzu: Unter anderem treten die positiven, vorausweisenden Züge deutlicher hervor, so daß der Text mit einem romantisch-rebellischen Dichterbild enden kann, das im ersten Band, in dem die positivistische Analyse dominierte, undenkbar schien. Darüber hinaus erhält das Bild Johans in der Vorstellung des Lesers sehr viel deutlichere Konturen. Die Tendenz des Textes, eine Zusammenfassung der Persönlichkeit Johans zu verweigern, die im Schlußkapitel offen zur Sprache kommt, wird dadurch wenigstens teilweise unterlaufen.

3.5. Der Erzähler als Repräsentant des Autors

Die Analyse des Autorbilds und seiner Konstruktion in *Tjänstekvinnans son* blieb bislang auf die Ebene des Protagonisten der autobiographischen Entwicklungsgeschichte beschränkt. Dem Leser wird freilich von Anfang an der Autor auch in seiner Funktion als Erzähler vorgeführt, ganz massiv schon im einleitenden Interview, das in seiner dialogischen Form eine direkte Selbstinszenierung darstellt, dann aber auch im Erzählen der Entwicklungsgeschichte selbst, in die er immer wieder mit Erläuterungen, Kommentaren und Vorausweisungen eingreift. Die Figur des Erzählers ist für das Autorbild (und die Autorfigur!) insofern von besonderem Interesse, als er einen fiktiven Mittler zwischen dem Erzählten (Johan, seiner Geschichte, der Textwelt) und dem Leser darstellt.[63] Er stellt sich also einerseits durch sein Verhältnis zum Erzählten dar – durch Erzählerposition, -perspektive usw. – zum anderen durch sein Verhältnis zum Leser, das ebenfalls im Raum des Textes gestaltet wird. Der Text suggeriert eine Kommunikationssituation zwischen zwei realen Instanzen: dem Autor Strindberg und dem Leser. Hier kommt der pragmatische Aspekt des Textes zum Tragen, zu dem unter anderem die Etablierung eines autobiographischen Paktes gehört, der den Erzähler mit dem Autor identifiziert. Das Gewicht dieser Manipulation der Text-Leser-Beziehung für das Autorbild kann kaum überschätzt werden. Im folgenden wird daher der Erzähler als Repräsentant des Autors im Mittelpunkt der Untersuchung stehen, zunächst in seinem Verhältnis zum Erzählten (Abschnitt 3.5.1.), daraufhin im Verhältnis zum Leser (Abschnitt 3.5.2.)

3.5.1. Der Erzähler im Verhältnis zum Erzählten

Die Orientierung des Textes an den dominierenden zeitgenössischen Diskursen, insbesondere die Ausrichtung am naturalistischen Ideal des Autors als quasiwissenschaftlicher Experimentator und Analytiker räumt dem Erzähler in *Tjänstekvinnans*

---

63 Vgl. Stanzel 1979, S. 15.

son automatisch einen Ort weit über den geschilderten Ereignissen ein: Er ist gekennzeichnet durch Distanz zum Untersuchungsgegenstand, durch einen rationalen und systematischen Zugriff sowie durch die Überlegenheit, die aus seinem Wissensvorsprung resultiert. Diese Distanz dokumentiert sich zu Beginn des ersten Kapitels in der Annäherung des Erzählers aus der Vogelperspektive. Im Überflug über die schwedische Geschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in einer gerafften Analyse der gesellschaftlichen Struktur demonstriert er die Höhe seines auktorialen Standpunkts und seine überlegene Einsicht in die Zusammenhänge, die ihm ein entschiedenes und klares Urteil erlauben. Johan dagegen wird durch diese distanzierte Perspektive und durch den unerbittlichen Zugriff des positivistischen und psychologischen Erzählinstrumentariums vom Individuum zum Fallbeispiel reduziert.[64] Dazu trägt die Erzählweise in der dritten Person ihren Teil bei; ebenso entindividualisierende Bezeichnungen wie "barnet" ["das Kind"], "mannen" ["der Mann"] oder schon die erste Nennung im Buch, die ihn auf seine Abstammung reduziert: "kryddkrämarens och tjänstekvinnans son" (SV 20, 10) ["der Sohn des Kolonialwarenhändlers und der Dienstmagd"]. Johans Wahrnehmungen und Erfahrungen werden vom Erzähler instrumentalisiert, um sein überlegenes Wissen auszubreiten: "Om han då läst psykologi och estetik skulle han förstått detta fenomenet, men det förstod han ej då." (SV 20, 33) ["Wenn er damals Psychologie und Ästhetik studiert gehabt hätte, hätte er dieses Phänomen verstanden, aber damals verstand er es nicht."][65] Schon die Erzählweise verhindert dergestalt effektiv die Darstellung Johans als individuelle und eigenständige Persönlichkeit. Statt dessen wird er, so Pfotenhauer, zum

> anatomischen Präparat dessen, was man früher unbefangen Ich oder, neutraler, Individuum nannte; dessen, das jetzt ein Dividuum ist – Material für Naturkunde der menschlichen Seele und nur im sezierenden Prozeß der Niederschrift überhaupt da.[66]

Pfotenhauer bezieht sich dabei auf das Schlußkapitel, in dem die Existenz einer definitiven Wahrheit über die Identität Johans geleugnet wird. Ähnlich argumentiert Stounbjerg: Die Kohärenz der Lebensgeschichte und der Identität Johans gehe in der Überflutung durch die begründenden und belehrenden Kommentare des Erzählers unter.[67] Auch Brandell notiert die geradezu penetrante Präsenz des Erzählers im Text, seine "benägenhet att gripa ordet själv" ["Neigung, selbst das Wort zu ergreifen"].[68] In dem oben zitierten Brief an Gustaf af Geijerstam von März 1886, der *Tjänstekvinnans son* als eine Weiterentwicklung des naturalistischen Romans ankündigt, wird dies ausdrücklich gerechtfertigt. Wie Gott soll der Autor über seinem Stoff stehen und ihn zur Belehrung des Lesers dozierend ausbreiten.

---

64 Vgl. auch Stounbjerg 1992, S. 33: "Johan är snarare skapad som ett inlägg i en debatt." ["Johan ist eher als Beitrag zu einer Diskussion gedacht."]

65 Vgl. u.a. SV 21, 44 und 129.

66 Pfotenhauer 1987, S. 238.

67 Stounbjerg 1992, S. 31f.

68 Brandell 1983-90 II, S. 117.

Damit ist ein entscheidender Punkt zur Sprache gebracht. Wenn der Erzähler wie Gott über die Erzählung herrscht, sie als Lehrexempel inszeniert und kommentierend zerpflückt, geht dies notwendig auf Kosten der Individualität Johans. Während seine Geschichte durch die überbordenden Kommentare des Erzählers zerfällt und seine Identität durch die Mühle der Diskurse gedreht wird, ersteht der Erzähler als Subjekt der Diskurse um so herrlicher. Er referiert, kommentiert und doziert über den Kopf Johans hinweg für den Leser und zieht in zunehmendem Maße, je weiter die Erzählung fortschreitet, die Aufmerksamkeit auf sich. Schließlich sind die Ansichten des Autors "vigtigast af allt" (B 5, 295) ["von allem am wichtigsten"]! Die Wahrheit über Johan, die Zusammenfassung seiner Geschichte, deren Existenz im Schlußkapitel geleugnet wird, wäre dann indirekt doch im Text zu finden. Sie läge im Erzähler und seinem Erzählen. Vom autobiographischen Konzept her gedacht, ist das nur konsequent. Die Figuren Johans und des Erzählers gleiten am Schluß ja ineinander. "Jag är den jag blivit" ["Ich bin der, der ich geworden bin"], lautet die mit Rousseauschem Selbstbewußtsein vorgetragene Schlußfolgerung des Vorworts (SV 20, 374). Der Erzähler *ist*, was Johan *wurde*. Sein Erzählen repräsentiert das Ergebnis von Johans Entwicklung.

Doch leider ist die Frage nach der 'wahren', eigentlichen Identität damit nicht gelöst. Denn die Autorität, Überlegenheit, Gottgleichheit des Erzählers erfahren im Laufe der Erzählung gewichtige Infragestellungen. Diese beruhen zunächst auf den Widersprüchen in der Erzählung, die in den vorhergehenden Abschnitten benannt wurden. Als weiteres Beispiel kann der Bericht über Johans Scheitern an der Universität angeführt werden: In der Gegenüberstellung mit dem anpassungsfähigeren Kameraden Fritz werden die Gründe für seine Schwierigkeiten deutlich, u.a. seine Unfähigkeit, Kontakte zu knüpfen, sich den Professoren zu präsentieren, sich den ungewohnten Lehrmethoden an der Universität anzupassen (SV 20, 172-175). Als der Erzähler wenige Seiten später Johans Scheitern zu begründen sucht, hebt er dagegen zwei Momente hervor, die zwar den dominierenden ideologischen Argumentationsmustern, nicht aber dem vorher Geschilderten entsprechen: "Det var nu en ekonomisk fråga som kom hans planer att stranda. Eller var han trött på detta ensidiga hjärnliv utan muskelarbete?" (SV 20, 179) ["Es war nun eine ökonomische Frage, die seine Pläne scheitern ließ. Oder war er dieses einseitigen Gehirnlebens ohne Muskelarbeit müde?"] So entstehen offensichtliche Diskrepanzen zwischen Erzählung und Deutung, die das Vertrauen des Lesers in den Erzähler beschädigen. Zum Teil wird die Chronologie der Erzählung unklar,[69] häufig fließen Erzähler- und Personenrede ineinander, so daß Johans Anschauungen in der Vergangenheit nicht mehr von denen des Erzählers in seiner Gegenwart zu trennen sind.[70] Stounbjerg bestreitet daher mit Bezugnahme auf die späteren Reflexionen des Erzählers zur Kausalität und Folgerichtigkeit historischer Verläufe, daß eine eigentlich organische Entwicklung Johans aufgezeigt werde:

---

69 Brandell 1983-90 II, S. 116.

70 Brandell 1983-90 II, S. 127 und Hagsten 1951 I, S. 195.

> Förändringarna sker snarare i form av diskontinuerliga språng. [...] framställningen är en virvel av bilder, scener och tablåer. I egenskap av strukturellt ensartade positioner återkommer de genom hela boken. De går igen.[71]
>
> [Die Veränderungen geschehen eher in Form diskontinuierlicher Sprünge. [...] die Darstellung ist ein Wirbel von Bildern, Szenen und Tableaus. Als strukturell charakteristische Positionen kehren sie durch das ganze Buch hindurch wieder. Sie sind Wiedergänger.]

Zutreffender wäre es, beiden Beschreibungsweisen – kausalgenetische Entwicklung einerseits, Sprünge und Wiederholungen andererseits – gleiches Recht einzuräumen. Was den Text auszeichnet, ist gerade seine innere Widersprüchlichkeit, die ihn für die verschiedensten Deutungen öffnet, die aber auch jede eindeutige Interpretation, selbst die vom Erzähler präsentierte, untergräbt.

Noch gewichtiger als solche inhaltlichen Ungereimtheiten sind für die Frage nach der Identität des Erzählers aber die starken Schwankungen zwischen analytischer Distanz einerseits und der Tendenz zur Identifikation in dramatisch-pathetischen Bildern andererseits, zum Beispiel in den Metaphern der Wüstenwanderung oder des geschlagenen Gladiators (SV 20, 45 und 65). Diese wird für die Glaubwürdigkeit des Erzählers als gottgleicher Herrscher über den Text besonders deswegen problematisch, weil die Neigung Johans zum Rollenspiel und zur Selbstinszenierung ausdrücklich benannt wird. Der Leser muß sich demnach fragen, inwieweit auch das Erscheinungsbild des Erzählers im Text nur Resultat einer Selbstinszenierung ist. Einen besonderen Hinweis darauf erhält er durch das Vorwort. In diesem, einem fingierten Interview, erscheint der "Autor" gegenüber dem "Interviewer" explizit als Rollenfigur. Im Gespräch, in dem verschiedenste Topoi der autobiographischen Tradition abgehandelt werden, etwa die Frage der Wahrheit, die Rechtfertigung der Selbstdarstellung und die Genrefrage, treten dabei durchaus selbstironische Momente zutage:

> Interv.: Jag vill nu återkomma till boken. Det är ingen roman; det skall sålunda vara något nytt.
> Förf.: Om ni äntligen vill fånga mig på den limstickan, så, låt gå för nytt. Det är ett försök i framtidslitteratur.
> Interv.: Kunde tro det! (SV 20, 372)
>
> [Interv.: Ich will nun auf das Buch zurückkommen. Es ist kein Roman; es soll also etwas Neues sein.
> Autor.: Wenn Sie mich endlich auf dieser Leimrute fangen wollen, dann sagen Sie von mir aus neu. Es ist ein Versuch in Zukunftsliteratur.
> Interv.: Hätte ich mir denken können!]

Auch der Abschluß von *Tjänstekvinnans son* wird in dialogischer Form gestaltet. Der Erzähler überläßt den Diskutierenden, "X." und "Johan", das Feld, ist aber gleichzeitig in letzterem repräsentiert. Das Bild von Erzähler und Autor verschwimmt so beide Male in verschiedenen Rollengestalten. Überhaupt läßt sich in

---

71 Stounbjerg 1992, S. 29.

der gesamten Konstruktion von *Tjänstekvinnans son* ein intrikates Spiel mit der Erzählerrolle feststellen: In den vier Teilen des Romans wird ein Kreis geschlossen, in dem sich, wie bei einem Möbiusband innen und außen, Subjekt und Objekt verkehren, indem Johan, der unterdrückte, verängstigte und machtlose Protagonist des Romananfangs, im letzten Kapitel zum selbstbewußten Autor ebendieses Buches wird. Diese Verkehrung kann für den Erzähler nicht ohne Folgen bleiben. In bezug auf das Schlußkapitel, wo die Identifikation vollzogen wird, stellt Per Stounbjerg fest:

> Den, der før sad inde med sandheden, bliver nu endnu en inkarnation af den Johan, som bogen dissekerer – og tager afstand fra. I den lange dialog, der afslutter *Författaren*, går det ud over ophavsmanden til *Tjänstekvinnans son*. Johan siger farvel til forældede holdninger, heriblandt dem, han havde i begyndelsen af værket. Og fortællerens autoritet, udtrykt i hans monopol på tolkningerne, sættes på spil i de sidste siders åbne dramatiske form.[72]
>
> [Der, der früher die Wahrheit für sich beanspruchte, wird nun zu einer weiteren Inkarnation des Johan, den das Buch seziert – und von dem es Abstand nimmt. In dem langen Dialog, der *Författaren* abschließt, wird der Urheber von *Tjänstekvinnans son* in die Mangel genommen. Johan nimmt Abschied von veralteten Haltungen, darunter von solchen, die er zu Beginn des Werkes hatte. Und die Autorität des Erzählers, die sich in seinem Deutungsmonopol ausdrückt, wird durch die offene, dramatische Form der letzten Seiten aufs Spiel gesetzt.]

So verweigert der Text nicht nur für Johan den Protagonisten, sondern auch für Johan den Erzähler eine eindeutige Identitätsbestimmung, eine Zusammenfassung der über den Text verstreuten Bilder und Merkmale. Mit großem Nachdruck wird der Erzähler zwar als selbständiger Geist, als wissenschaftlich-distanzierter Beobachter und nüchterner Analytiker vorgestellt; doch immer wieder, vor allem in den Metaphern, wird dieses Bild durch anklagendes und manchmal selbstmitleidiges Pathos gebrochen. Es wird in Frage gestellt durch manche Ungereimtheiten der Erzählung und nicht zuletzt dadurch, daß das dem Erzählprojekt zugrundeliegende Versprechen unerfüllt bleibt: "Jag är den jag blivit. Hur jag blivit det, det står i min bok" ["Ich bin der, der ich geworden bin. Wie ich so geworden bin, steht in meinem Buch"], lauten die Schlußzeilen des Vorworts (SV 20, 374). Doch nach der Lektüre der "tausend bedruckten Seiten" enthüllt sich dem Leser diese sphinxartige Äußerung als Tautologie, die Identität verbirgt, statt sie zu enthüllen. *Ist* Johan so, wie er *geworden* ist, oder ist er so *geworden*, wie er *ist*? Die Schlußworte des ersten Bandes akzentuieren den letzteren Aspekt, ohne aber eine eindeutige Antwort zu geben: "Och sådan gick han ut i livet! För att utveckla sig, och likafullt alltid förbli sådan han var" (SV 20, 167) ["Und so ging er hinaus ins Leben! Um sich zu entwickeln und doch stets so zu bleiben, wie er war"].

---

72 Stounbjerg 1991a, S. 88f.

3.5.2. Der Erzähler im Verhältnis zum Leser

Das Bild des Erzählers im Verhältnis zum Leser bestimmt sich zunächst aus den allgemeinen Voraussetzungen des Text-Leser-Verhältnisses, wie sie Wolfgang Iser in *Der Akt des Lesens* systematisch zu beschreiben sucht.[73] Es geht um die Art und Weise, wie eine literarische Kommunikationssituation hergestellt wird. Ein Aspekt derselben ist, wie in Kapitel 1 dargelegt, die Simulation einer realen Kommunikation zwischen Autor und Leser. Eine entscheidende Rolle spielt dabei, von der jeweiligen Rhetorik des Textes abgesehen, die literarische Tradition, in die sich der Text stellt und die an sich schon eine Kommunikationssituation vorgibt. Im Fall von *Tjänstekvinnans son* ist für die literarische Situationsbildung die Einordnung in die autobiographische Tradition von besonderer Bedeutung. Sie bestimmt die Textwelt als einen Ausschnitt der historischen Wirklichkeit, die Personen des Textes als Stellvertreter real existierender Personen und den Erzähler als Repräsentanten des Autors. Der autobiographische Text simuliert somit eine Kommunikation zwischen Autor und Leser, wobei der Autor im Ich-Erzähler repräsentiert ist. Für die Untersuchung der Kommunikationssituation in *Tjänstekvinnans son* ist zudem interessant, daß sich im Text nicht nur der Erzähler sondern an wenigstens zwei Stellen auch Leserfiguren finden: Beispielsweise kann der "Interviewer" des Vorworts als 'fiktiver Leser' bezeichnet werden. Die simulierte Kommunikation zwischen Autor und Leser wird so durch die textinterne Kommunikation von Erzähler/"Autor" und Leser/"Interviewer" im Vorwort präfiguriert.

Wie gestaltet sich nun diese Kommunikation und das Bild des Erzählers im speziellen Fall von *Tjänstekvinnans son*? Einige Besonderheiten wurden im vorigen bereits genannt, etwa der Rollenspielcharakter, den die Selbstpräsentation des Erzählers zuweilen annimmt, vor allem aber der Nachdruck, mit dem der Erzähler seine Präsenz im Text immer wieder deutlich macht. Diese Allpräsenz des Erzählers soll hier noch genauer betrachtet werden. Sie gründet sich zum einen auf das unablässige Streben nach Deutung und Erläuterung und die damit einhergehende große Anzahl von Erzählerkommentaren.[74] Für die Selbstpräsentation des Erzählers spielen naturgemäß diejenigen Erzählerkommentare eine wichtige Rolle, die die Handlungsebene verlassen, auf Allgemeines verweisen und so den Erzähler in seiner Gegenwart als Subjekt gegenüber der erzählten Entwicklungsgeschichte und dem Leser etablieren. Hier vor allem erhält der Erzähler ein individuelles Gesicht, hier kann er sich sowohl als Psychologe, Pädagoge und Gesellschaftskritiker gerieren als auch seine subjektiven Meinungen zu Gehör bringen.

Weitere Strategien, um die Illusion der Kommunikation und der Erzählerpräsenz zu verstärken, sind die *unmittelbare* Ansprache des Lesers und die Simulation von Mündlichkeit in der Erzählerrede. Nun kommen Leseransprachen im eigentlichen Sinn im Text kaum vor. Eine Ausnahme bildet die Einleitung zum letzten

---

73 Siehe Kapitel 1.4.

74 Der Bedeutung des Erzählerkommentars für "The Author's Voice in Fiction" wird auch in Wayne Booths *The Rhetoric of Fiction* in dem gleichnamigen Abschnitt hervorgehoben.

Kapitel, "Tjänstekvinnans son", mit der großen Begründung und Rechtfertigung des autobiographischen Projektes. Hier steigert sich der Erzähler in eine Dialogsituation mit einem imaginierten Kritiker hinein, welcher zunächst anonym bleibt ("frågar man"; SV 21, 215 ["fragt man"]) und nur in seinen Einwendungen indirekt in Erscheinung tritt ("Där finnes villfarelser" ["Da gibt es Irrtümer"]), dann vom Erzähler aber direkt und provokativ angesprochen wird: "Ja naturligtvis, men huru vet du, som levat mindre, lärt mindre, tänkt mindre, att just det är villfarelser och icke det andra?" ["Ja natürlich, aber woher weißt Du, der weniger gelebt, weniger gelernt, weniger gedacht hat, daß gerade dies Irrtümer sind und nicht das andere?"] Die Auseinandersetzung mündet in die Aufforderung, sich nie mit fertigen Wahrheiten zu begnügen, immer weiter zu suchen, und in den Imperativ: "Sök, sök! Så gjorde han som skrev detta." ["Such, such! So hat es der gemacht, der dies schrieb."] Der Abschnitt ist für unsere Fragestellung äußerst instruktiv. Er nimmt die Situation des Vorworts, die Auseinandersetzung mit einem kritischen Leser, der dort als "Interviewer" auftrat, wieder auf, gestaltet sie nun aber auf solche Weise, daß sich in den Imperativen die Rede des Erzählers offensichtlich auch an den impliziten Leser richtet: "sök upp dem, samla dem och se efter [...]; tänk efter [...]. Och glöm ej [...]" ["such sie zusammen, sammle sie und schau nach [...]; denk nach [...], und vergiß nicht [...]"]. Der implizite Leser wird hier wie ein (böswilliger) Kritiker behandelt bzw. vom Erzähler in eine solche Position gedrängt. So wird ein spannungsvoller Antagonismus zwischen Erzähler/Autor und Leser inszeniert. Der Erzähler greift, so läßt sich der Sachverhalt deuten, zur Publikumsbeschimpfung, um unzweideutig auf seine Präsenz aufmerksam zu machen: Provokation wird als Mittel eingesetzt, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und sich in der Vorstellung des Lesers als reale Person zu etablieren.

Indirekte Formen der Leseransprache, die sich nicht unmittelbar an den impliziten Leser, sondern an einen Teil oder die Gesamtheit der Gesellschaft wenden, sind häufig auf ähnliche Weise mit einer Herausforderung verknüpft. Sie finden sich als provokatorische Seitenhiebe in Erzählerkommentaren mit Gegenwartsbezug, beispielsweise in einer Erörterung der Frage, warum Kinder lügen: "(Anbefalles föräldrar till begrundande.)" ["(Wird Eltern zu bedenken gegeben.)"], heißt es hier als Parenthese (SV 20, 57). Oder auf gleiche Weise in der unmittelbaren Fortsetzung zum Thema Frauen und Lüge: "(och varför skulle hon ej ha kunnat säga en osanning då kvinnor ju så lätt förväxla sina hallucinationer med verkligheter)" (SV 20, 58) ["(und warum hätte sie nicht eine Unwahrheit sagen können, da Frauen doch so oft ihre Halluzinationen mit Wirklichkeiten verwechseln)"]. Zur Onaniefrage meldet sich der Erzähler kritisierend belehrend zu Wort: "Detta förhållande [...] borde tagas i betraktande då man skriver så tvärsäkert om lasten och uppmaningar till lasten." (SV 20, 61) ["Dieser Sachverhalt [...] sollte berücksichtigt werden, wenn man so selbstsicher über das Laster und Aufforderungen zum Laster schreibt."] Und zur Frage der Meinungsfreiheit beklagt er sich in eigener Sache: "Rättast vore naturligtvis att [...] giva de upplysta full frihet att upplysa, som de än i dag sakna, då de kallas bedragare och hotas med fängelse var gång de vilja upplysa." (SV 21, 25) ["Am gerechtesten wäre es natürlich, [...] den Aufgeklärten volle Freiheit zu geben, andere aufzuklären, die ihnen noch heute fehlt, da man sie Betrüger nennt und jedesmal mit Gefängnis bedroht, wenn sie aufklären wollen."]

Rhetorische Fragen und Interjektionen sind dagegen gerade wegen ihres offen rhetorischen Charakters weniger als spezifische Formen der Leseransprache zu verstehen, denn als generelle Mittel der Simulation von Mündlichkeit. Beide erscheinen häufig im Text, entweder als direkter Eingriff des Erzählers in die Erzählung oder innerhalb eines Gedankenreferats. Im letzteren Fall ist der Effekt von Mündlichkeit aus der Erzähllogik heraus begründet. So werden die Reflexionen Johans oft als dialogisches Frage-Antwort-Spiel gestaltet. "Ja, men var det [...] allas väl han tillfogat skada? Nej den härskande gruppens endast." (SV 21, 191) ["Ja, aber hatte er [...] dem Wohl aller Schaden zugefügt? Nein, nur demjenigen der herrschenden Gruppe"]. Entsprechende Formen finden sich aber nicht nur in Gedankenreferaten, sondern genauso in der Erzählerrede. Sie sind in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse, da der Effekt von Mündlichkeit die Simulation der Erzählerpräsenz im Text verstärkt.

'Simulation von Mündlichkeit' heißt hier nichts anderes, als daß bestimmte sprachliche Markierungen innerhalb des literarischen Textes den Leser auffordern, sich die entsprechende Äußerung als gesprochene Sprache vorzustellen. Diese Markierungen sind damit Teil der Leserlenkungsstrategien im Text und haben mit Mündlichkeit im eigentlichen Sinn wenig zu tun. "Mündlichkeit in geschriebenen Texten ist nie mehr sie selbst, sondern stets fingiert und damit eine Komponente des Schreibstils und oft auch der bewußten Schreibstrategie des jeweiligen Autors", stellt Paul Goetsch in einem Aufsatz zu fingierter Mündlichkeit fest.[75] Auch ist der einfache Antagonismus mündlicher vs. schriftlicher Rede in jüngerer Zeit von Sprachwissenschaftlern in Frage gestellt und durch das Modell eines Nähe-Ferne-Kontinuums ersetzt worden. Peter Koch und Wulf Oesterreicher haben ein Modell entwickelt, in dem eine Reihe von Kommunikationsbedingungen in Beziehung zu verschiedenen Versprachlichungsstrategien gesetzt wird, wodurch jede reale Kommunikationssituation in einem Feld zwischen den Polen größter Nähe und größter Ferne angesiedelt werden kann:

> Der eine Pol vereint in sich die Kommunikationsbedingungen 'Privatheit', 'Vertrautheit', 'starke emotionale Beteiligung', 'Situations- und Handlungseinbindung', 'Referenzbezug auf die Sprecher-*origo*', 'physische Nähe', 'maximale Kooperation bei der Produktion', 'hoher Grad der Dialogizität', 'freie Themenentwicklung' und 'maximale Spontaneität'. Der andere Pol vereint in sich die Bedingungen: 'Öffentlichkeit', 'Fremdheit', 'keine emotionale Beteiligung', 'Situations- und Handlungsentbindung', 'kein Referenzbezug auf die Sprecher-*origo*', 'physische Distanz', 'keinerlei Kooperation bei der Produktion', 'reine Monologizität', 'Themenfixierung' und 'maximale Reflektiertheit'.[76]

Die Versprachlichungsstrategien orientieren sich dann an den Notwendigkeiten der jeweiligen Kommunikationsbedingungen. Für den Nähediskurs sind etwa ein geringer Planungsgrad bei der Formulierung der Äußerung, Prozeßhaftigkeit und Vorläufigkeit kennzeichnend, die zu einer sparsamen Versprachlichung führen (manches kann statt durch Sprache durch Gestik, Kontextbezug usw. vermittelt

---

75 Goetsch 1985, S. 202.

76 Koch/Oesterreicher 1990, S. 9f.

werden), wobei eine extensive, lineare und aggregative Gestaltung bevorzugt wird.[77] Die systematische Auflistung der für den Nähediskurs konstitutiven Kommunikationsbedingungen macht eher als der Begriff 'Mündlichkeit' deutlich, was die Simulation eines Nähediskurses impliziert. Für den hier betrachteten literarischen Text sind insbesondere die Bedingungen 'Referenzbezug auf die Sprecher-*origo*' und 'emotionale Beteiligung' wesentlich. Aktiviert wird in gewissem Maß auch die Situations- und Handlungseinbindung, insofern sich die Handlungsaufforderungen des Erzählers auf Aktionen in der gesamtgesellschaftlichen Situation beziehen oder, noch konkreter, auf den Umgang des Lesers mit dem Text ("Sök, sök!" ["Such, such!"]). Gleichzeitig ordnet eine gewichtige Anzahl von Merkmalen den Text *Tjänstekvinnans son* naturgemäß dem anderen Pol, dem Fernediskurs zu, u.a. seine Öffentlichkeit, die physische Distanz, seine distanzsprachliche Monologizität und die mangelnde Kooperation bei der Produktion, ebenso Themenfixierung und Reflektiertheit. Der Grad der Vertrautheit oder Fremdheit läßt sich generell anhand der Kenntnisse über Strindberg, sein Werk und seine Ansichten bestimmen, die beim Leser (z.B. in der Gestalt des Interviewers) vorausgesetzt werden. – Wenn oben von der Simulation von Mündlichkeit die Rede war, kann die (simulierte) Kommunikationssituation aufgrund dieser Kriterien nun also genauer benannt werden: Sie ließe sich beispielsweise mit einer öffentlichen Rede vergleichen, schwankend zwischen belehrender Vorlesung und Plädoyer.

Auch die Art sprachlicher Merkmale, die für den Nähe- bzw. Fernediskurs charakteristisch sind, läßt sich mit Hilfe der Darlegungen Kochs und Oesterreichers recht präzise bestimmen. Deutlich wird dabei unter anderem, daß schon der sparsame Einsatz bestimmter 'typisch mündlicher' Merkmale in einem schriftlichen literarischen Diskurs einen starken Effekt von Mündlichkeit erzeugt. Offenbar haben sie eine Signalfunktion, die eine effektive Leserlenkung gewährleistet. Deswegen ist hier auch keine umfassende sprachwissenschaftliche Analyse angestrebt. Es genügt, anhand von Beispielen die Bandbreite sprachlicher Mittel zu zeigen, die in der Erzählerrede einen Eindruck von Mündlichkeit bzw. Erzählerpräsenz vermitteln. Koch und Oesterreicher unterscheiden Charakteristika des Nähe- bzw. Fernediskurses auf der textuell-pragmatischen, der syntaktischen, der semantischen und der lautlichen Ebene. Hier soll nur auf diejenigen eingegangen werden, die für die Erzählerrede in *Tjänstekvinnans son* eine Rolle spielen.

Zum textuell-pragmatischen Bereich gehören zunächst die sogenannten Gesprächswörter, die nach Koch/Oesterreicher "ausschließlich auf Instanzen und Faktoren der Kommunikation verweisen [...] oder aber selbst eine Instanz der Kommunikation sind",[78] also etwa Überbrückungs-, Kontakt- oder Korrektursignale. In der Erzählerrede in *Tjänstekvinnans son* finden sich vor allem Interjektionen, Abtönungsphänomene und für den Nähediskurs typische einfache Gliederungssignale. Zu den Interjektionen gehört neben dem oben genannten ausführlicheren Beispiel und der rhetorischen Frage ("Vem vet?"; SV 20, 226 ["Wer weiß?"]) vor allem das einfache "Ja" ("Ja de utkrävde hämnden"; SV 20, 163 ["Ja,

---

77 Koch/Oesterreicher 1990, S. 11.

78 Koch/Oesterreicher 1990, S. 51.

sie nahmen Rache"]) oder auch "Ja visst" (SV 20, 227) ["Ja sicher"]. Auffällig ist darüber hinaus der häufige Gebrauch typisch nähesprachlicher Gliederungssignale, d.h. einfacher Konjunktionen wie "så" ["so"], "och" ["und"], "men" ["aber"] oder auch "och så" ["und so"] am Satzanfang. Typische Abtönungspartikel wie "ju" ["ja"] und "så" ["so"] sind in der Erzählerrede seltener.[79] Das Textumfeld dieser Gesprächswörter zeigt, daß nicht nur Johans Reflexionen als Frage-und-Antwort-Spiel gestaltet werden, sondern mitunter auch die Reflexionen des Erzählers. Auch auf den Bereich mündlichen *Erzählens* gehen Koch/Oesterreicher ein. Als spezielle Merkmale nennen sie: den verstärkten Einsatz parasprachlicher Mittel wie Betonung und Dehnung, eine expressive Syntax und besonders das Präsens als Erzähltempus. Ziel sei dabei die Veranschaulichung und Verlebendigung des Erzählten.[80] All diese Merkmale finden sich in der Erzählerrede in *Tjänstekvinnans son*, sogar die Simulation eines parasprachlichen Merkmals wie die Verzögerung des Redeflusses, um eine Pointe herauszuarbeiten: "Nu skulle han emellertid upplysa dem, och säga dem att de voro oskyldiga – dårar." (SV 21, 161) ["Nun sollte er sie aber aufklären und ihnen sagen, daß sie unschuldige – Narren waren."]

Auf der Ebene der Syntax finden wir in *Tjänstekvinnans son* unter anderem folgende Merkmale von Nähesprache: unvollständige Sätze, Nachträge und das Vorherrschen parataktischer Satzverbindungen.[81] Typisch für den Gebrauch unvollständiger Sätze ist das folgende Beispiel: "Därmed hade han sin uppgift klar. Satte sig vid sitt bord, räknade och skrev brev" (SV 21, 192) ["Damit war ihm seine Aufgabe klar. Setzte sich an seinen Tisch, rechnete und schrieb Briefe"]; für Nachträge: "Men det hade sina skäl, fullt giltiga" (SV 21, 169) ["Doch das hatte seine Gründe, voll gültige"]. Parataktische Satzkonstruktionen an sich können zwar nicht als Merkmale von Mündlichkeit angesehen werden, doch läßt sich verallgemeinern, daß in Nähediskursen weniger komplexe syntaktische Konstruktionen bevorzugt werden. Auch wenn dies für die Erzählerrede in *Tjänstekvinnans son* keinesfalls generell charakteristisch ist – im Gegenteil neigt der Erzähler in seiner Rolle als Dozent mit wissenschaftlicher Autorität durchaus zu komplexen hypotaktischen Fügungen –, läßt sich eine deutliche Neigung zu parataktischen Reihungen feststellen, die häufig mit Iterationen einhergehen. Besonders im ersten Kapitel ist dies ein verbreitetes sprachliches Mittel, das der Intensität und Anschaulichkeit der Beschreibung Johans und des Kindheitsmilieus dient: "Han var mörkrädd, strykrädd, rädd för att göra alla till olags, rädd att falla, stöta sig, gå i vägen. Han var rädd för brödernas nävar, pigornas luggar" (SV 20, 10) ["Er fürchtete sich vor dem Dunkeln, fürchtete sich vor Schlägen, fürchtete sich, es niemand recht zu machen, fürchtete sich zu fallen, sich zu stoßen, im Weg zu sein. Er fürchtete sich vor den Fäusten der Brüder, den Kopfnüssen der Mägde"]. In diesem Zusammenhang kann auch nochmals auf die Neigung des Erzählers hingewiesen werden, Sätze mit unspezifischen und nebenordnenden Konjunktionen wie "och" ["und"], "så" ["so"] und "men" ["aber"] zu beginnen. Häufig ist auch die

---

79 Z.B. SV 21, 153: "Medan han så sitter" ["Während er so dasitzt"]; SV 21, 161: "Han fick ju leva ett söndagsliv" ["Er durfte ja ein Sonntagsleben führen"].

80 Koch/Oesterreicher 1990, S. 76-79.

81 Vgl. Koch/Oesterreicher 1990, S. 84ff.

fürs gesprochene Schwedisch typische Satzspaltung durch "Det är/var + Nebensatz" ["Es ist/war"]: "Det är nu han kommer på den idén" (SV 21, 152) [Sinngemäß: "Jetzt kommt er auf die Idee"]. Oder die formale Satzspitze "Det" ["Es"]: "Det låg ett helgdagslugn över hela omgivningen" (ebd.) ["Es lag eine Wochenendstille über der ganzen Gegend"].

Die Ebene der Lautung stellt für die Simulation von Mündlichkeit in *Tjänstekvinnans son* keinen wesentlichen Faktor dar. Auch der Bereich der Semantik ist für unsere Fragestellung wenig ergiebig. Koch/Oesterreicher nennen die geringere Lexemvariation bei der Nähesprache, die gehäufte Verwendung von *passe partout*-Wörtern und von Deiktika sowie schließlich spezifische expressiv-affektive Ausdrucksverfahren. Letztere spielen in der Erzählersprache in *Tjänstekvinnans son* sicherlich eine gewichtige Rolle, wie für den Stil in Strindbergs Werken überhaupt. Die originelle und oft expressive Sprachgestaltung ist daher in Stilstudien zu Strindberg hervorgehoben worden.[82] Bei der Beschreibung solcher Verfahren bleiben Koch und Oesterreicher aber auf einer so allgemeinen Ebene stehen, daß sie für die Frage der Simulation von Mündlichkeit in *Tjänstekvinnans son* wenig beitragen. Allgemein läßt sich sagen, daß Expressivität und Originalität der Sprachgestaltung die Individualität des Erzählers hervorheben. Bengt Kinnander hat in einem Aufsatz "Ordstudier i Strindbergs prosa" die kreative Verfremdung des sprachlichen Materials untersucht. Demnach geht es dem Autor bei der Sprachbearbeitung um Konkretion, Prägnanz und die Befreiung der Wörter aus ihrem konventionellen Zusammenhang. Der Gebrauch der Wörter soll neu und individuell erscheinen. Interessant ist hier auch Nils Svanbergs Feststellung zum Stil in *Från Fjärdingen och Svartbäcken*, die Erzählungen glichen zum größeren Teil gekonnt erzählten Anekdoten, also einer typisch mündlichen Form, die – und auch darauf verweist Svanberg – eher den Erzähler als das Erzählte in den Mittelpunkt stellten:

> Till den konsten hör, i varje fall hos Strindberg, inte bara slutpoängen i själva historien, utan också berättarens inskärpande 'sista ord'; med detta visar han, att han är situationens herre, tar s. a. s. åt sig applåderna, låter inte de omtalade replikerna bli ensamma om effekten.[83]
>
> [Zu dieser Kunst gehört, jedenfalls bei Strindberg, nicht nur die Schlußpointe der Geschichte selbst, sondern auch das einprägsame 'letzte Wort' des Autors: Damit zeigt er, daß er Herr der Lage ist, vereinnahmt sozusagen den Applaus für sich und läßt den Effekt nicht allein dem erzählten Wortwechsel.]

Zwar finden sich in *Tjänstekvinnans son* praktisch keine Anekdoten dieser Art, doch bemüht sich der Erzähler auch hier zwischen den referierenden und diskursiven Teilen immer wieder um eine anschauliche, lebendige Gestaltung, meist durch Szenen in dramatischer Form. Und gleichermaßen bleibt er auch hier Herr der Lage, indem er die Szenen deutend und kommentierend abschließt.

---

82 Vgl. u.a. Björck 1964, S. 117 und 126, oder Eva Wennerströms Studie zu expressiven Anführungsverben.

83 Svanberg 1964, S. 18.

Zusammenfassend läßt sich aus der Untersuchung der sprachlichen Gestaltung der Erzählerrede in *Tjänstekvinnans son* der Schluß ziehen, daß sie zunächst zwei übergeordneten Zielen dient: Der Erzähler soll im Text möglichst präsent erscheinen, d.h. eingebettet in eine direkte Kommunikation mit dem Leser (dies wäre die allgemeine Folge der Simulation von Mündlichkeit), und er soll eine individuelle Stimme erhalten (daher das Streben nach Originalität). Schwieriger ist es, aus den Merkmalen der Erzählerrede auf das spezifische Erscheinungsbild des Erzählers bzw. seiner Rolle im Text zu schließen. Eine grobe Bestimmung der Kommunikationsbedingungen zu Beginn der Untersuchung ließ mich die Kommunikationssituation mit einer öffentlichen Rede vergleichen. Der Erzähler (= die Sprecher-*origo* nach Koch/Oesterreicher) ist unmittelbar anwesend, die Situations- und in gewissem Maße auch die Handlungseinbindung sind gegeben.

Der dominierende Zug dieses öffentlichen Redners ist zweifellos der eines Dozenten. Der Erzähler gibt sich als Wissenschaftler, besonders in den späteren ausführlicheren diskursiven Passagen, wo er schon einmal das dozierende "Wir" benutzt (z.B. SV 20, 268). Die 'Wissenschaftlichkeit' des Stils dieser Passagen muß hier nicht im einzelnen dargelegt werden, da die Wissenschaftlerrolle des Erzählers im Text ja explizit gemacht wird. Hier seien daher nur beispielhaft so typische Merkmale wie komplexere Syntax, Passivkonstruktionen ("så lägges det undan eller anses lögnaktigt"; SV 21, 136 ["das wird beiseite gelegt oder als Lüge betrachtet"]) und gehobene Konjunktionsformen ("hava"; SV 21, 137 ["haben"]) genannt. Autorität wird nicht nur im Stil demonstriert, sondern auch durch die Berufung auf wissenschaftliche Kapazitäten: "En nyare psykolog har till och med upptäckt [...]"; SV 21, 136f. ["ein neuerer Psychologe hat sogar entdeckt [...]"].

Die dozierenden und diskursiven Eingriffe des Erzählers in die Entwicklungsgeschichte Johans verstärken sich im Laufe der Erzählung vom ersten zum vierten Band. In den späteren Teilen weiten sich die Erzählerkommentare gar zu langen Darlegungen aus, die mit der Geschichte Johans oft wenig zu tun haben und nur dazu dienen, die gegenwärtigen Ansichten des Erzählers zu präsentieren. Doch auch im ersten Band läßt es der Erzähler nicht an solchen Einschüben mangeln. Johannesson behauptet, dies stehe im Kontrast zu seiner Rolle als "sober, dispassionate child psychologist":

> At times he falls out of this role [...] and lectures the reader in a highly didactic manner on a number of topics: child-rearing, housekeeping, education, masturbation, psychosomatic disturbances. These remarks have the distinct tone of the introductory textbook and the lecture hall.[84]

Wenn Johannesson hier einen Widerspruch sieht, dann mag dieser sich auf den Gegensatz von erzählendem und dozierendem Diskurs beziehen. Die Rolle des Erzählers scheint mir dadurch aber nicht berührt: Berichtende Darstellung und Unterweisung sind beides Aspekte seiner Rolle als lehrender Wissenschaftler. Ein Widerspruch besteht vielmehr zwischen der nüchtern wissenschaftlichen Haltung einerseits und der Emotionalität andererseits, die oft in denjenigen Passagen zum Ausdruck kommt, in denen sich die Merkmale des Nähesprechens häufen, insbe-

---

84 Johannesson 1968, S. 63f.

sondere die Interjektionen und andere Merkmale der textuell-pragmatischen Ebene. Hier scheint der Erzähler sein Rednerpult zu verlassen, um unmittelbar an den Leser zu appellieren. Hier erhält auch die perlokutive Funktion der Äußerungen besonderes Gewicht. Es geht um die Erregung von Emotionen, aber auch um die Etablierung von Oppositionen in der Kommunikationssituation durch Selbstrechtfertigung und Provokation des imaginierten Geg(e)n(üb)ers. Als Beispiel sei an die oben besprochene Passage des Schlußkapitels erinnert, in welcher der Erzähler in eine Auseinandersetzung mit dem Leser eintritt, oder an die Metapher vom geschlagenen Gladiator. Die Erzählerrolle schwankt also zwischen dem nüchternen Dozenten, dem kritischen und teilweise polemischen Gesellschaftskritiker und dem pathetischen und provokatorischen Heros, der in der Identifikation mit dem leidenden Helden das Mitgefühl des Lesers zu wecken sucht oder im entgegengesetzten Extrem den Leser mit dem Hinweis auf sein besseres Wissen, seine größere Erfahrung, seine Überlegenheit abfertigt.

Mit Recht kann man einwenden, daß die kritischen, pathetischen oder provokatorischen Züge des Erzählers in *Tjänstekvinnans son* quantitativ eindeutig hinter der distanzierten, besonnen-rationalen Erzählhaltung zurücktreten. Dies fällt besonders im Vergleich mit anderen Texten Strindbergs aus demselben Zeitraum ins Auge, seien es die Novellen und das Vorwort in *Giftas II*, die 1886 und 1887 entstandenen Artikel zur Frauenfrage oder gar die Dramen *Marodörer* und *Fadren*. Dennoch ist nicht zu übersehen, daß das Bild des Erzählers stark durch den Rahmen beeinflußt wird, der den Text einfaßt: durch die Selbstinszenierung in den dialogischen Abschnitten des Vorworts einerseits, des Schlußkapitels andererseits. Und in diesen Abschnitten treten die Züge des Kritikers und Provokateurs, am Schluß auch des Propheten, sehr deutlich zutage. Provokativ wirkt insbesondere seine Rechthaberei und die Betonung seiner Einzigartigkeit gegenüber der gesellschaftlichen Masse. So rechtfertigt er schon im Vorwort seine Gesellschaftskritik mit dem Grund, "att jag har rätt och de orätt, och att de sålunda göra mig orätt, men jag dem rätt" ["daß ich Recht habe und sie Unrecht und daß sie mir folglich Unrecht tun, ich ihnen aber Recht"]. Der Interviewer fragt nach: "Herrn som individ tror sig ha rätt gentemot samhället." ["Sie glauben, daß Sie als Individuum Recht gegenüber der Gesellschaft haben."] Die Antwort: "Varje individ är representant; och jag representerar de individer som ha rätt mot det nuvarande samhället" (SV 20, 371) ["Jedes Individuum ist ein Repräsentant; und ich repräsentiere die Individuen, die der heutigen Gesellschaft gegenüber Recht haben"]. So zweifelhaft die logische Beweiskraft dieser tautologischen Argumentation ist, so überzeugend demonstriert sie die Position der Überlegenheit, die sich der "Autor" selbst zuweist. Im Schlußkapitel wird der Dialog dann genutzt, um die Ansichten Johans, der an dieser Stelle handlungslogisch mit dem Erzähler identisch ist, zur Lage und weiteren Entwicklung der Gesellschaft in einem Rundumschlag zu präsentieren. Das Gespräch mit dem Freund X. verwandelt sich in einen großen Monolog Johans (SV 21, 221ff.), der nach der Lagebeschreibung erst prophetische Qualitäten annimmt – "Samhället kommer att ombildas, det är icke tu tal om det" (SV 21, 228) ["Die Gesellschaft wird neu geordnet werden, daran besteht kein Zweifel"] – und schließlich ziemlich unmotiviert in einen hochemotionalen Ausbruch mündet:

> Men bort med det välsignade pjåsket. Det är pjåsket som gjort att inte en man med nerver och muskler vågar träda fram och leda, utan att slå sig på sitt hjärta. [...] Men vem kom med hjärtat och tog bort mannakraften, tog bort viljan, handlingen? Stuart Mill säger att det var den hjärtlösa kvinnan som kom med det stora hjärtat och narrade ihjäl mannens stora hjärna.
> Stuart Mill, Stuart Mill, du blev också bortpjåskad [...]. SV 21, 228f.)

> [Aber weg mit der verdammten Hätschelei. Diese Hätschelei ist verantwortlich, daß kein Mann mit Nerven und Muskeln mehr wagt, hervorzutreten und zu führen, ohne die Hand aufs Herz zu legen. [...] Doch wer kam mit dem Herzen und nahm die Manneskraft weg, nahm den Willen, die Tatkraft weg? Stuart Mill sagt, es war die herzlose Frau, die mit dem großen Herzen kam und das Großhirn des Mannes täuschte und zugrunde richtete. Stuart Mill, Stuart Mill, du wurdest auch verhätschelt [...].]

Die Passage steigert sich von wütender Aggressivität zu beschwörendem Pathos (in der Doppelung "Stuart Mill, Stuart Mill" etc.) und erinnert damit nicht nur inhaltlich, sondern auch im Sprachduktus direkt an die Äußerungen des Rittmeisters im dritten Akt von *Fadren*. "Omfale! Omfale! Du listiga kvinna som var fredsvän och uppfann avväpning. Vakna Herkules innan de ta klubban från dig!" (SV 27, 95) ["Omphale! Omphale! Du listige Frau, die als Pazifistin auftrat und die Abrüstung erfand. Erwache Herkules, bevor sie dir die Keule nehmen!"] Die Parallele zum Rittmeister macht deutlich, wie weit das Spektrum der Erscheinungsbilder des Erzählers/Johans in *Tjänstekvinnans son* in der Tat gespannt ist. Freilich ist, dies wurde bereits gezeigt, der Gladiator Johan im Gegensatz zum Rittmeister nicht endgültig geschlagen. Seine Warnungsrufe können noch gehört werden. Ihm öffnet sich, nachdem er sich in geradezu ekstatische Erregung geredet hat, "så han var blå om läpparne" (SV 21, 229) ["daß er blaue Lippen hatte"], am Schluß eine arkadische Aussicht. Daß es sich hierbei keineswegs um eine endgültige, stabile Position handelt, hat allerdings der Text *Tjänstekvinnans son* mit seinen unzähligen Infragestellungen *jedes* bestimmten Bildes des Erzählers und Johans hinreichend deutlich gemacht.

3.6. Zusammenfassung: die Autorfigur

Die Ergebnisse der Betrachtung des Erzählers im vorhergehenden Abschnitt 3.5. ermöglichen es, eine Reihe von Grundzügen der Autorfigur zu veranschaulichen. Zunächst konnte gezeigt werden, daß der Text einerseits danach strebt, den Erzähler, der aufgrund des autobiographischen Paktes mit dem Autor identifiziert werden kann, durch die Etablierung einer unmittelbaren Kommunikation mit dem Leser präsent werden zu lassen und ihm ein prägnantes Gesicht zu verleihen. Andererseits wurde deutlich, daß der Erzähler nicht nur verschiedene Gesichter zur Schau stellt, sondern der Leser im Einzelfall auch nicht einmal sicher sein kann, welche Rolle der Erzähler gerade spielt.

Manches Mal steht die ironische Distanzierung des Erzählers der pathetischen Identifikation mit dem Schicksal des Protagonisten sehr nahe. Hier kann als Beispiel noch einmal auf die bemerkenswerte Schilderung von Johans Versuch, sich an der Universität zurechtzufinden, im Kapitel "I förgården" ["Im Vorhof"] hingewiesen werden. Johans Weigerung, sich den Konventionen des Universitätslebens anzupassen, wird zwar teilweise durch Kritik an der Realitätsferne und Verknöcherung desselben gerechtfertigt; insgesamt aber erscheint sie zumindest hilflos, wenn nicht kindisch-trotzig; "åh det var så mycket, så mycket" ["oh, es war so viel, so viel"], gibt der Erzähler in der für seinen Stil charakteristischen erlebten Rede die Gedanken Johans wieder (SV 20, 176). Distanz und eine leichte Ironie sind hier unübersehbar. Die Darstellung als Ganzes erinnert an die Universitätsschilderungen in *Från Fjärdingen och Svartbäcken*, in denen die ironischen Züge fast durchgehend deutlicher hervortreten. Direkt danach scheint sich der Erzähler aber seiner Loyalität zu erinnern und kritisiert die fehlende Studienordnung und die daraus folgende Orientierungslosigkeit vieler Studenten, spricht gar zur Rechtfertigung von Johans Herumtreiberei von "[d]en tvungna lättjan" (SV 20, 176) ["die erzwungene Faulenzerei"]. Später wiederum argumentiert er physiologisch mit Johans angeborener Kulturfeindlichkeit: "Han hade kulturfientlighet i blodet" (SV 20, 186) ["Er hatte die Kulturfeindlichkeit im Blut"]. Am Schluß des Kapitels hat die Ironie schließlich empathischer Identifikation Platz gemacht, die Johan in einem melodramatischen Bild zu einem tragischen Außenseiter stilisiert und nicht vor Anspielungen an biblische und märchenhafte Motive zurückschreckt:

> När så terminen var slut och de åttio kronorna förtärda, reste han hem, utan att veta vart han skulle vända sig i världen [...]. Han hade tittat in i förgården och sett att där icke var rum för honom. (SV 20, 189)
>
> [Als dann das Semester zu Ende und die achtzig Kronen verbraucht waren, reiste er heim, ohne zu wissen, wohin in der Welt er sich wenden sollte [...]. Er hatte in den Vorhof geschaut und gesehen, daß dort kein Platz für ihn war.]

Der Wechsel zwischen verschiedenen Rollen tendiert dazu, die Autorität des Erzählers, die seiner Stellung als nüchterner und überlegener Wissenschaftler entspringt, zu untergraben. Die Impulsivität und Emotionalität, in die er immer wieder fällt, desavouieren sein wissenschaftliches Erzählprojekt. Per Stounbjerg hat zudem gezeigt, daß dieses auch inhaltlich grundlegend in Frage gestellt wird, wenn der Erzähler im vierten Band im Zeichen seines Skeptizismus die Kausalität und den (Sinn-)Zusammenhang historischer Verläufe bezweifelt: "Kanske det endast här var ett 'efter vartannat' och icke ett 'i följd av'." (SV 21, 138) ["Vielleicht war dies hier nur ein 'nacheinander' und kein 'in Folge von'."][85] Nimmt man diese Vermutung ernst, kann die Darlegung der Entwicklungsgeschichte Johans kaum zu einem sinnvollen Zusammenhang und Ergebnis führen. Ein dritter, vielleicht noch gewichtigerer Aspekt kommt hinzu. In der Erzählung selbst sowie im durch Vorwort und Schlußkapitel gebildeten Rahmen wird dem Leser deutlich vor Augen

---

85 Stounbjerg 1991a, S. 92.

geführt, daß es sich bei den verschiedenen Gesichtern des Erzählers um Inszenierungen handelt, die nicht auf eine kohärente Identität zurückgeführt werden können. Johans Neigung zum Rollenspiel, die der Erzähler beschreibt, schlägt auf ihn selbst zurück. Und tatsächlich stellt sich der Erzähler den Lesern in den dialogischen Passagen des Vorworts und des Schlußkapitels primär als Rollencharakter vor, als "Autor" und als "Johan". Er läßt dadurch eine Spaltung in ein Ich, das den Dialog schreibt (aber grundsätzlich unfaßbar bleibt), und den "Autor" bzw. im Schlußkapitel "Johan" als Rollen-Ich erkennbar werden. Johan ist zwar von der Logik des Erzählten her mit dem Erzähler identisch, doch wird er von diesem, plakativ seine Ansichten präsentierend, quasi als Handpuppe vorgeführt. All dies führt dazu, daß sich trotz des autobiographischen Paktes ein eigentliches Autor-Ich nicht festmachen läßt. Ebenso wie von Johan ließe sich auch von ihm sagen, es existiere nur verstreut "här och där i de tusen tryckta sidorna" (SV 21, 215) ["hier und da in den tausend bedruckten Seiten"].

Daß die zitierte Feststellung des Schlußkapitels für Johan als den Protagonisten und Erzählgegenstand zutrifft – daß sich also seine Identität nicht definitv bestimmen läßt –, konnte die ausführliche Analyse des Autorbilds, wie es sich durch die Brille der zeitgenössischen Diskurse und in den genuin literarischen Mustern des Textes abzeichnet, in Abschnitt 3.4. bestätigen. Die Analyse zeigte außerdem, daß das Bild Johans jeweils ein Produkt der Diskurse ist, in die sich die Erzählung einschreibt. Der Bezug auf die zeitgenössischen Diskurse hat aber nicht nur die Funktion, das Material, die inhaltlichen Elemente und Denkmuster, zur Verfügung zu stellen, aus dem sich das Bild Johans aufbaut. Sie liefern auch das Grundgerüst für die Organisation des Textes im allgemeinen, sowohl was die Inhaltsstruktur als auch die Text-Leser-Beziehung betrifft. Sie repräsentieren in *Tjänstekvinnans son* nämlich einen wichtigen Teil des Bestands an Konventionen, der für die literarische Situationsbildung und damit für die Verständigung zwischen Text und Leser wesentlich ist. Mit Konventionen ist hier (nach Iser) das "Repertoire" des Textes gemeint, das "eine elementare Voraussetzung für eine mögliche Gemeinsamkeit zwischen Text und Leser" bildet.[86] Indem die zeitgenössischen Diskurse von Anfang an als Leitlinien der Erzählung exponiert werden, stellen sie zentrale Bezugsgrößen dar, an denen der Leser seine Vorstellungsbildung orientieren kann. Sie sind aus diesem Grund entscheidend dafür verantwortlich, daß das Bild des Erzählers trotz der beschriebenen Infragestellungen nicht von Anfang an völlig verschwimmt. Wie Abschnitt 3.5. gezeigt hat, verleihen sie ihm die Autorität des Wissenschaftlers, des überlegen dozierenden Redners, der gültige Sachverhalte vorzutragen hat. Der autoritative Charakter des positivistisch-naturwissenschaftlichen Diskurses und seine Widerständigkeit gegen Ambivalenzen sorgen dafür, daß die Irritation des Lesers jeweils punktuell bleibt.

Johan allerdings wird durch diese Situation in die Position des Objekts, eines bloßen Präparats (pseudo-)wissenschaftlicher Analysen gebracht. Der Erzähler selbst scheint sich mit dem mageren Ergebnis seiner Untersuchung, die Johan auf ein Konglomerat äußerer Einflußfaktoren reduziert, nicht zufriedengeben zu können und verleiht ihm daher mittels verschiedener literarischer und mythologischer

---

86 Iser ^{4}1994, S. 116.

Muster eine ansehnlichere und vor allem 'sinnvollere' Gestalt. Nils Norman beschreibt dies aus einer biographischen Perspektive:

> Bakom Strindbergs naturalistiska bild av sig själv, sådan han enligt egen uppfattning blev på grund av vidriga omständigheter, skymtar hans idealbild av sig själv, sådan han kunde ha blivit och på något sätt trots allt enligt egen uppfattning innerst var. Denna Strindbergs egen Strindbergsmyt växer fram som en reaktion mot den oförtjänta förnedring, som han befann sig i, och mot hans egna bekännelser om en ödesdiger brist i sitt väsen.[87]
>
> [Hinter Strindbergs naturalistischem Bild seiner selbst, so wie er nach eigener Auffassung aufgrund widriger Umstände wurde, scheint sein Idealbild auf, wie er hätte werden können und irgendwie trotz allem nach eigener Auffassung innerlich war. Strindbergs eigener Strindbergmythos erwächst als Reaktion auf die unverdiente Erniedrigung, in der er sich befand, und entgegen seiner eigenen Versicherungen eines schicksalhaften Mangels in seinem Wesen.]

Zwar weist Stounbjerg zu Recht darauf hin, daß auch die Identifikation mit mythopoetischen Bildern und tradierten literarischen *plots* keine individuelle Identität schaffe, da auch sie Stereotype seien, die wiederum auf überlieferte Geschichten und Modelle verwiesen. Was sie dennoch leisten, zeigt ein Blick auf die zeitgenössische und die wissenschaftliche Rezeption, die aus *Tjänstekvinnans son* durchaus ein prägnantes Strindbergbild herausgelesen hat. Der Text produziert ein Paradox: Er überschwemmt den Leser mit einer Unzahl sehr anschaulicher und eindrücklicher Bilder und schafft damit für diesen die Illusion, Johan (und auch den Erzähler) deutlich vor Augen zu haben. Er suggeriert, die einzelnen Bestimmungen ließen sich zu einem großen, wenn auch nicht spannungsfreien Porträt zusammensetzen. Daß es Widersprüche gibt, wird zugegeben, doch die Widersprüche in der Seele Johans, sein Zustand des Zerrissen-Seins, passen wiederum gut ins Bild, ins romantische Dichterbild nämlich, dem das Strindbergbild über weite Strecken anverwandt ist. Aus der Logik des Erzählten heraus müßte man – ebenso paradox – sagen: Die zusammenfassende Klammer um Johans Identität besteht gerade in den Widersprüchen; was Johans Identität 'eigentlich' konstituiert, ist seine Komplexität und Gespaltenheit. Sie ist sein Kennzeichen und seine Auszeichnung gegenüber den einfachen automatischen Charakteren der Durchschnittsmenschen. Die paradoxe Qualität der 'Gespaltenheit' oder 'Widersprüchlichkeit' als Identitätskonstituente liegt freilich darin, daß es sich um ein reines Negativum handelt. Plakativ formuliert: Johans 'eigentliche' Identität besteht darin, daß sie sich nicht eindeutig und positiv fassen läßt.

Der Kreis, den wir soeben argumentativ durchlaufen haben, ist derselbe, in den der Leser gebannt wird. Bildkonstruktion, Bestimmung, Fixierung und Negation aller festen Bestimmungen lösen einander unaufhörlich ab. Wenn die strapazierte Metapher vom Text als Maschine irgendwo zutreffend ist, dann sicher in bezug auf Strindbergs Texte: Sie sind Bildproduktionsmaschinen. Sie produzieren und projizieren Bilder in solcher Zahl und auf solche Weise, daß die Formen und Farben

---

87 Norman 1953, S. 5.

einander ablösend ineinander übergehen und so die Illusion von Einheitlichkeit vermitteln.

Zusammenfassend noch einmal die Vielzahl der Bilder, die in der Person Johans erscheinen: Seine Identität ist durch Unterdrückung und Hemmung, ungerechte Behandlung, Verfolgung und Verbannung gekennzeichnet – kurz: durch seine Stellung als Außenseiter der Gesellschaft. Hinzu kommt die subjektive Komponente: seine Leidens- und Opferbereitschaft, seine Unangepaßtheit, Sensibilität, seelische Labilität und innere Gespaltenheit. Auf der positiven Seite sind die Attribute des Aufklärers zu verzeichnen: kritische Intelligenz und Wahrheitsstreben, Gerechtigkeitssinn, geistige Komplexität und Beweglichkeit, die Überlegenheit des klaren Geistes gegenüber einer verknöcherten Gesellschaft. Außerdem findet sich das Bild des Rebellen, der sich durch Leidenschaft, ja Rücksichtslosigkeit auszeichnet, wenn es um die Wahrheit und die gute Sache geht, der Prophet, der Zerstörer des Alten, der Licht- und Freiheitsbringer. Exemplarisch wurden die Bilder vom Wüstenwanderer und vom einsamen Segler auf die genannten Aspekte hin beleuchtet. Welch expressive Kraft diese Bilder entfalten können, zeigen die Beispiele vom geschlagenen Gladiator (SV 20, 65), vom Außenseiter, dem alle Türen verschlossen sind (SV 20, 189), oder vom messianischen Propheten in der Schlußvignette (SV 21, 229), die allesamt mit melodramatischem Pathos inszeniert werden. Diese Auflistung verdeutlicht noch einmal, wie die Autorfigur durch die Überflutung des Lesers mit einer Vielzahl von Bildern die Illusion von Kohärenz zu erzeugen und gleichzeitig die Bestimmung eines 'eigentlichen', 'gültigen' Bildes zu verhindern sucht.[88]

Leichter als die Identität des Autors lassen sich die Polaritäten, die Handlungs- und Beziehungsmuster fassen, die grundlegende Kräfte der Autorfigur ausmachen und in die das Autorbild eingespannt ist. Die Welt Johans und des Erzählers konstituiert sich zwischen Oben und Unten, Unterdrückung und Rebellion, Zugehörigkeit und Isolation, Ordnung und Chaos, Selbstbehauptung und Regression. Diese Polaritäten prägen sowohl die zeitgenössischen Diskurse, in die sich die Erzählung einschreibt, als auch die literarischen Muster. Das Oberklassen/Unterklassen-Schema, der Gegensatz von positivistischer Argumentation und radikalem Skeptizismus, die Darstellung Johans als Ausgestoßener aber auch das psychologische Modell vom Ich als Konglomerat sind einige der konkreten Manifestationen dieser grundlegenden Polaritäten. Ein weiterer solcher Gegensatz ist der zwischen Bewußtheit bzw. Rationalität und Unbewußtheit bzw. Irrationalität, das Streben Johans nach Wahrheit und Klarheit auf der einen, seine Flucht in den Wahnsinn auf der anderen Seite. Bewußtheit bedeutet Stärke, Produktivität: "tankarne började nu ordna sig, gruppera sig, samtidigt med att den

---

88 Auch Stounbjerg betont Strindbergs Neigung in *Tjänstekvinnans son*, sich allen Festlegungen zu entziehen: "I ett växelspel mellan uppbyggnad och nedrivning vill han slå sig fri, han talar och försöker ta orden i sig igen. Han undgår att bli tagen på orden genom att ständigt vara otrogen mot de diskurser han använder." (Stounbjerg 1992, S. 23) ["In einem Wechselspiel zwischen Aufbau und Zerstörung will er sich freikämpfen, er spricht und versucht, die Worte in sich zurück zu nehmen. Er vermeidet, beim Wort genommen zu werden, indem er ständig den Diskursen, die er verwendet, untreu wird."]

utvilade hjärnan längtade till produktiv verksamhet" (SV 21, 118) ["die Gedanken begannen sich jetzt zu ordnen, zu gruppieren, während gleichzeitig das ausgeruhte Gehirn nach produktiver Betätigung verlangte"].[89] Doch Bewußtheit bedeutet auch Leiden ("Och alla vakna andar måste lida"; SV 21, 37 ["Und alle wachen Geister müssen leiden"]), so sehr, daß Johan sich sogar den Wahnsinn wünscht, "att mörkret skulle släcka hans ljus" (SV 21, 75) ["daß die Finsternis sein Licht auslöschen möge"], oder, wie vor der Herausforderung des Universitätslebens, ins Nichtstun flieht (SV 20, 175f. und SV 21, 94). Der Erzähler leitet diesen Widerspruch aus Johans Doppelnatur als Moderner und Romantiker her:

> Johan däremot en halvblodsromantiker saknade det saliga okunnighetsrus han uppvuxit i. Därför kunde han länge stänga igen för det medvetna, bli barn igen, leka, rasa, tro och hoppas med mera. (SV 21, 110)
>
> [Johan dagegen, einem Halbblutromantiker, fehlte der selige Unwissenheitsrausch, in dem er aufgewachsen war. Daher konnte er das Bewußtsein lange ausschließen, wieder Kind werden, spielen, wüten, glauben, hoffen usw.]

Die Formulierung verrät, wie eng der Gegensatz Bewußtheit/Unbewußtheit mit den Oppositionen Selbstbehauptung/Regression und Ordnung/Chaos zu tun hat. Auf diese Opposition wird hier nicht ausführlicher eingegangen, da sie in den folgenden Textanalysen (Teil III) eine gewichtige Rolle spielt.

In enger Verbindung zu den genannten Polaritäten stehen die für die Autorfigur grundlegenden Beziehungsmuster, wie sie sich in *Tjänstekvinnans son* abzeichnen. Die Instanz der Ordnung, Rationalität und nicht zuletzt auch Autorität – also das, was auch der Erzähler als Wissenschaftler verkörpern möchte – stellt zunächst der Vater dar. Ordnung und Sauberkeit sind die dominierenden Charakteristika der ersten Beschreibungen des Vaters (SV 20, 11).[90] Außerdem erscheint er als oberste Autorität und Instanz der Bestrafung in der Familie: "Man fruktade fadren. När ropet: pappa kommer! hördes, sprungo alla barnen och gömde sig" (SV 20, 13) ["Man fürchtete den Vater. Wenn der Ruf: Pappa kommt! ertönte, rannten alle Kinder und versteckten sich"]. Große Distanz, Bewunderung aus der Ferne, der Wunsch nach Anerkennung, doch mehr noch Furcht kennzeichnen Johans Verhältnis zum Vater. Er sucht in ihm "en mäktig, klok manlig vän som han beundrade" (SV 20, 73) ["einen mächtigen, klugen männlichen Freund, den er bewunderte"], doch nur der Tod der Mutter erlaubt kurzfristig eine solche Annäherung. Unmittelbar darauf heißt es definitiv: "Fiendskapen var nerlagd, men vänskapen var omöjlig." (SV 20, 74) ["Die Feindschaft war aufgehoben, doch Freundschaft war unmöglich."] Auch später sucht Johan väterliche Freunde. Auf Sandhamn findet er beispielsweise bei einem "hjärtlig och manlig vän"

---

89 Vgl. eine parallele Formulierung in *Le plaidoyer d'un fou*, die dort Assoziationen militärischer Stärke und Durchsetzungsfähigkeit mit sich führt: "les idées jadis s'en allant à la débandade se ralliaient en troupes regulières, vigoureuses, fortifiées" (Pdf 5).

90 Dazu kommen die aristokratischen Züge, die im Zusammenhang mit der Betonung des Oberklassen-Unterklassen-Antagonismus eher als ideologische Aufpfropfung erscheinen.

["herzlichen und männlichen Freund"] Zuflucht, der Vaterfunktionen übernimmt und Johans Sehnsucht nach freundlich autoritärer Führung erfüllt: "han togs vänligen i örat och kallades till ordningen. Man behandlade honom som en sjuk eller som ett barn" (SV 21, 80 und 81) ["man zog ihn freundschaftlich am Ohr und rief ihn zur Ordnung. Man behandelte ihn wie einen Kranken oder ein Kind"]. An wenigen Stellen wird so deutlich, daß Johans Verhältnis zu Autoritäten nicht nur von rebellischem Aufbegehren, sondern auch von dem Wunsch nach freundlicher Aufnahme und Führung geprägt ist. Daß die Rebellion als Haltung dominiert, ist, wie bei der Betrachtung des weltanschaulichen Diskurses gezeigt wurde, dennoch offensichtlich. Das ambivalente Verhältnis zu Autorität, Ordnungssystemen, Rationalität, das hier nur angedeutet wurde, stellt ein Charakteristikum der Autorfigur dar. Es changiert zwischen Anerkennungswunsch und Rebellion, zwischen Selbstkonstitution im Zeichen der Ordnungen und Selbstauflösung bzw. Regression aus denselben. Dieselbe Ambivalenz, die Johans Verhältnis zu Autoritäten kennzeichnet, zeigt sich im Verhältnis des Erzählers zu den Diskursen und Bildern, die er auf die erzählte Geschichte appliziert, also zu den Ordnungssystemen, in die er sie einschreibt. Er benutzt sie, um die eigene Identität und diejenige Johans mit ihrer Hilfe zu konstruieren und entzieht sich ihnen gleichzeitig. Ich-Konstruktion in und mittels vorgefundener Ordnungsmuster und Ich-Auflösung durch Zerschlagung dieser Muster sind die treibenden Kräfte im Feld der Autorfigur.

Eine Variante im Spiel mit den gegebenen Mustern ist der Versuch, das Ich *gegen* die vorhandenen Ordnungen zu konstituieren, sich außerhalb zu stellen, zu isolieren, in Gegensatz zu bringen: Johan gegen die wissenschaftlichen Autoritäten, Johan gegen die Masse, Johan gegen die Verstocktheit seiner Zeit, Johan gegen die bösen Mächte einer verkehrten Weltordnung. Johan wird von der unwissenden Masse, "vars klackar Johan känt på sitt bröst i hemmet, i skolan, på ångbåten, vid teatern" (SV 21, 33) ["deren Absätze Johan zu Hause, in der Schule, auf dem Dampfschiff, am Theater auf seiner Brust gespürt hatte"], unterdrückt und verfolgt, beispielsweise in Blasphemieprozessen, "då hela världen reste sig mot honom" (SV 21, 185) ["als sich die ganze Welt gegen ihn erhob"]. Der Versuch, die Identität in der Opposition zu bestehenden Ordnungen zu begründen, führt freilich nur in neue Bindungen. Im vorliegenden Fall kommen die mythopoetischen Bilder und archetypischen *plots* zum Tragen, die die Identität Johans mit kräftigen Zügen herausarbeiten und ihre Wirkung verstärken, indem sie beim Leser Emotionen wecken. So wird eine Ordnung (die der zeitgenössischen Diskurse) gegen eine andere (die literarische, mythische) ausgetauscht. Das Bild changiert zwischen verschiedenen Ordnungen, doch es entkommt nicht ihrer prägenden Macht.

Schon in Kapitel 2.4. wurde festgestellt, daß für die Autorfigur bei Strindberg vor allem auch ihre unerschöpfliche Dynamik kennzeichnend ist. Deren Triebkräfte sind in den Überlegungen dieses Abschnitts deutlicher geworden. Die Unmöglichkeit einer definitiven, gültigen Bestimmung der Identität des Ich zeigt sich in der ständigen Auseinandersetzung mit den identitätskonstituierenden und individualitätsvernichtenden Ordnungen. Sie lassen das Leben als Kampf erscheinen, die Welt als unverständliches, feindliches Prinzip. Von Geburt an findet sich Johan in einer Ordnung des Mangels und der Unterdrückung, der Furcht und des Hungers, plaziert: "Han kom skrämd till världen, levde i ständig skrämsel för livet

och mänskorna." (SV 20, 39) ["Er kam furchtsam zur Welt, lebte in ständiger Angst vor dem Leben und den Menschen."] Fremdbestimmung verhindert die Ausbildung einer eigenen Individualität: "han blev aldrig sig själv, aldrig frigjord, aldrig en avslutad individ" (SV 20, 38) ["er wurde nie er selbst, nie frei, nie ein abgeschlossenes Individuum"]. Von Kindheit an fühlt er sich mit Schuld und Scham gegenüber dem Leiden anderer belastet, "en illa placerad skuld, som icke kan betalas med annat än evig tacksamhet" (SV 20, 24) ["eine schlecht plazierte Schuld, die mit nichts anderem als ewiger Dankbarkeit bezahlt werden kann"]. Und noch als Erwachsener empfindet Johan Niederlagen als Zeichen einer persönlichen Verfolgung durch eine böse Macht (SV 21, 78). Eine absurde Weltordnung macht die Menschen notwendig zu Feinden, und jedes Streben, die eigene Meinung, die eigene Person in der Welt durchzusetzen, erfordert Kampf. Den Aufbruch vom Elternhaus zur Universität empfindet Johan als Aufbruch in den Kampf des Lebens (SV 20, 171). Die Veröffentlichung seiner Werke, die Publikation seiner Ansichten erscheinen als Angriffe, die Öffentlichkeit als eine feindselige Front hinterlistiger Gegner (SV 21, 126).[91] Das Bild vom geschlagenen Gladiator, für den sich keine einzige Hand um Gnade erhebt, illustriert exemplarisch diese Haltung. Sie prägt auch das Erzähler-Leser-Verhältnis, das vom Erzähler in Vorwort und Schlußkapitel als Auseinandersetzung inszeniert wird, in der er gegenüber imaginierter Kritik Autorität demonstriert und provokativ seine Überlegenheit in Szene setzt.

In diesem Kampf um die eigene, individuelle Identität erscheint jeder Stillstand, jedes Schweigen als Niederlage, die fremden Zuschreibungen und Deutungen Raum gibt. Die Autorfigur speist daher einen nie versiegenden Fluß der Erzählerrede. Nicht die Autorbilder, die unaufhörlich produziert werden, sind konstitutiv für das Ich, sondern daß da *einer* in der Rede präsent ist, anspricht, belehrt, provoziert, zu Mitgefühl auffordert. Die Rede des Erzählers macht sich selbst zum Zentrum. Sie macht sich sichtbar durch Markierungen der Mündlichkeit, der Nähe, sie macht den Erzähler fühlbar durch ihre Wirkungen auf den Leser. Damit ist sie ein entscheidender Bestandteil der Autorfigur. Formulieren läßt sich dieser Sachverhalt wieder nur im Paradox. Einerseits: Die eigentliche Ich-konstituierende Kraft des Textes liegt im Fluß der Erzählerrede und nicht in einer semantischen Bestimmung von Identität. Andererseits: Gerade der Mangel an individueller Identität stellt den Sog dar, der die Erzählerrede immer weiter zieht. Die Folgerung lautet: Auch das Ich, das sich in der Erzählerrede konstituiert, ist immer nur augenblicklich gegenwärtig, läßt sich in keiner zusammenfassenden, gültigen Form fixieren.

Die Ergebnisse der Untersuchung des Autorbildes in *Tjänstekvinnans son* haben die Skizze der Autorfigur, die in Kapitel 2 versucht wurde, veranschaulicht, wobei eine Vielzahl verschiedener Komponenten auf ihren verschiedenen Ebenen – vom Kraftfeld über die poetischen Bilder bis zum pragmatischen Aspekt – herausgearbeitet wurde. Die Textanalysen in Teil III werden jeweils eine enger gefaßte Perspektive anlegen und einzelne Aspekte genauer untersuchen. Dies gilt insbesondere für den Aspekt des Rollenspiels, die Polarität von Rationalität und Irrationalität und den Mann-Frau-Gegensatz. Da letzterer in den behandelten Werken thematisch eine herausgehobene Stellung einnimmt, wird zunächst ein

---

91 Vgl. auch SV 21, 23f. und 133.

Exkurs die Grundzüge dieses Antagonismus im zeitgenössischen Diskurs und in Strindbergs Werk aufzeigen.

Teil III. Die Autorfigur in fiktionalen Texten

4. Der Autor im Geschlechterkampf

Aus *Tjänstekvinnans son* geht der Autor als Wiederauferstandener hervor. Der Gladiator erhebt sich vom Boden, schüttelt den Staub von den Kleidern und beginnt sein Leben mit neuem, betont überlegenem Selbstbewußtsein. Fünf Monate nach Abschluß der Autobiographie, am 25. Mai 1887, veröffentlicht Edvard Brandes in *Politiken* das Referat eines Interviews mit Strindberg, ein sympathetisches Porträt mit ironisch-distanzierten Untertönen. Das Bild des Wissenschaftlers und überlegenen Beobachters, das *Tjänstekvinnans son* zu etablieren suchte, verschwindet hier aber beinahe vollständig hinter dem eines unbeherrschten Kämpfers, Außenseiters und wilden Wahrheitsverkünders. Dies spiegelt schon die physische Beschreibung: "to vilde, funklende Øjne" ["zwei wilde, funkelnde Augen"] sieht Brandes, und "over en strid Pande et mægtigt Haar" ["über einer hohen Stirn das mächtige Haar"]. Strindberg sei unermüdlich,

> skriver altid hele Dagen, læser nog en hel Del. Filosofi og Økonomi, men skriver altid. Det er nok en Anstrængelse, men det er ogsaa en Fryd, en uhyre Nydelse at sige sin Mening, at lade dem derhjemme vide, hvad der er Sandhet og Ret. Og han smiler lykkeligt ved Tanken om alle de Ubehageligheder, han har faaet sine kære Landsmænd sagt.
>
> [schreibt stets den ganzen Tag, liest wohl eine Menge. Philosophie und Ökonomie, schreibt aber immer. Das bedeutet wohl eine Anstrengung, doch auch eine Freude, einen ungeheuren Genuß, die eigene Meinung zu sagen, die zuhause wissen zu lassen, was Wahrheit und Recht ist. Und er lächelt glücklich bei dem Gedanken an all die Unbehaglichkeiten, die er seinen lieben Landsleuten gesagt hat.]

Die Freude am Rechthaben, an der autoritativen Verkündigung der eigenen Ansichten – sie wurde bereits im vorigen Kapitel als eines der zentralen Merkmale des Autorbilds herausgearbeitet. Doch erst wenn die Frauenfrage zur Sprache kommt, leuchten die Augen Strindbergs, so Brandes, "som Glødpunkter i et Lokomotiv"

["wie glühende Lichter einer Lokomotive"]. Dann ist dem Redefluß keine Grenze mehr gesetzt:

> Og han vil fortælle om Kvindernes Forfølgelser imod ham. [...] for den svenske Digters *Sjælsøje* [staar] et Eumenidekor af kortklippede og blaastrømpede Bakkantinder og Tribader. Hvor han sætter sin Fod, der sender de et Hærkorps efter ham. Han vil aldrig kunne flygte for dem, selv om han havde Morgenrødens Vinger; thi Sammensværgelsen er for vidtstrækt [...] han staar alene: de andre blinde Rotter ser ikke Faren. Han ser den overalt. Bliver en Artikel ikke offentliggjort – kvinnorna! En Bogs Trykning udhalet – damorna! Er Præsterne paafærde – kvinnorna! Er Sædligheden paa Spil – damorna!
>
> [Und er will von seinen Verfolgungen durch die Frauen erzählen. [...] vor dem *geistigen Auge* des schwedischen Dichters [steht] ein Eumenidenchor kurzgeschorener und blaubestrumpfter Bacchantinnen und Tribaden. Wohin er seinen Fuß setzt, schicken sie ihm ein Heerkorps nach. Er wird ihnen niemals entfliehen können, selbst wenn er die Schwingen der Morgenröte besäße; denn die Verschwörung ist zu ausgebreitet [...]. Er steht alleine: Die anderen blinden Ratten sehen die Gefahr nicht. Er sieht sie überall. Wird ein Artikel nicht veröffentlicht – die Frauen! Der Druck eines Buches verzögert – die Damen! Sind die Pfarrer zugange – die Frauen! Steht die Sittlichkeit auf dem Spiel – die Damen!]

Nachdem in *Tjänstekvinnans son* das Bild des kühlen, rationalen, beherrschenden und beherrschten Beobachters bzw. Erzählers dominierte und sich nur vereinzelt seine emotionale, zum Pathos neigende Nachtseite offenbarte, steht diese in Edvard Brandes' Beschreibung im Vordergrund. Er führt einen Mann vor, der sich, von irrationalen Ängsten und Passionen geleitet, mit seiner Rolle als Opfer der rachgierigen Masse abgefunden zu haben scheint – ein Orest verfolgt von den Rachegöttinnen.[1]

Der Wandel hat offenbar damit zu tun, daß der Kampf zwischen Mann und Frau für das Autorbild in Strindbergs Texten ab 1886 eine immense Bedeutung gewonnen hat. Schon im Vorwort zu *Giftas II* und in der Novelle "Familjeförsörjaren", die praktisch zeitgleich mit dem ersten Band der Autobiographie entstanden, sowie im Dramenentwurf *Marodörer* vom August 1886 findet sich die Beziehungskonstellation 'Einsames Ich'-'Masse der Frauen', die sich auch als paranoide misogyne Angstphantasie beschreiben läßt. Sie kommt auch in den Anfang 1887 erschienenen Artikeln zur Frauenfrage[2] und im Drama *Fadren* zum Ausdruck.

---

1 Aischylos' Orestie war im Zusammenhang mit der Frauenfrage u.a. durch einen vielbeachteten Artikel Paul Lafargues ins Gespräch gebracht worden, der im Jahr zuvor erschienen war und von Strindberg mehrfach, beispielsweise im Vorwort zu *Giftas II* und in Briefen an Edvard Brandes vom März und April 1886, erwähnt wurde (Paul Lafargue, "Le Matriarcat. Étude sur les origines de la famille", *La Nouvelle Revue* 39, 1886, S. 301-336). Die ironische Formulierung konnte vom zeitgenössischen Leser daher als Anspielung auf das Schicksal des Orest identifiziert werden.

2 "Sista ordet i kvinnofrågan" (erschienen zuerst 31.1./1.2.1887, verfaßt aber bereits 1886), "Numerisk och proportionell rättvisa" (18.2.1887), "Maktfrågan eller mannens intressen" (7.3.1887) sowie zwei Entgegnungen auf kritische Ein-

Tjänstekvinnans son stellt in dieser Beziehung eine Ausnahme dar. Zwar wird auch hier das Bild des einsamen Kämpfers präsentiert, doch die Rolle des übermächtigen und rücksichtslosen Gegners spielen (mit wenigen Ausnahmen) noch nicht die Frauen. Das Gespenst der bedrohlichen Frauenmacht zeigt fast nur gegen Ende vereinzelt sein Gesicht. Der Erzähler gibt sich selbst im Kapitel "Kvinnan och det Unga Sverige" balanciert und beherrscht, verglichen mit den rasenden Ausbrüchen und Angstvisionen in *Fadren* oder "Maktfrågan". Offensichtlich tragen hierzu die Erzählerrolle des wissenschaftlichen Analytikers und die im Modell des Entwicklungsromans vorgegebene Autorität des Erzählers bei. Eine Ausnahme im Schlußkapitel wurde schon diagnostiziert (SV 21, 228f.), wobei die Äußerung hier bezeichnenderweise im Rahmen eines 'Rollenspiels' situiert wird, im Dialog zwischen Johan und dem Freund X.

Bemerkenswert ist allerdings, daß Johans Erfahrungen mit Frauen und vor allem seine Ehe fast vollständig ausgeblendet werden. Daß dieser blinde Fleck der Erzählung ein bedrohliches Potential an Irrationalität birgt, zeigt die Schilderung der Beziehung zwischen Johan und einer Geliebten (SV 21, 97ff.) – die einzige etwas eingehender dargestellte derartige Episode in allen vier Bänden. Die Beziehung wird zu Beginn als völlig unsentimental geschildert; die Frau, so wird angedeutet, gehört zur Gruppe der 'öffentlichen' Frauen aus den unteren Gesellschaftsschichten. Wegen des Mangels an Gemeinsamkeiten wird die Beziehung Johan bald lästig, "hon blev hinderlig för hans arbete" (SV 21, 98) ["sie wurde zu einem Hindernis für seine Arbeit"]. Johan erscheint hier, wie schon an anderen Stellen, als typischer Mann seiner Zeit, der Frauen der Unterschicht ohne Unrechtsbewußtsein für seine sexuellen Interessen benutzt und gleichzeitig der reinen Frau der eigenen Schicht einen Madonnakult weiht. Doch mit der bewußt herbeigeführten Auflösung der Verbindung durch einen Kameraden, der nach Absprache mit Johan dessen Stelle einnimmt, gerät die Episode in ein ganz irrationales Fahrwasser. Johan spürt nämlich "att han vuxit fast vid denna obetydliga kvinna" ["daß er an dieser unbedeutenden Frau festgewachsen war"] und tritt, nachdem er sie wiedergewonnen hat, aufgrund seiner Abhängigkeit in einen Zustand schmählicher Sklaverei ein (SV 21, 98). Gegen diesen wiederum begehrt er auf, will sich rächen. Der Geschlechterkampf, den Johan nun inszeniert und dessen siegreiche Durchführung vom Erzähler mit Befriedigung berichtet wird, beruht offensichtlich darauf, daß Johan für seine Gefühle von Eifersucht, Unterlegenheit etc. die Frau verantwortlich macht und ihr die entsprechende Rolle als Untreue oder Sklavenhalterin zuschreibt. Der Erzähler macht diese Bewegung, deren Irrationalität in der Erzählung deutlich zutage tritt, unkritisch mit. So berichtet er rückblickend ohne jede Distanz oder Ironie: "han glömde ett ögonblick huru han slavat åt henne och hur hon trampat på honom" (SV 21, 100) ["er vergaß einen Augenblick, wie er als Sklave für sie geschuftet hatte und wie sie auf ihm herumgetrampelt war"] – ein Sachverhalt, der in den erzählten Fakten keinen Beleg findet und ausschließlich der Phantasie Johans entspringt.

Die genannte Episode lüftet nur kurz den Schleier der Überlegenheit und Rationalität und gibt den Blick auf das Irrationalitätspotential frei, das der

---

wände der Autorin Silvia Bennett und des Redakteurs Viggo Hørup, am 18. und 28.2.1887. Alle Artikel erschienen zuerst in *Politiken*.

Geschlechterthematik innewohnt. In anderen, gleichzeitigen Texten wird dies sehr viel deutlicher. So stellt in den Briefen der Kampf gegen die Verfolgung und Unterdrückung durch "ett kotteri skitna kvinnor" (B 6, 28) ["einen Klüngel beschissener Frauenzimmer"] ein dominantes Thema dar. "Manstukt" ["Manneszucht"] und "min manliga värdighet" (B 6, 110) ["meine männliche Würde"] erscheinen als zentrale Begriffe des Selbstverständnisses; begeistert begrüßt der Briefschreiber beim Umzug von der Schweiz ins deutsche Lindau die patriarchalen Verhältnisse im Bismarckschen Reich (B 6, 142f.). Seine theoretische Fundierung erhält die Idee vom Geschlechterkampf unter anderem im *Giftas II*-Vorwort. Dort finden sich auch Gedanken, die auf die weitere literarische Produktion vorausweisen, z.B. "faderskapet kan inte bevisas" (SV 16, 174) ["die Vaterschaft ist nicht zu beweisen"] und die entsprechende Polemik gegen die Pflicht des Mannes, Alimente zu zahlen. Auch die Angstvorstellung, die Frau als liebesunfähiges und moralloses Wesen nutze die Passion des Mannes nur aus, taucht bereits im Einleitungsabsatz auf: "En man offrar [...] allt för att få leva med den kvinna han älskar. Kvinnan älskar mannen endast i och med de fördelar han erbjuder" (SV 16, 173) ["Ein Mann opfert [...] alles, um mit der Frau leben zu können, die er liebt. Die Frau liebt den Mann nur wegen der Vorteile, die er bietet"]. Mit der logischen Folge, daß der Mann nach getaner Schuldigkeit – wie der Rittmeister in *Fadren* – entmachtet und unschädlich gemacht werden kann.

Der 'Frauenhaß' wurde in der Forschung häufig von Strindbergs psychischer Struktur her begründet. Robert Brustein beschreibt seinen Charakter beispielsweise als extrem dualistisch, bestimmt durch einen ständigen Kampf "between the male and the female, the father and the mother, the aristocrat and the servant, spirit and matter, aggressiveness and passivity".[3] Mitte der 1880er Jahre entwickle er "a rigorously masculine program, which consists in despising weakness, worshiping the superhuman, and regarding life as a war".[4] Strindbergs Stellungnahmen in der Emanzipationsdebatte und seine literarische Verarbeitung des Themas wurden daher häufig als abseitige Äußerungen eines krankhaften und haßverzerrten Geistes verstanden.

Für die Untersuchung der Autorfigur ist freilich ein anderer Zusammenhang von Interesse: die Beziehung zwischen den Vorstellungen vom Geschlechterverhältnis in Strindbergs Texten und dem aufkeimenden frauenfeindlichen Diskurs, der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und beschleunigt ab Mitte der 1880er Jahre als Antwort auf Gesellschaftsveränderung, weltanschauliche Brüche und beginnende Frauenbewegung Presse, Literatur und Wissenschaft in den kulturellen Zentren Europas zu beherrschen beginnt. Die folgenden Darlegungen werden zeigen, daß das Pathologische in Strindbergs Texten bereits ein Merkmal des zeitgenössischen Diskurses über die Frau bzw. über das Wesen und die Rolle der Geschlechter war. Darüber hinaus ist zu beachten, daß die verzerrte Sichtweise von Weiblichkeit eine ebenso krankhaft entstellte Sicht von Männlichkeit einschließt. Die 'Frauenfrage' in Strindbergs Texten muß vor allem auch als eine 'Männerfrage' betrachtet werden!

---

3 Brustein 1971, S. 37.

4 Brustein 1971, S. 39.

Weil das Thema Mann-Sein ab Mitte der 1880er Jahre ins Zentrum der Konstruktion des Autorbilds rückt, wird im folgenden die 'Frauen-' bzw. 'Männerfrage' vergleichsweise großen Raum einnehmen. Der zeitgenössische Diskurs stellt das Material zur Verfügung, aus dem das Autorbild als Mann konstruiert wird, gibt die Themen, Motive, Handlungsmuster und Bilder vor, die in die bestehenden Muster der Selbst- und Weltdeutung integriert werden. Die Autorfigur schließt sich an die zeitgenössischen Diskurse an, saugt Passendes in sich auf und baut damit die eigenen Muster weiter. Von Interesse ist also zum einen die Frage, wie sich Identität bei Strindberg im Spannungsfeld der Geschlechterrollen konstituiert, zum anderen, wie die im Werk dokumentierten Anschauungen zur Frage der Geschlechtscharaktere und zum Verhältnis von Mann und Frau den gesellschaftlichen Diskurs spiegeln. Bevor ich zur Analyse der Dramen *Fadren* und *Fröken Julie* sowie des Romans *Le plaidoyer d'un fou* komme, soll daher ein Exkurs die Zusammenhänge des Frauen- und Männerbilds in Strindbergs Texten mit dem zeitgenössischen Diskurs verdeutlichen.

4.1. Exkurs: Geschlechterverhältnis und 'Geschlechtscharakter'[5] im bürgerlichen Diskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Darstellung eines so umfangreichen und komplexen Themas muß an dieser Stelle notgedrungen skizzenhaft ausfallen. Es kann nur darum gehen, mit Hilfe der Forschungsliteratur und anhand von Beispielen repräsentative Positionen darzustellen, um von dort aus Entwicklungen aufzeigen zu können. Bei den Beispielen wurde versucht, soweit möglich die Texte heranzuziehen, die für Strindbergs Werk als Quellen bedeutsam sind, beispielsweise Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten* und Max Nordaus *Paradoxe*. Der Bezug zur sozialen Realität, also die Frage nach der historischen Situation von Mann und Frau in der bürgerlichen Gesellschaft, kann dagegen nur stichpunktartig eingeblendet werden. Eine besondere Schwierigkeit für die Darstellung des für Strindbergs Texte relevanten Geschlechterdiskurses ergibt sich aus der Stellung des Strindbergschen Werks zwischen gemeineuropäischen (insbesondere französischen, deutschen, englischen) und spezifisch skandinavischen Diskurslinien. Bei vielen Gemeinsamkeiten im Blick auf die Geschlechterrollen, in denen die bürgerlichen Gesellschaften Europas im 19. Jahrhundert aufgrund ihrer vergleichbaren Wirtschafts- und Sozialstrukturen weitgehend übereinstimmen, zeigt der Geschlechterdiskurs in Skandinavien seit

---

5 Der Begriff 'Geschlechtscharakter', der sich auf die mit den physiologischen korrespondierenden psychischen Charakteristika von Mann und Frau bezieht, entstammt lt. Hausen 1976, S. 363, dem ausgehenden 18. Jahrhundert. Rang entgegnet zu Recht, daß sich die mit dem Begriff verbundenen Vorstellungen schon in der Antike nachweisen lassen. Im 18. Jahrhundert sei es vielmehr um eine Wiederbelebung und wissenschaftliche Neubegründung gegangen (Rang 1986, S. 197f.).

den 1870er Jahren charakteristische Besonderheiten. Im Rahmen des Modernen Durchbruch wird der Rolle der Frau spezielle Aufmerksamkeit gewidmet, und mit der Sittlichkeitsdebatte Mitte der 1880er Jahre erhält die Frage der Sexualmoral sowie der männlichen und weiblichen Sexualität besonderes Gewicht. Die progressiven Kräfte, die sich für eine Veränderung der konventionellen Rollenzuschreibungen stark machen, kommen in Skandinavien im fraglichen Zeitraum stärker zur Geltung, wobei in Literatur und Gesellschaft weibliche Stimmen einen vergleichsweise großen Einfluß erhalten. In Strindbergs Schriften werden nun offensichtlich Gegenakzente gesetzt, indem von Schopenhauer bis Lombroso außerskandinavische Stimmen in den skandinavischen Diskurs introduziert werden.

Damit über diesen Komplikationen das eigentliche Erkenntnisinteresse nicht in den Hintergrund gerät: es soll gezeigt werden, wie die Polarität von männlich und weiblich als eine Grundkonstituente der Autorfigur vor dem Hintergrund bedeutsamer Verschiebungen in den zeitgenössischen Diskursen zu Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnis eine außerordentliche Dynamik entfaltet. Sie drückt dem Strindbergschen Werk von 1886 bis mindestens Anfang der 1890er Jahre ihren Stempel auf und legt den Grundstein für das Image des Autors als 'Frauenhasser'.

Das bürgerlich-konservative Männer- und Frauenbild

Die Vorstellung vom Wesen der Geschlechter und ihrem Verhältnis zueinander, wie sie sich in Strindbergs Texten findet, wird von der Forschung auf weltanschauliche Einflüsse zurückgeführt, die bereits im Werk der 1870er und frühen 1880er Jahre wirksam wurden. Boëthius und Eklund nennen zunächst Arthur Schopenhauer und Eduard von Hartmann.[6] Besonders die Äußerungen Schopenhauers in dem einschlägigen Abschnitt "Über die Weiber" in *Parerga und Paralipomena* (1851) finden ihr Echo in Strindbergs Werk. Als Vorspann zu *Giftas II* werden u.a. Schopenhauers Worte über die "instinktartige Verschlagenheit" der Frauen und ihren "unvertilgbare[n] Hang zum Lügen" zitiert.[7] Die Frau ist laut Schopenhauer und Hartmann instinktgeleitet, enger dem Naturhaften, Kindlichen verbunden als der Mann. Hartmann stellt im Abschnitt über die Instinkte beim Menschen die

---

6 Beide prägten Strindbergs Denken schon früh, wie sich etwa am Nachspiel zu *Mäster Olof* ablesen läßt. Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten* lernte Strindberg lt. *Tjänstekvinnans son* (SV 21, 48-53) bereits Ende 1872 kennen (vgl. auch Smedmark 1952, S. 74). 1877 arbeitete er zusammen mit Freunden an einer Übersetzung (vgl. Lamm 1924/26 I, S. 169ff.), die im selben Jahr veröffentlicht wurde. Der Einfluß Schopenhauers wird auch im Zusammenhang mit *Från Fjärdingen och Svartbäcken* genannt, u.a. von Boëthius 1969, S. 167 und Smedmark 1952, S. 119. Eklund 1949b, S. 437f. nennt als erste Erwähnung Schopenhauers einen Artikel in *Dagens Nyheter* vom 2.1.1877 (*Före Röda rummet*, S. 259); Strindberg entlieh *Die Welt als Wille und Vorstellung* sowie *Parerga und Paralipomena* im Sommer 1876, also kurz vor Abfassung des Nachspiels zu *Mäster Olof*, aus der Königlichen Bibliothek.

7 Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*. Bd. 6: *Parerga und Paralipomena II*, hg. v. A. Hübscher, Wiesbaden 1972, S. 653 (§ 366).

Frauen in eine Reihe mit Kindern, Kranken und "Somnambülen".[8] Auch bei Schopenhauer erscheinen die Frauen als "Zeit Lebens große Kinder [...]: eine Art Mittelstufe zwischen dem Kinde und dem Manne, als welcher der eigentliche Mensch ist." Hartmann faßt zusammen:

> Das Weib verhält sich nämlich zum Manne, wie instinctives oder unbewusstes zum verständigen oder bewussten Handeln, darum ist das echte Weib ein Stück Natur, an dessen Busen der dem Unbewussten entfremdete Mann sich erquicken und erholen [...] kann.[9]

Geistige Größe oder außerordentliche Produktivität seien von der Frau nicht zu erwarten, stattdessen sei sie dem Mann, so Schopenhauer, als Gefährtin beigesellt – "zur Erholung, erforderlichen Falles zum Troste des sorgenbelasteten Mannes".[10] Da die Zuneigung der Frau von Instinkten geleitet ist und nicht vom "bewussten Geist", ist sie allerdings zu einer "reinen und wahren Freundschaft" gar nicht fähig.[11] Hartmann und Schopenhauer unterscheiden daher beide kategorisch die rein instinktive Mutterliebe von der Vaterliebe, die "auf einem Wiedererkennen seines eigenen innersten Selbst" beruht, also "metaphysischen Ursprungs" ist.[12]

Hartmann und besonders Schopenhauer formulieren nur besonders provokant – und zum Teil polemisch verzerrt! – Anschauungen vom Wesen der Geschlechter, wie sie im bürgerlichen Denken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängig waren. Zugrunde liegt in jedem Fall der Gedanke der Wesensverschiedenheit von Mann und Frau, dessen hierarchische Implikationen das Ideologem von der Komplementarität der Geschlechter nur notdürftig verdeckt. Die spezifisch bürgerlichen Vorstellungen von den Geschlechtscharakteren wurden aber schon parallel zur Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft seit Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt. Idealtypisch formulierte sie die deutsche Klassik, z.B. in Schillers "Lied von der Glocke". Der passiveren Frau war das private Heim, dem aktiveren Mann die Öffentlichkeit als Wirkungsraum zugewiesen. Als Idealbild der Frau erschien die Hüterin des heimischen Herdes in natürlicher Reinheit und Unschuld, während der Mann sich dem rauhen und oft schmutzigen Lebenskampf zu stellen hatte. Er war als Hausvater der Familie Oberhaupt. Das Heim sollte ihm zur seelischen und moralischen Regeneration dienen, weshalb im Verantwortungsbereich der Frau auch die religiöse Erbauung im familiären Raum lag. Daß zur Regeneration für den Mann auch die Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse gehörte, war in diesem Bild implizit eingeschlossen – im Gegensatz zur Frau, der das erotische Begehren, soweit es nicht als Kinderwunsch in Erscheinung trat, zum Teil rundum abgesprochen wurde.[13]

---

8 Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewußten. Versuch einer Weltanschauung*, Berlin 1869, S. 157.

9 Hartmann, a.a.O., S. 315.

10 Schopenhauer, a.a.O., S. 650ff. (§§ 363-366).

11 Hartmann, a.a.O., S. 177.

12 Hartmann, a.a.O., S. 168 und Schopenhauer, a.a.O., S. 662 (§ 371).

13 Melberg 1985, S. 70.

Wichtige Pfeiler eines solchen Denkens waren die Lehre der Kirche, die die Unterordnung der Frau mit der paulinischen Subordinationslehre rechtfertigte, und die im 18. Jahrhundert neu begründeten Naturwissenschaften. Diese lösten die Geschlechterrollen aus ihrem sozialen, d.h. kulturell kodierten Kontext und suchten stattdessen nach dem 'natürlichen' Wesen von Mann und Frau. Das von der Wissenschaft propagierte Bild vom männlichen und weiblichen Geschlechtscharakter wurde binnen kurzem Gemeingut und zeigte eine erstaunliche Wirkungsmacht. So belehrt uns noch *Meyer's Großes Konversationslexikon* von 1904 auf folgende Weise über "Geschlechtseigentümlichkeiten":

> Auch psychische G. finden sich vor; beim Weib behaupten Gefühl und Gemüt, beim Manne Intelligenz und Denken die Oberhand; die Phantasie des Weibes ist lebhafter als die des Mannes, erreicht aber seltener die Höhe und Kühnheit wie bei letzterem.

Die Suche nach neuen Geschlechterrollen im Modernen Durchbruch

In der zweiten Jahrhunderthälfte geriet das extreme, auf die Auslöschung weiblicher Eigenständigkeit zielende Frauen- und das entsprechende Männerbild der patriarchalisch bürgerlichen Gesellschaft zunehmend in Gegensatz zur sich rasch verändernden gesellschaftlichen Realität. Die rapide Weiterentwicklung der kapitalistischen Wirtschaftsstruktur, die im Laufe des 19. Jahrhunderts auch in Skandinavien nicht nur steigenden Leistungs- und Konkurrenzdruck, sondern auch eine zunehmende Konzentration wirtschaftlicher Macht in Konzernen und Monopolen mit sich brachte, stellte die Position des bürgerlichen *pater familias* in Frage. In den 1870er Jahren kamen Phasen wirtschaftlicher Stagnation hinzu. Insbesondere die jungen Intellektuellen, die ab 1870 auf die öffentliche Bühne traten und sich unter der Überschrift "Moderner Durchbruch" versammelten, mußten diese sozioökonomische Zwickmühle spüren. Ihr Protest gegen Konventionen und Verkrustungen in Kultur und Gesellschaft, Moral und Politik entsprach auch ihrer Stellung am Rand der etablierten Gesellschaft. Die wirtschaftliche Situation versperrte vielen die sicheren Karrierepfade der Vätergeneration in Wirtschaft, Kirche und öffentlicher Verwaltung. Die Schilderungen von Schulden, Konkursen oder dem Bohemeleben vieler junger Männer bürgerlicher Herkunft in der Literatur im Umfeld von *Röda rummet* spiegeln handfeste Erfahrungen mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Eine weitere Folge der sozioökonomischen Veränderungen war die zunehmende Beteiligung auch bürgerlicher Frauen am Erwerbsleben. Hatte die Entwicklung eines freien Unternehmertums schon in der ersten Jahrhunderthälfte Erwerbsfreiheit und eine gewisse Angleichung der rechtlichen Stellung von Mann und (lediger oder verwitweter) Frau im Erwerbsleben mit sich gebracht, zwang die gesellschaftliche Entwicklung in Schweden nun immer mehr ledige Frauen auf den Arbeitsmarkt. Begründet war dies zum einen in einem schnellen Bevölkerungswachstum. Hinzu kam, daß der Unterhalt einer Familie nach dem patriarchalischen Idealbild mit nur einem Erwerbstätigen, einem entsprechenden Wohnumfeld, Bediensteten etc. eine

kostspielige Angelegenheit war, so daß die Heiratsfrequenz im Bürgertum sank und immer mehr junge Männer und Frauen unverheiratet blieben.[14]

Aus diesem Grund konzentrierte sich die Diskussion über die Neubestimmung von Geschlechterrollen im Rahmen der Frauenfrage in Schweden zunächst auf die Themen Ausbildung und Erwerbstätigkeit der nicht verheirateten Frauen. Seit den 1870er Jahren spitzte sich die Auseinandersetzung jedoch darüber hinaus auf die wirtschaftliche und rechtliche Stellung der Ehefrauen zu. Dadurch erst wurde die Frauenfrage zu viel mehr als einer politischen und ökonomischen Frage unter anderen: Sie erschütterte den Grundbaustein der bürgerlich-patriarchalischen Gesellschaft, die Familie. Diese war im traditionellen Verständnis als eine Art Verlängerung der Identität des Mannes/Vaters betrachtet worden. Familiennamen und -vermögen vererbten sich in der männlichen Linie. Der Mann, dem allein die Zeugungskraft zugeschrieben wurde, 'verewigte' sich in seinen Nachkommen. Dieser Gedanke liegt auch dem Konflikt des Rittmeisters in Strindbergs *Fadren* zugrunde. So waren die Kinder dem alleinigen Erziehungsrecht des Vaters unterstellt, und die Ehefrau war dem Mann als ihrem Vormund unterworfen, d.h. sie wurde als unmündig betrachtet. Der Vater bestimmte allein den Wohnsitz der Familie, verwaltete das gesamte Vermögen, einschließlich des von der Ehefrau eingebrachten Teils, und entschied über ihre Möglichkeiten, am öffentlichen Leben durch Erwerbsarbeit oder andere Aktivitäten teilzunehmen. Die Forderung nach Mündigkeit der Ehefrau und nach ihrem ökonomischen Selbstbestimmungsrecht griffen also einen wichtigen Pfeiler im Konstrukt männlich patriarchalischen Selbstverständnisses an.

Pil Dahlerup verweist darauf, daß im 19. Jahrhundert eine wesentliche ideologische Grundvoraussetzung der vaterrechtlichen Familien- und Gesellschaftsstruktur in Frage gestellt wurde: die alleinige Abstammung der Kinder vom Vater. "Det skyldes, at han alene tillægges evnen til at *skabe menneskeliv*. Livsgnisten kommer fra hans sæd; moderen bidrager blot med opbevaring og næring [...]."[15] ["Dies rührt daher, daß ihm alleine die Fähigkeit, Menschenleben zu erzeugen, zugeschrieben wird. Der Lebensfunke kommt aus seinem Samen; die Mutter trägt nur die Aufbewahrung und Ernährung bei [...]."] Entscheidend für die männliche Vormachtstellung und das männliche Selbstverständnis war die Fähigkeit zur Fortpflanzung der eigenen Art bzw. Individualität, man kann auch sagen: seine biologische und ökonomische Produktivität. Doch indem der Nachweis der weiblichen Eizelle nach und nach wissenschaftliche Anerkennung fand, wurde das Dogma von der alleinigen Zeugungskraft des Mannes untergraben. Auch dieser Faktor hat dazu beigetragen, daß die männliche Geschlechterrolle und -identität im Diskurs des Modernen Durchbruch wichtige Veränderungen erfuhr. Dahlerup diagnostiziert im Zusammenhang mit der Sittlichkeitsdebatte der 1870er und 1880er Jahre eine Wandlung der Männerrolle vom 'Vater' zum 'Liebhaber': "[*D*]*et ideologiske centrum i mandsbiologien skifter plads*: fra sæd til penis, og [...] det dominerende

---

14 Bergom-Larsson 1978, S. 84ff. Die Verf. nennt u.a. einen Anteil unverheirateter erwachsener Frauen von bis zu 75% in Stockholm.

15 Dahlerup 1983, S. 25.

mandsbillede tilsvarende er på vej fra faderbilledet til elskerbilledet."[16] ["[*D*]*as ideologische Zentrum in der Biologie des Mannes verschiebt sich*: vom Samen zum Penis, und [...] das dominierende Männerbild verlagert sich entsprechend vom Vaterbild zum Bild des Liebhabers."]

Die Durchschlagskraft der Wandlungen im Geschlechterverhältnis und in den Geschlechterrollen spiegelt sich in der großen Bedeutung des Themas für die Literatur und Kritik des Modernen Durchbruch. So betrachtet Georg Brandes in *Emigrantlitteraturen* (1872) die Frauenfrage als eine der entscheidenden Zukunftsfragen, der sich die Literatur, die ihrem gesellschaftlichen Auftrag gerecht werden wolle, zu widmen habe. Pil Dahlerup sieht Georg Brandes jedoch vor allem als Pionier eines neuen Männerbilds: "Titlen 'Det moderne Gjennembruds Mænd' kan læses som mere end litteraturhistorie: det er fastsættelsen af et nyt mandlighedsbegrep".[17] ["Der Titel 'Die Männer des Modernen Durchbruch' kann als mehr als Literaturgeschichte verstanden werden: er legt einen neuen Begriff von Männlichkeit fest."] Der 'neue Mann' soll sich durch soziale und religiöse Toleranz auszeichnen, durch gründliche Bildung im Sinne des positivistischen wissenschaftlichen Ideals, außerdem durch die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit drängenden gesellschaftlichen Fragen und zu praktischer Humanität, d.h. zum Engagement für die Belange der Schwachen, und durch standhaften Einsatz für die eigenen Ideale. Einen weiteren wichtigen Aspekt stellt das Bekenntnis zu Emotionalität und Sinnlichkeit dar. Dahlerup erkennt hierin "en nedbrydning af det patriarkalske mandsbillede til fordel for et naturvidenskabeligt, humaniseret og seksualiseret mandsbillede" ["die Zerschlagung des patriarchalischen Männerbilds zugunsten eines naturwissenschaftlichen, humanisierten und sexualisierten Männerbilds"]. Dabei stehen die neuen Männer des Modernen Durchbruch in doppelter Opposition, zum einen gegenüber dem patriarchalischen Vater-Bild, zum anderen aber auch, so Dahlerup, gegenüber den gesellschaftlichen Gruppen, die die Position des bürgerlichen Mannes am unmittelbarsten in Frage zu stellen scheinen: die Frauen sowie die bäuerlichen und proletarischen Unterschichten. Zwar sehe sich der 'neue Mann' als Vorreiter einer Entwicklung zu mehr Liberalität und Demokratie auch als Vertreter der Schwachen in der Gesellschaft, doch könne er diese nur in der Rolle der passiv Hilfsbedürftigen, der Anzuleitenden und zu Führenden akzeptieren.[18] – Damit ist ein von tiefen inneren Widersprüchen gekennzeichneter Prozeß der Neudefinition von Geschlechterrollen angedeutet, der sich in der Literatur der Zeit einprägsam widerspiegelt.

Gegenreaktionen

Die beschriebene Neuorientierung der Männerrolle und die Widersprüche, die sie mit sich bringt, führen in den 1880er Jahren zu entschiedenen Gegenreaktionen, die sich an Strindbergs Werk zuerst und idealtypisch ablesen lassen. Die 'neuen Männer' spüren einerseits den Druck der alten Ordnung, aus der sie sich emanzipie-

---

16 Dahlerup 1983, S. 27f.

17 Dahlerup 1983, S. 63.

18 Dahlerup 1983, S. 60f. und 67ff.

ren wollen, andererseits die Gefahr, mit den Bastionen männlicher Vormachtstellung auch ihre sichere Orientierung und Identität zu verlieren. Außerdem mußte die Forderung der Frauen nach beruflicher Ausbildung und Zugang zum Arbeitsmarkt in einer Situation wachsender sozioökonomischer Unsicherheit fast zwangsläufig männliche Ängste schüren. Diese äußern sich auf bemerkenswert ambivalente Weise: zum einen in der Tendenz, sich zur (Neu-)Befestigung männlicher Identität vermeintlichen Autoritäten, zuvörderst den Naturwissenschaften, zuzuwenden; zum anderen aber in der Neigung zum Irrationalen und Mythischen.

Das Bedürfnis nach einer wissenschaftlichen Definition von Männlichkeit und Weiblichkeit war kein spezifisch skandinavisches, sondern ein gemeineuropäisches Phänomen. Populäre Vertreter und Verbreiter einer naturwissenschaftlichen Anthropologie waren u.a. Max Nordau und Cesare Lombroso, die, wie Hans Lindström gezeigt hat, auf Strindberg entscheidenden Einfluß ausübten.[19] Die eigentliche Stärke der Naturwissenschaft lag in ihrem Versprechen, die Überlegenheit des Mannes und die Legitimität seiner übergeordneten Stellung in der Gesellschaft 'objektiv' nachweisen zu können. So brachte die 'wissenschaftliche' Erforschung der Wesensmerkmale von Mann und Frau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegenüber den hergebrachten Stereotypen zwar keine eigentlich neuen Gesichtspunkte; doch wesentlich war, daß die alten Vorstellungen im neuen Gewand auch neue Überzeugungskraft erhielten.

In den von der ideologischen Durchschlagskraft der Darwinschen Ideen geprägten männlichen Denkmustern erschien die Frau als ein in mehrfacher Hinsicht hinter dem Mann zurückgebliebenes Wesen: Gemäß ihrer natürlichen Bestimmung zum Gebären und zur Aufzucht der Nachkommen hätten sich ihre geistigen und moralischen Fähigkeiten weniger entwickelt als ihre biologischen Funktionen. Sie stehe daher im Evolutionsprozeß zwischen Kind und Mann, oder, übertragen auf die Entwicklung der Rassen, zwischen dem Wilden und dem zivilisierten Abendländer.[20] Ontogenese und Phylogenese wurden dabei bedenkenlos in eins gesetzt. Diese Auffassung findet sich auch bei Strindberg, z.B. in *Fordringsägare*, wo die Frau als "en yngling med spenar på bröstet, en ofullgången man, ett barn som ränt opp och stannat i växten" ["ein Jüngling mit Zitzen auf der Brust, ein unvollendeter Mann, ein Kind, das aufgeschossen und dann im Wachstum stehen geblieben ist"] bezeichnet wird (SV 27, 218). Im übrigen wiederholten sich die bekannten Stereotype: Die Frau ist naturhaft, instinktbestimmt, charakterisiert durch

---

19 H. Lindström 1952, S. 151ff., 174f., 184ff.

20 Vgl. Dijkstra 1986, S. 163f., und Schmersahl 1995, S. 318. Ekenvall 1960, S. 13f. und Fahlgren 1994, S. 37, verweisen darauf, daß die Vorstellung von der Frau als unvollkommenem Mann schon aus der Antike stammt. Sie findet sich zusammen mit anderen im 19. Jahrhundert wieder aufgegriffenen Stereotypen über den 'Geschlechtscharakter' der Frau u.a. bei Aristoteles. Aus der Antike leitet sich auch die Verknüpfung von Hysterie und weiblicher Sexualität her (Hippokrates). Die Gebärmutter (griech.: hystera) wird zum zentralen Organ der Weiblichkeit, bei Platon erhält sie eine Art Individualität mit eigenem Willen und Launen zugeschrieben. Die Frau wird in dieser Vorstellung radikal auf ihre Fortpflanzungsfunktion reduziert.

mangelnde Kreativität und Intellektualität. Der Mann dagegen erscheint aktiv, produktiv und intellektbestimmt. Die Frau ist schwach und verführbar, der Mann geleitet durch Willensstärke und Pflichtethos. Die Frau ist dem Mann sogar in der Ausbildung der Sinne unterlegen.[21] Dies ließ sich nicht nur durch Vergleiche von Schädelumfang, Physiognomie und Hirnstruktur zeigen, sondern auch an der ausschließlichen Ausrichtung der weiblichen Natur auf ihre Fortpflanzungsfunktion. Ein Wesen, das alle vier Wochen durch den Blutverlust der Menstruation geschwächt wird und in den neun Monaten der Schwangerschaft und der folgenden Stillzeit seine ganze Kraft für das Gedeihen der Nachkommen investiert, muß in seinem intellektuellen Leistungsvermögen und seiner Sensibilität eingeschränkt sein. "An image of woman was now created that showed her to be a perpetually 'brain-drained' creature whose mental faculties atrophied progressively as she engaged in her reproductive duties", so Bram Dijkstra in seiner Studie zum Frauenbild in Kunst und Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.[22] Der Mann dagegen, der täglich im Lebenskampf steht, mußte seine Durchsetzungsfähigkeit und seinen Erfindungsreichtum, seine geistige Kreativität und materielle Produktivität entwickeln.

Außerdem gab das evolutionäre Gesetz der zunehmenden Differenzierung und Spezialisierung Anlaß zu der Annahme, Mann und Frau würden sich gemäß ihrer Funktionen nach und nach auseinanderentwickeln – so beispielsweise Otto Weininger in seinem berüchtigten Werk *Geschlecht und Charakter* von 1903, einer Kompilation der Gemeinplätze misogyner Pseudowissenschaft zur Jahrhundertwende: Von anfänglicher Bisexualität in weiter Vergangenheit hätten sich bei der Frau die biologischen Funktionen stärker entwickelt, beim Mann dagegen die geistigen. Strindbergs Bild vom intellektuellen Übermenschen (bzw. -mann!) der Zukunft in der 1894 entstandenen Skizze "L'homme à venir", das z.T. auch schon in Dr. Borg in *I havsbandet* vorgezeichnet ist, illustriert ein solches Denken:

> Tout ce qui rappelle l'animal se retire, et les organes devenus superflus se réduisent au minimum. [...] Le corps sans poils; le visage imberbe, de facon que le jeu des muscles plus developpé avec la vie psychique plus riche, ajoutera à l'impression du langage. La chevelure abondante sur le crâne et le front bombé symbolisant la fertilité du cerveau, l'organe prépondérant.[23]

Zur Entwicklung der Frau fällt dem Autor an dieser Stelle dagegen nicht viel ein:

> Type femelle. Odalisque: avec toutes les perfections de la femme. Éducation: économie domestique; élévage d'enfants; beaux-arts, musique, culture de fleurs. Plus grande la différence des sexes, plus parfaite la progéniture.[24]

Solchen wissenschaftsinspirierten männlichen Allmachtsphantasien stehen irrationale, oft aus mythischen Quellen gespeiste Angstvorstellungen gegenüber. In den

---

21 Vgl. Angenot 1989, S. 7f.

22 Dijkstra 1986, S. 170.

23 *Vivisektioner*, S. 92.

24 *Vivisektioner*, S. 104.

für Skandinavien wichtigen Einflußländern Frankreich und Deutschland läßt sich während der 1880er Jahre eine Umkehr des politischen und kulturellen Diskurses konstatieren: eine Wendung zu konservativeren Einstellungen, die Abkehr vom Naturalismus und Positivismus in Kunst, Literatur und Philosophie sowie die Tendenz zu neuer Religiosität. Die geistige Landschaft, die hieraus entsteht und gerne mit dem vagen Schlagwort 'fin de siècle' bezeichnet wird, zeigt sich geprägt durch ein Interesse fürs Mythische und Spirituelle; der progressiv-aufklärerische, auf eine ständige Verbesserung der gesellschaftlichen Lebensbedingungen zielende Impetus mündet in eine Atmosphäre resignativer Skepsis; die selbstbewußte Überzeugung von den eigenen Gestaltungsmöglichkeiten verliert sich in einem Gefühl von Ausgesetztheit in einer nicht mehr beherrschbaren Welt. Diese Wandlungen lassen das Verständnis des Geschlechterverhältnisses nicht unberührt, das sich u.a. mit mythischen Bildern auflädt und deutlich die (männlich-bürgerlichen) Ängste und Unsicherheiten der Epoche spiegelt. Die Idee einer harmonischen Ergänzung der Geschlechter wird zunehmend durch die eines naturnotwendigen Kampfes zwischen Mann und Frau ersetzt. Das Frauenbild nimmt entschieden bedrohliche Züge an.

Marc Angenot nennt in seiner Analyse des 'fin de siècle'-Diskurses die Frauenfrage eines der Angstthemen *par excellence* – neben "la 'question social'; le 'péril juif'; la dégénérescence de la race; les détraquements des esprits; [...] l'inflation du numéraire" etc.[25] Die Bindung der Frau an ihre Natur, ihre Instinkte und Passionen erscheint nun vorzüglich als Gefährdung der rationalen Ordnung der zivilisierten Gesellschaft und als Bedrohung des Mannes. Ihre Negativität, d.h. ihre mangelnde individuelle Identität, ist nicht mehr die bequeme Folie, auf die der Mann seinen Text schreiben kann, die Verlängerung männlicher Identität, sondern ihr wird nun ein verschlingender, aus- und aufsaugender Charakter zugeschrieben. In einer in den *Samlade otryckta skrifter* veröffentlichten Notiz verbindet Strindberg folgende Begriffe mit der Frau: "Materien, Det negativa, Passiva, Lögnen, Stölden, Liderligheten, Svagsintheten, Det absolut Onda" (SOS 2, 171) ["Die Materie, Das Negative, Passive, Die Lüge, Der Diebstahl, Die Liederlichkeit, Der Schwachsinn, Das absolut Böse"]. Als Gefahr erscheint ebenso ihre Identifikation mit dem unbewußten Fortpflanzungstrieb der Art, mit 'Mutter Erde': "She was the symbol of nature, she was the earth, eager to give – but also voraciously hungry."[26] Die Naturkraft der Frau stellt die männliche Geistigkeit in Frage, sie erscheint als Emanation seiner eigenen evolutionären Vergangenheit, als Verkörperung der unbewußten Triebe in seinem Inneren, die die moderne Rationalität gerade erst zu zügeln und in produktiv-zivilisatorische Impulse umzuwandeln gelernt hatte.

Als Achillesferse des Mannes wird sein eigenes sexuelles Verlangen gesehen: das Tor zu den mühsam beherrschten Instinkten. Es trübt seine klare Wahrnehmung, verleitet ihn zu 'Galanterie', verklärt sein Begehren poetisch-romantisch, das bei nüchterner Betrachtung als primitive Triebnatur erscheint.[27]

---

25 Angenot 1989, S. 6.

26 Dijkstra 1986, S. 83. Vgl. auch Melberg 1985, S. 99ff.

27 Vgl. H. Lindström 1952, S. 151f. zu Max Nordau, *Paradoxe*.

Eine Äußerung Max Nordaus, bei der Beschreibung von Frauen würden Schriftsteller oft durch unbewußte Impulse ihres Sexualtriebs geleitet, zitiert Strindberg als eines der Motti zu *Giftas II*. So geben die Triebe des Mannes der Frau ein Machtmittel an die Hand. Sie vermag das Tier im Mann hervorzulocken. Die Sexualität wird dadurch zum eigentlichen Schlachtfeld des Geschlechterkampfes, der wiederum zum Kampf um die Grundwerte der abendländischen Kultur stilisiert wird. Richard von Krafft-Ebing warnt in seinem außerordentlich populären Werk *Psychopathia sexualis*, das 1886 erstmals erschien und schnell zahlreiche Nachauflagen erzielte:

> In der Mächtigkeit sexueller Bedürfnisse liegt die Schwäche des Mannes dem Weibe gegenüber. Er geräth in Abhängigkeit von dem Weibe, und zwar um so mehr, je schwächer und sinnlicher er wird. [...] So begreift sich die Thatsache, dass in Zeiten der Erschlaffung und Genusssucht die Sinnlichkeit üppig gedeiht. Dann entsteht aber die Gefahr für die Gesellschaft, dass Maitressen und ihr Anhang den Staat regieren und dieser zu Grunde geht.[28]

Der Machtkampf tobte auf der Türschwelle zwischen den getrennten Schlafzimmern (wie Strindberg in *Le plaidoyer d'un fou* mit passionierter Eindringlichkeit zu beschreiben weiß) und zwischen den widerstreitenden inneren Impulsen der modernen Sankt George, die als Ritter von der traurigen Gestalt aus den Waffengängen zurückzukehren pflegten. Seine fatale Unfähigkeit, dem Ideal des vergeistigten Zukunftsmenschen zu entsprechen und die Natur in sich ganz zu unterwerfen, bringt den Mann des 'fin de siècle' in einen tragischen Konflikt, den er durch die Abspaltung der eigenen Sexualität selbst heraufbeschworen hat. Einerseits läuft er Gefahr, den Lockungen der Weiblichkeit zu erliegen und seine männlichen Kräfte in endlosen Umarmungen zu ermatten (was gleichermaßen psychisch wie physisch zu verstehen ist), andererseits droht allzu große sexuelle Enthaltsamkeit Zweifel an seiner Männlichkeit heraufzubeschwören. Und die ist essentiell für sein Selbstbewußtsein als Mann, wie Krafft-Ebing betont. Bemerkenswert und sehr viel einschneidender als bei der Frau sei die Rolle, die "das Verhalten seiner sexuellen Functionen" für das männliche Selbstgefühl spiele. "An der Einbusse von Männlichkeit und Selbstvertrauen, die der nervenschwache Onanist und der impotent gewordene Mann bieten, lässt sich die Bedeutung jenes Factors ermessen."[29]

---

28 Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie, Stuttgart [10]1898, S. 13.

29 Krafft-Ebing, a.a.O., S. 11. In Skandinavien wird die Frage der angemessenen Frequenz sexueller Betätigung im Rahmen der durch den Modernen Durchbruch ausgelösten Sittlichkeitsdebatte diskutiert. Dabei ging es auch um die Frage vorehelicher und pubertärer Sexualität. Die gegnerischen Parteien schreckten dabei vor drastischen Darstellungen der Gefahren der Enthaltsamkeit bzw. der Unmäßigkeit nicht zurück, wie u.a. Strindbergs Novelle "Dygdens lön" oder Mathilda Kruses (Pseud. Stella Kleve) "Pyrrhussegrar" (1886) dokumentieren (vgl. Boëthius 1969, S. 70-78).

Diese doppelte Angst – vor der Impotenzvermutung bei mangelndem Geschlechtsverkehr einerseits, vor dem Verlust der Manneskraft an die verschlingende Frau andererseits – spielt auch in Strindbergs Werk für das männliche Selbstbewußtsein eine immense Rolle. Johans Warnung am Schluß von *Författaren* vor der Frau, die den Mann seiner Kraft beraubt, wurde in Kapitel 3.5. erwähnt. In *Fadren* und *Le plaidoyer d'un fou* stellt das Problem der Männlichkeit dann ein zentrales Thema dar. In diesem Zusammenhang taucht auch immer wieder der Mythos von Herkules und Omphale auf. In späteren Dramenentwürfen zu diesem Mythos (nach 1900) wird das männliche Dilemma noch deutlicher: Sowohl die Warnung, Herkules solle seine Manneskraft nicht mißbrauchen, um nicht in Abhängigkeit zu geraten, spielt hier eine Rolle, als auch der Versuch Omphales, durch Infragestellung seiner Vaterschaft sein Selbstgefühl zu zerstören.[30]

Was dem Mann zum Verderben gereicht, scheint dagegen der Frau neue Lebenskraft zuzuführen. Die Verführerin wächst an der Macht, die ihr die erotische Passion des Mannes verleiht, sie erscheint als Vampirin, die sein Blut, sein Geld, seine Manneskraft unersättlich aus ihm heraussaugt.[31] Der Topos vom weiblichen Vampir, der in Kunst und Literatur der Jahrhundertwende einen Boom erlebt, bringt zum Ausdruck, in welch engem Verhältnis Ökonomie und Sexualität stehen, wie der Kampf um die (erotische) Macht gleichermaßen ein Kampf um Geld ist – auch das ein von Strindberg ausgiebig exploitierter Zusammenhang (z.B. in "Maktfrågan", SS 54, 299).

Wenn schon die eigenen sexuellen Bedürfnisse als so bedrohlich empfunden werden, gilt dies in noch höherem Grade für diejenigen des anderen Geschlechts. Das schlafende Ungeheuer der weiblichen Sexualität erhebt sein monströses Haupt, worauf der Mann mit paranoider Abwehr reagiert. Als das Unbekannte, welches das alt-patriarchalische Frauenbild konsequent geleugnet hatte, erscheint sie umso bedrohlicher. Auch hier aber führen die Widersprüche der eigenen Angstbilder das männliche Bewußtsein in Aporien. Denn einerseits fürchtet es ihre Unersättlichkeit, ihren verschlingenden Charakter; andererseits aber gefährdet ihre vermeintliche Selbstgenügsamkeit die sexuelle Identität des Mannes. Die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Erforschung des unbekannten Terrains 'weibliche Sexualität' konzentrierte sich zunächst auf das Phänomen der Masturbation, das besonders bei jungen Mädchen in erschreckendem Ausmaß aufzutreten schien. Aber auch die weibliche Neigung zur gleichgeschlechtlichen Liebe und gar zu sodomistischen Vergnügen (Hunde stehen im Mittelpunkt der männlichen Angst-/Wunschbilder!)[32] erschütterte das Bewußtsein von männlicher Allgewalt

---

30 Besonders in SgNM 4:10, 7-9; auch 4:11, 1.

31 Dies ist nicht nur metaphorisch zu verstehen; der Blutdurst der Frau, verständlich durch ihren periodischen Blutverlust, war wissenschaftlich-medizinisches Gemeingut (Blut-Trinkkuren wurden als Therapie gegen Anämie verordnet), und das Bild vom (erotischen) Vampir erschien in medizinischen Ratgebern verbunden mit der entschiedenen Warnung vor der Gefahr für Leib und Leben des Ehemannes (Dijkstra 1986, S. 334, 337 und 347).

32 Dijkstra 1986, S. 290ff. Vgl. die Verdächtigungen, die Axel in *Le plaidoyer d'un fou* gegen Maria hegt. Auch Marias übertriebene Hundeliebe, die den Gatten aus dem Schlafzimmer verbannt, erscheint dabei in einem zweifelhaften Licht.

und Unersetzbarkeit. Dies spiegelte sich im wissenschaftlichen ebenso wie im künstlerischen und literarischen Diskurs. Angenot stellt fest:

> On se trouve dans une vague de saphismes romanesques. La *Sapho* de Daudet a eu grand succès en 1884. La lesbienne est amplement figurée chez Zola, Maupassant, Péladan, Rachilde, Lorrain; elle apparaît en poésie de Baudelaire à Verlaine, dont *Parallèlement* est de 1889. [...] Ce n'est pas que le lesbianisme n'inquiète pas les chroniqueurs sérieux comme signe de la décadence des moeurs. Ceux qu'afflige la jeune fille "moderne" ne manquent pas de la voir "préférer souvent le baiser d'une amie à la caresse saine de l'époux" ...[33]

Die zunehmende Dämonisierung des Frauenbilds läuft parallel mit der Angst vor Degeneration. In seinen Arbeiten zur Evolutionstheorie hatte Darwin nämlich dargelegt, daß Höherentwicklungen in der Natur grundsätzlich reversibel seien, daß unter bestimmten Umständen der Rückfall in einen überwundenen Ursprungszustand möglich sei.[34] Da der Kampf zwischen Mann und Frau als Kampf um die kulturellen Stützpfeiler der Gesellschaft interpretiert wurde, lauerte hinter der Erstarkung der Frau die Dekadenz. Ihre 'Vermännlichung', so fürchtete man, ginge mit der 'Verweiblichung' der Männer einher: der unmännliche Mann, der 'Schwächling' und *décadent*, der 'Hysteriker' und der Homosexuelle waren die Angstbilder einer verunsicherten Männergesellschaft.[35] Im Kult des Starken, sei es der intellektuelle Übermensch oder der arische Held, sollte folglich ein Bollwerk gegenüber der Degeneration errichtet werden.

Die Folge der gesellschaftlichen Veränderungen und der Infragestellung tradierter Geschlechterrollen sind somit Abwehr und Ausgrenzung dessen, was die eigene Identität in Frage zu stellen scheint. Wie immer werden die Ängste vor gesellschaftlicher Deklassierung projiziert auf 'die Anderen': Frauen, Degenerierte, Homosexuelle, Juden ... Doch im Prozeß der Selbststabilisierung durch Ausgrenzung des Verunsichernden nimmt das Geschlechterverhältnis insofern eine Sonderstellung ein, als der aus- und abgrenzende Schnitt den eigenen Körper trifft.[36] Die 'unergründliche' Wirklichkeit Frau, die tatsächlich die Unergründlichkeit/Grundlosigkeit im eigenen, männlichen Ich spiegelt, ist ebenso

---

33 Angenot 1989, S. 14. Das Zitat im Zitat stammt von P. de Lano, *Après l'amour*, 1889, S. 27.

34 Dijkstra 1986, S. 212: "For the impressionable late nineteenth-century male, this was all the evidence needed to perceive a massive spectre of degeneration hovering just above the horizon, ready to drag the gloriously evolving species of man back into the jungle."

35 Vgl. die von Dijkstra dokumentierte Diskussion über Homosexualität und Verweichlichung in den Jahren 1895/96 in *La Revue Blanche* (Dijkstra 1986, S. 204).

36 Nach Claudia Klinger wird "die auf die Seite der Natur gestellte Frau zum Symbol für die Kontingenz der Natur, zur Zielscheibe der der (abendländischen) Kulturbildung inhärenten Naturfeindlichkeit und zum Opfer der auf die Natur gerichteten Versuche der Kontingenzbewältigung" (Klinger 1995, S. 45). Hierzu gehöre auch die Überführung der eigenen Naturhaftigkeit und Sexualität durch den Mann an die Frau.

unbeherrschbar wie die gesellschaftliche Wirklichkeit. Die Projektion des Ungefügigen im männlichen Leib auf die Folie Weib funktioniert nur unvollständig, denn die Ab-Grenzung bedeutet Kastration. Soziale und sexuelle Ohnmachtsgefühle fallen in eins. Entsprechende Abgrenzungen und Schnitte finden sich auch in Strindbergs Texten, besonders deutlich etwa in *Le plaidoyer d'un fou*. In Kapitel 6 wird darauf näher eingegangen.

Kunst und Literatur der Zeit gestalten die Ängste, Wünsche und Widersprüche. So wird die Frau als Teufel an die Wand gemalt – und ist doch gleichzeitig verlokkende Nymphe. Sie bedeutet die Erlösung des Ritters von seiner einengenden Rüstung – und stellt doch seine eigentliche Gefährdung dar. Die Angst vor der Frau erscheint als Angst vor den eigenen Bedürfnissen. Sie ist aber auch eine Angst vor dem Verlust der Durchsetzungsfähigkeit in sich verschärfender ökonomischer Konkurrenz. Sie ist die Kehrseite des Wunsches nach Erlösung von den auferlegten (gesellschaftlich-ökonomischen) Zwängen. Angst und Wunsch produzieren widersprüchliche Bilder von Dominanz und Unterwerfung, von Unnahbarkeit und Auflösung in der erotischen Umarmung. So ist in den Bildern der männerverschlingenden Frau stets auch masochistische Lust zu spüren, der Wunsch nach Zerstörung der Rüstung 'Männlichkeit', nach Regression in den symbiotischen, Ich-losen Status des Kleinkinds. Die verführende Frau nähme so die Last des Pflichtethos und des Zwangs zur Selbst-Beherrschung von den schwachen Schultern des geplagten 'fin de siècle'-Mannes, entzöge ihn den An- und Überforderungen der Männerwelt.

Das Bild von Frau und Mann im ausgehenden 19. Jahrhundert, bzw. die männlichen Phantasien und Ängste, aus denen es entstand, bildet den Hintergrund für die Darstellung des Geschlechterverhältnisses und die Konstitution des Autor-Ich als Mann in Strindbergs Texten. Wie unmittelbar sich die Stereotype des Diskurses im Werk des Schweden spiegeln, wurde an einigen Beispielen bereits deutlich. Wichtig erscheint – gleichermaßen in bezug auf Strindberg wie auf die Gestaltung des Geschlechterkampfs in der Kunst der Epoche –, sich nicht von der Drastik in der Darstellung der männermordenden Judith- und Delila-Gestalten, der trutzigen Ritter und herkulischen Helden von den Widersprüchen und Spaltungen ablenken zu lassen. Wo begegnen sich Angst und Wunsch? Wo verdeckt die Faszination am Untergang den wirklichen Schrecken? Wo schlägt Spiel in Ernst um und Ernst in Spiel?

4.2. Das Frauen- und Männerbild bei Strindberg

Das Bild von Frau und Mann in den Texten bis 1886

Für die Präsentation des Autor-Ich nimmt die Darstellung von Frau und Mann in Strindbergs Texten der 1870er und frühen 1880er Jahre keine gleichermaßen prominente Stellung ein wie im späteren Werk. Sie spiegelt – mit manchen charakte-

ristischen Brechungen – den Diskurs der Zeit, in dem die Frauenfrage bereits eine wesentliche Rolle spielte. Ulf Boëthius hat die Entwicklung in Strindbergs Haltung zu dieser Frage und die öffentliche Debatte in Schweden bis Mitte der 1880er Jahre ausführlich dargestellt.[37] Während um die Jahrhundertmitte, beispielsweise in den Diskussionen zur Verfassungsreform 1865/66, vorwiegend die Forderung nach verbesserten Bildungsmöglichkeiten für Frauen im Mittelpunkt stand, zunächst nach einer besseren Grundausbildung der Mädchen, in der Folge auch nach höherer Schulbildung, Hochschulzugangsberechtigung und Zugang zu bislang den Männern vorbehaltenen Berufen – drehte sich die Diskussion ab 1870 verstärkt um handfeste Geld- bzw. Machtfragen: Sie konzentrierte sich zum einen auf juristisch-ökonomische Aspekte, z.B. "gift kvinnas äganderätt" – also die Berechtigung der verheirateten Frau, über eigenes Vermögen selbst zu verfügen –, auf das Selbstbestimmungsrecht und die Erziehungsberechtigung der Ehefrau sowie auf das Wahlrecht für Frauen; zum anderen entwickelte sich eine Debatte über das Verhältnis von Mann und Frau in und außerhalb der Ehe. Die diskutierten Themen zeigen, daß die Frauenfrage nicht eine politische Sachfrage unter anderen darstellte, sondern als Macht- und Moralfrage gleichermaßen die gesellschaftliche wie die private Sphäre betraf. Dies begründet nicht nur die Tiefenwirkung der Debatte, sondern erklärt auch ihre zunehmende Leidenschaftlichkeit. Denn die grundlegende Veränderung der Geschlechterverhältnisse und -rollen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzt, "risks igniting the most combustible human situation of all: the one social relationship men and women take to bed with them every night and there mingle with the strongest passions they know" (Theodore Roszak).[38]

Boëthius legt ausführlich dar, wie sich die Tendenz der Texte Strindbergs von einer liberalen, wenn auch nicht besonders progressiven Haltung zu einer vergleichsweise konservativen Position in *Giftas I* wandelt. So geben sich Zeitungsartikel der 1870er Jahre und die frühen Dramen emanzipationsfreundlich, was die intellektuell-geistige 'Befreiung' der Frau angeht – eine klassisch aufklärerische Haltung, die verbesserte Bildungsmöglichkeiten und größere Selbständigkeit in weltanschaulichen und religiösen Fragen fordert. In bezug auf praktische rechtliche Veränderungen zeigt sich der Autor deutlich zurückhaltender: Beispielsweise spricht er sich gegen die Zulassung von Frauen zum Arztberuf aus. Wichtiger als die Stellungnahmen zu Einzelfragen der Emanzipationsdebatte erscheint hier aber das Bild der Geschlechterrollen und des Verhältnisses von Mann und Frau zueinander. In diesem Zusammenhang sind u.a. die frühen Dramen *Fritänkaren*, *Det sjunkande Hellas* und *Den fredlöse*, von Interesse, zum einen da die Darstellung hier noch nicht durch offene Polemik geprägt ist, wie sie später die Vorstellung vom Kampf der Geschlechter mit sich bringt; zum anderen da in den zwei erstgenannten Texten sympathetische und teilweise identifikatorische Frauenporträts gezeichnet werden.

Karl in *Fritänkaren* (1869) ist eine typische Aufklärergestalt im Gewand des religiösen Reformators, der gegen die düstere Vaterreligion einen freiheitlichen, in-

---

37 Boëthius 1969. Im folgenden Absatz stütze ich mich weitgehend auf seine detaillierte und sachkundige Darstellung.

38 Roszak 1969, S. 88.

dividualistischen Glauben setzt. Als Mann ist er ein Selbstdenker und Kämpfer für die eigene Überzeugung, der geistig und zum Schluß auch faktisch zu neuen Ufern aufbricht. Zu diesem Männerbild gehört der Protest gegen die Vaterwelt, die im Drama nicht nur durch den Vater, sondern besonders durch Gustaf, den Schwager in spe, repräsentiert ist. Dieser Protest greift ausdrücklich eine aktuelle Frage auf, die im Zusammenhang der Emanzipationsdebatte eine Rolle spielte, nämlich das "giftomannarätt", die Unterwerfung der Frau unter die Bestimmungsmacht ihres Vormunds in der Frage der Eheschließung. Das Drama fordert implizit größere rechtliche, vor allem aber geistige Selbständigkeit der Frau – dazu aber bedarf es der Unterweisung durch aufgeklärte Männer wie Karl. Agda, Karls Braut, repräsentiert ein sehr konventionelles Frauenbild. Sie ist liebevoll und sensibel für die Leiden anderer. Sie ist Karl eine moralische Stütze, "min goda ängel, som ger mig styrka i striden och tröst i bedrövelsen" (SV 1, 42) ["mein guter Engel, der mir Kraft im Kampf und Trost in der Betrübnis gibt"]; sie bedarf der Formung und Erziehung durch die männliche Hand – und ist doch zu schwach, sich den stärkeren Kräften der Konvention (verkörpert durch den Bruder und den angelernten, 'mütterlichen' Kindheitsglauben[39]) zu widersetzen. Karl schiebt dies konsequent auf ihre weibliche Natur: "Hon var för svag – kanske jag också begärde förmycket – hon är kvinna." (SV 1, 43) ["Sie war zu schwach – vielleicht verlangte ich auch zuviel – sie ist eine Frau."] Karl dagegen ist so stark, daß er die Schwäche in sich selbst überwindet, was notwendig zur Verstoßung der Frau führt, die nun als Versucherin erfahren wird (SV 1, 50) – ein Muster, das in Ibsens *Brand* paradigmatisch vorgeformt ist.

In *Det sjunkande Hellas* (1869) und *Den fredlöse* (1870) stehen dagegen Frauen im Mittelpunkt, die sehr viel mehr den progressiven Idealen der Zeit entsprechen. Antigone und Gunlöd sind selbständige und starke Frauen, die sich eigene Anschauungen erworben haben und diese auch vertreten. Beide sind auch bereit, dabei aus den klassischen Frauenrollen auszubrechen. Dies wird etwa im Kontrast zwischen Gunlöd und ihrer Mutter Valgerd deutlich, für die die Unterordnung der Frau unter den männlichen Willen, ihr stilles Dulden, absoluter Maßstab weiblichen Wesens ist (SV 3, 48f.). Der Vater Thorfinn erscheint demgegenüber als exemplarischer harter und starker Mann, eine Kämpfernatur, die starr an den Konventionen der VorVäter festhält und sich unfähig zeigt, Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Wichtig ist, daß auch in diesen Dramen durchgehend an der Vorstellung eines wesenhaften Unterschieds von weiblicher und männlicher Natur und damit an bestimmten naturgegebenen Rollenzuschreibungen festgehalten wird. Selbst wenn Antigone als starke und tapfere Frau erscheint, siegt doch am Schluß ihre 'weibliche Natur', d.h. Emotionalität und erotische Passion, über ihre Willensstärke. Boëthius folgert, letztlich liege den Dramen doch das Ideal eines traditionell patriarchalischen Familienbilds zu Grunde: "[Strindberg] drogs [...] till en patriarkal och skyddad familjemiljö, där hustrun levde för man och barn och någon

---

39 Auch in diesem Detail bezieht sich das Drama auf ein im Emanzipationsdiskurs thematisiertes Problem: Die aufklärerische Forderung nach geistiger Selbständigkeit brachte viele Frauen in Gegensatz zu den anerzogenen religiösen Auffassungen und damit in Gewissenskonflikte. Vgl. Agerholt 1973, S. 95.

konfliktskapande kvinnofråga ännu inte uppstått."[40] ["Es zog [Strindberg] zu einem patriarchalischen und geborgenen Familienmilieu, wo die Ehefrau für Mann und Kinder lebte und eine Frauenfrage, die Konflikte schaffte, noch nicht entstanden war."]

Von Anfang an aber findet sich bei Strindberg auch offene misogyne Polemik. Sie wendet sich gegen die Oberklassenfrauen, "societetsdamerna", die sich, so die Darstellung in den Texten, selbst beschäftigungslos, von ihren Männern aushalten lassen. Ihre Aufgaben im Haushalt erledigen Bedienstete, und sie widmen sich einzig dem Gesellschaftsleben mit seinen Moden und Eitelkeiten. Diese Kritik wird schon in "En berättelse från Stockholms skärgård", entstanden wohl Ende 1872, durch eine junge Frau formuliert, die sich gegen ein solch parasitäres Dasein wehrt und danach strebt, ihrem Leben einen Sinn zu geben. Einer älteren Freundin, die die Vorteile des Damenlebens gegenüber den bedauernswerten, zur Arbeit verpflichteten Herren lobt, setzt sie entgegen:

> Nog äro de olyckliga men ej som Du menar – vi fruntimmer äro på landet – göra ingenting – herrarne äro i stan och arbeta för att vi ska få vara i ro – Sedan ställa vi till fester för dem som de själva få betala – och så fordra vi att de skola [vara] uppmärksamma och tacksamma för det lappri vi bjuda dem på att ytterligare trötta sina arma själar med som så väl behövde vilan [...]. (SV 2, 14)
>
> [Sie sind wohl unglücklich, doch nicht so, wie du meinst – wir Frauenzimmer sind auf dem Land – tun nichts – die Herren sind in der Stadt und arbeiten, damit wir unsere Ruhe haben – Dann organisieren wir Feste für sie, die sie selbst bezahlen müssen – und dann verlangen wir, daß sie aufmerksam und dankbar für die Lappalien sind, die wir ihnen bieten und die ihre armen Seelen, die so gut Ruhe brauchen könnten, noch weiter ermüden [...].]

Das Paradebeispiel einer solchen Oberklassenfrau liefert später Frau Falk in *Röda rummet* (1879). Sie stellt das Standardbild der faulen, arroganten Ehefrau dar, welches zu einem Topos der Polemik in der Frauenfrage wird. Die Frau schläft aus, während der Mann schon früh zur Arbeit eilt, nimmt den Kaffee im Bett, vernachlässigt den Haushalt. Sie hat die Macht im Haus, "då hennes man hade förklarat henne sin kärlek och hon nådigt givit honom sitt ja" (SV 6, 39) ["da ihr Mann ihr seine Liebe erklärt und sie ihm gnädig ihr Jawort gegeben hatte"], während sie nichts für ihn empfindet, die Heirat nur als Mittel zum sozialen Aufstieg und zur Befreiung von lästigen Aufgaben und Pflichten ansieht.[41] Das gleiche Bild findet sich, wie im vorigen Kapitel gezeigt, als ideologische Aufpfropfung in der Beschreibung der Mutter in *Tjänstekvinnans son*.

Fünf Jahre nach *Röda rummet* stellt das Vorwort zu *Giftas I* eine erste ausführliche Positionsmarkierung in der Frauenfrage dar. Interessant ist hier, wie widersprüchliche Haltungen und Diskurslinien nur ganz mühsam zusammengehalten werden. Zum einen situiert sich das Vorwort noch im progressiven Diskurs des Modernen Durchbruch. Grundsätzlich, so scheint es, sind Mann und Frau gleichermaßen vollwertige Menschen, so daß der Anspruch der Frau auf ökonomische,

---

40 Boëthius 1969, S. 402. Vgl. zu diesem Absatz auch S. 86ff., 92ff., 106.

41 Vgl. SV 6, 39ff.

rechtliche und politische Gleichstellung gerechtfertigt ist. Der Katalog der Frauenrechte nimmt genau die Standardthemen und -forderungen der Emanzipationsbefürworter auf: gleiche Erziehung für beide Geschlechter, gemeinsame Schulen, Wahlrecht auch für Frauen, Beteiligung am politischen Leben, Ehereform, Mündigkeit der Frau, freier Zugang zum Arbeitsmarkt für alle, wirtschaftliche Selbständigkeit der Frau in der Ehe. Auch richten sich die Spitzen der Kritik gegen die gemeinsamen Gegner Kirche und bürgerliche Konvention. Bemerkenswert ist allerdings zum einen, daß diese Forderungen auf solche Weise mit Vorbehalten versehen und in eine utopische Zukunft verlagert werden, daß an realer Substanz wenig übrig bleibt. Zum anderen liegt dem Vorwort eine biologistische Argumentation (deutlich primitivistischer Couleur) zu Grunde: Das Gesetz der Natur ist der Maßstab, nach dem die Geschlechterrollen zugeschnitten werden. Die Frage nach der 'natürlichen Bestimmung' der Geschlechter aber führt fast zwangsläufig zur traditionellen, konservativen Anschauung von der Frau als Gebärerin und vom Mann als Ernährer und Beschützer.[42] Sie erlaubt die Rechtfertigung der herkömmlichen Rollenverteilung mit wissenschaftlicher Autorität und die Aburteilung von Reformbestrebungen als 'unnatürlich' oder gar 'pervers'. Sie erlaubt zudem die Reduzierung der Frauenfrage auf ein untergeordnetes Minoritätenproblem, ein Problem das ausschließlich die "Kulturkvinna" ["Kulturfrau"] betreffe (SV 16, 11). Sie erlaubt sogar den unverhüllten Angriff *ad personam* auf "Sveriges fyra nu skrivande författarinnor" ["Schwedens vier heute schreibende Schriftstellerinnen"]:

> En ofruktsam eller barnlös kvinna är mycket att beklaga, men hon blir icke dess mindre en avvikelse från naturen, därför kan hon icke se förhållandet rätt mellan man och kvinna och hennes ord borde icke betyda något. (SV 16, 21)
>
> [Eine unfruchtbare oder kinderlose Frau ist sehr zu beklagen, aber sie bleibt nichtsdestotrotz eine Abweichung von der Natur, deshalb kann sie das Verhältnis zwischen Mann und Frau nicht richtig beurteilen und ihr Wort sollte keine Bedeutung haben."]

Wird die Natur zum Hauptargument, erscheint die Frau nur als Mutter als vollwertiger Mensch. So beziehen sich auch die späteren Forderungen nach politischer Beteiligung auf die Frau in ihrer mütterlichen Qualität: "Finnes någon klokare och bättre ägnad till styrelse än en gammal moder [...]?" (SV 16, 25) ["Gibt es jemand Klügeres oder besser zum Regieren Geeignetes als eine alte Mutter [...]?"] Das *Giftas I*-Vorwort nimmt damit einen reaktionären Gegendiskurs auf. Dies zeigt sich in den Ausfällen gegen die Repräsentantinnen der emanzipationsfreundlichen Literatur und darin, daß die Auseinandersetzung mit *Et dukkehjem* als einem

---

42 Vgl. SV 16, 12. Das 'Naturgesetz' war generell eines der Lieblingsargumente der Gegner der Frauenemanzipation. Vgl. Boëthius 1969, S. 300f. Auch Kela Kvam 1978, S. 257f., diagnostiziert die Wende in Strindbergs Frauenbild von einer sozialkritischen zu einer biologistischen Perspektive, siedelt diese aber in der Zeit ab 1885 an. In der Tat wird sie erst dann durchgehend dominant, doch zeigt das Vorwort zu *Giftas I*, daß sie schon vorher stark an Einfluß gewinnt.

Kulttext der Emanzipationsbefürworter unverhältnismäßig großen Raum einnimmt.

Der 'Geschlechterkampf' in Strindbergs Textwelt 1886-1890

Der Bezug auf die 'natürliche Bestimmung' der Geschlechter ist über seinen Ursprung im biologischen Diskurs der evolutionären Vorstellung vom Leben als Kampf verwandt. Diese erscheint am Rande schon im *Giftas I*-Vorwort,[43] ganz ausgeprägt aber in den Texten ab 1886. Hier erfährt sie jedoch eine entscheidende Modifikation, die sie weit von ihren wissenschaftlichen Grundlagen entfernt. Sie wird nämlich trivialisiert, auf die Kulturgeschichte übertragen und – als 'Geschlechterkampf' – auf das Verhältnis zwischen Mann und Frau bezogen. Die Schaltstelle für diese Modifikation stellen die Theorien über ein ursprüngliches Matriarchat dar, wie sie ein von Strindberg rezipierter Aufsatz Paul Lafargues über "Le Matriarcat" von 1886 darlegte.[44] Der Übergang von der Mutter- zur Vaterordnung wird darin als blutige Auseinandersetzung imaginiert. So erfährt die Interpretation des Gegensatzes von Mann und Frau als *Gegner*schaft eine Begründung aus der Geschichte und der Natur heraus. Zudem wird diese Gegnerschaft als ein alle Lebensbereiche umspannendes Phänomen verstanden, das ebenso die gesellschaftlichen wie die privaten Beziehungen bestimmt.

Das Thema 'Geschlechterkampf' wird ab 1886 zu einem der dominierenden Themen in Strindbergs Werk. Eine zentrale Rolle spielt es auch für die Gestaltung des Autorbilds, insofern der Mann-Frau-Gegensatz eine der grundlegenden Dichotomien des die Autorfigur konstituierenden Kraftfeldes darstellt. Dies dokumentieren unter anderem die Briefe: Während die Auseinandersetzungen des Autors mit der feindlichen Macht der Frauen bis dahin den Charakter einer privaten Fehde hatten,[45] erscheinen sie nun als Teil eines gesamtgesellschaftlichen und historisch unvermeidlichen Kampfes – der freilich im eigenen Heim beginnt: Er habe sich nun der "Männersache" gewidmet, heißt es großspurig im Brief an Isidor Kjellberg vom 3.11.1886:

> Jag har nemligen på sista halfåret arbetat mycket på 'Karlsaken' och egnat min tid åt mannens frigörelse. Derför började jag med mig sjelf och skaffade mig fack på

---

43 Vgl. SV 16, 11: "Den starkare rår alltid, han må vara man eller kvinna." ["Der Stärkere bestimmt immer, sei er Mann oder Frau."] Oder SV 16, 26 zur Wahl des Geschlechtspartners durch Kampf zwischen den Männchen: "Urvalet blir härigenom naturligt och rasen skall därigenom förbättras." ["Die Auswahl wird hierdurch natürlich und die Rasse wird sich dadurch verbessern."]

44 Paul Lafargue, a.a.O. (vgl. Fußnote 1).

45 U.a. in den Auseinandersetzungen um *Giftas I*, für die Strindberg die "Frauenliga" verantwortlich machte. Dieser Privatkrieg wird auch weiterhin inszeniert, beispielsweise anhand des Vorwurfs, seine emanzipationskritischen Manuskripte würden unterschlagen: vgl. die Briefe an Kjellberg 13.8.1886 (B 6, 28) und 27.10.1886 (B 6, 91) an A. Bonnier 22.10.1886 (B 6, 86), an Branting 6.12.1886 (B 6, 117).

> posten samt utvalde mig till kassaförvaltare och chef i mitt hus. Med den manstukt jag nu håller kan inga underslef bedrifvas. (B 6, 90)
>
> [Ich habe nämlich im letzten halben Jahr viel an der 'Männersache' gearbeitet und meine Zeit der Befreiung des Mannes gewidmet. Deshalb begann ich mit mir selbst und besorgte mir ein Postfach, wählte mich selbst zum Kassenwart und Chef in meinem Haus. Mit der Manneszucht, die ich jetzt halte, können keine Unterschlagungen betrieben werden.]

Es geht darum, der Frau wieder den ihr zukommenden Platz anzuweisen und den Mann mittels Kontrolle über Kommunikation und Ökonomie wieder zum Herrn im Haus zu machen. Der Platz der Frau entspricht ihrer Rolle als "maka" ["Ehefrau"] und "mina barns mor" ["Mutter meiner Kinder"]; ihre Aufgabe ist allein, Kinder zu gebären: "Hon är alldeles öfverflödig utom som vår saknade lifmoder; men som sådan är hon utmärkt!"[46] ["Sie ist absolut überflüssig außer als die uns fehlende Gebärmutter; aber als solche ist sie ausgezeichnet!"] So präsentiert sich der Briefschreiber als Fackelträger der männlichen Phalanx gegen die hinterlistigen Versuche der Frauen, sich die Macht zuzuschanzen. Inspiriert fühlt er sich dabei von den ursprünglichen, patriarchalischen Verhältnissen, die er in Deutschland zu erschauen meint. Mit "Patriarkat och manstukt; rekryter tre alnar långa med feta kinder" ["Patriarchat und Manneszucht; drei Ellen große Rekruten mit fetten Wangen"], mit Bismarck und "hanar med lem på lifvet" ["Männchen mit einem Glied am Leib"] werden die Frauen aus der Universität gejagt; und auch anderswo geht es den Emanzen an den Kragen: "Georg Brandes har klämmt till Colett och andra blåstrumpor. [...] Fru Adlersparre och Gift Qvinnas eganderätt är mördad. Branting klår på blåstrumporna [...]."[47] ["Georg Brandes hat Colett und anderen Blaustrümpfen eins übergezogen. [...] Frau Adlersparre und Gift Qvinnas eganderätt sind ermordet. Branting gibt den Blaustrümpfen eins drauf [...]."] Auch den Zusammenhang von Kapital, Erotik und Macht ruft der Streiter für die Sache des untergehenden Männergeschlechts in warnenden Worten seinen Geschlechtsgenossen zu und mag im Kampfeseifer auch das archaischste aller Männlichkeitssymbole nicht auslassen:

> Ja du min gubbe här är magtfrågan, och tro mig, få qvinnorna hand om kapitalet och magten så få vi inte trissa sen. [...] Alltså slut med diskussionen! Låt resa en penis af röd sandsten på min graf och rita dit: Hic jacet! = Här ligger han! (scilicet: Penis)[48]
>
> [Ja, mein Alter, hier gilt es die Machtfrage, und glaube mir, bekommen die Frauen das Kapital und die Macht in ihre Gewalt, dann dürfen wir nicht mehr bumsen. [...] Also Schluß mit der Diskussion! Laß einen Penis aus rotem Sandstein auf meinem Grab errichten und einmeißeln: Hic jacet! = Hier liegt er! (scilicet: Penis)]

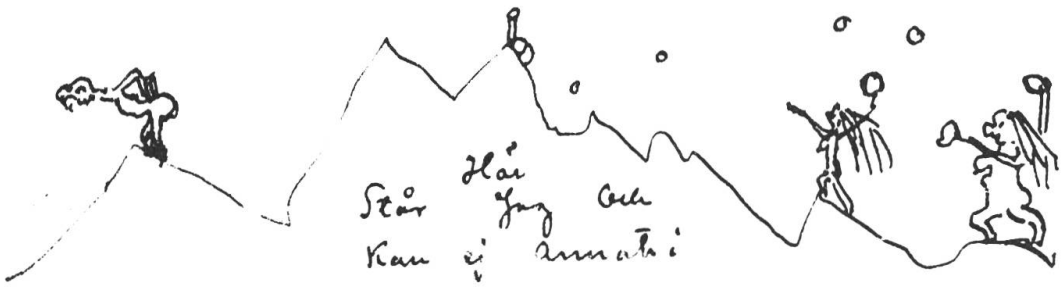
---

46 An E. Brandes 3.12.1886 (B 6, 114f.).

47 An Heidenstam 15.1.1887 (B 6, 142f.); vgl. auch die Briefe an A. Bonnier 19.1.1887 (B 6, 145).

48 An E. Brandes 19.2.1887 (B 6, 168).

Während in den Briefen an die Männerfreunde der Phallus plakativ zur Schau gestellt wird,[49] gibt sich der Briefschreiber andernorts zurückhaltender und präsentiert sich mit einem entschuldigenden Lächeln selbstironisch als "den gruflige qvinnohataren Aug Sg" ["der schreckliche Frauenhasser Aug Sg"].[50]



Zeichnung Strindbergs in einem Brief an Claes Looström von 1884 (B 4, 323)

Doch nicht nur solche selbstironischen Züge, auch die immer wieder auftauchende Versicherung, sein Frauenhaß sei rein theoretisch,[51] läßt Zweifel am monolithischen Charakter desselben aufkommen. Spricht nicht die Drastik der martialischen Bilder dafür, daß hier vor allem lustvoll die Rolle des einsamen Kämpfers inszeniert wird? Erscheint die explosive Kampfesmetaphorik nicht als verbale Ejakulation, als Manifestation von Männlichkeit im Schreibakt? Stellt der Briefschreiber sich in Pose wie auf dem fotografischen Selbstporträt, auf dem er herausfordernd und kampfbereit in die Kamera schaut?[52]

---

49 Wörtlich gilt dies für einen Brief, den Strindberg noch vor der Publikation von *Giftas I* an Claes Looström schrieb: "Snart går höst-åskan lös! I år blir det värre än någonsin, ty när qvinnorna slåss, då är Satan lös. Men jag gör så här." ["Bald geht das Herbstgewitter los! Dieses Jahr wird es schlimmer als jemals, denn wenn die Frauen kämpfen, dann ist der Teufel los. Aber ich mache es so."] Darunter die oben abgedruckte Zeichnung: links Strindberg mit heruntergelassenen Hosen, den nackten Hintern provokativ zwei Frauenfiguren am rechten Bildrand zugewendet, die Steine (Dreck?) in seine Richtung werfen. Dazwischen Alpengipfel, deren einer von einem eregierten Penis gekrönt ist, und der beziehungsreiche Text: "Här Står Jag Och Kan ej Annat!" ["Hier Stehe Ich Und Kann nicht Anders!" B 4, 323].

50 An A. Bonnier 15.11.1886 (B 6, 101); vgl. auch 11.11.1886 (B 6, 96): "den onda qvinnohataren" ["der böse Frauenhasser"].

51 U.a. an Kielland 29.11.1886 (B 6, 110), E. Brandes 22.1.1887 (B 6, 149), Axel Strindberg 25.2.1887 (B 6, 174).

52 Das Foto entstammt einem Album, das Strindberg zum Jahreswechsel 1886/87 an Gustaf af Geijerstam sandte; handschriftlich notierte er unter das Bild: "Kom nu djeflar så ska vi slåss!" [Kommt jetzt, ihr Teufel, dann schlagen wir uns!"]. Vgl. die Abbildung auf S. 166.

Selbstporträt 1886

Festzuhalten bleibt, daß wir in den Briefen eine Ambivalenz der Bilder und Haltungen wahrnehmen – ein Schwanken zwischen dem überlegen distanzierten Geist, dessen "Frauenhaß rein theoretisch" ist, dem gewalt(tät)igen Kämpfer, der die Frauenligen zum Explodieren bringt, dem Mahner in der Wüste, der das männliche Geschlecht schon dem Untergang verfallen sieht, und natürlich dem Opfer hinterhältiger Anschläge, Unterdrückungs- und Zensurversuche.[53] Auch in den Artikeln zur Frauenfrage, die Strindberg 1886 und 1887 veröffentlichte, angefangen mit dem Vorwort zu *Giftas II* über "Sista ordet i kvinnofrågan", "Numerisk och proportionell rättvisa" bis zu "Maktfrågan eller mannens intressen" scheint eher die Logik der Rollen und Bilder die Dynamik der Texte zu bestimmen als die rationale Argumentation. Inhaltlich transportieren die Artikel Standardargumente des (pseudo-)wissenschaftlichen misogynen Diskurses. So wird die befürchtete Einebnung der geschlechtlichen Unterschiede als Zeichen von Degeneration betrachtet (SS 54, 276), die emanzipierte Frau wird als Hermaphrodit diffamiert (SS 54, 286), der Frau werden Intelligenz und Kreativität abgesprochen (SS 54, 280) usw.

Betrachtet man die drei letztgenannten, zuerst in *Politiken* veröffentlichten Artikel den Leseanleitungen der Texte folgend als eine Einheit,[54] läßt sich eine zunehmende Emotionalisierung und Subjektivierung des Autor-Ich konstatieren, als wehre sich dieses selbst gegen die Einschnürung in das Korsett des männlich-rationalen Diskurses, der die Anfangsabschnitte des ersten Artikels, "Sista ordet...", bestimmt. Hier doziert zunächst der politisch und juristisch versierte Experte. Der Stil ist bestimmt durch unpersönliche, oft passivische Konstruktionen, kurze thetische und konstatierende Sätze. Er suggeriert Konzentration und eine stringente, streng deduktive Argumentation. Untermauert wird die Autorität des Stils durch Zitate aus den einschlägigen Rechtsvorschriften sowie eine Auflistung, die die Vielseitigkeit des frauenspezifischen Arbeitsmarkts belegen soll. Die Position des Autors entspricht weitgehend der Erzählerposition in *Tjänstekvinnans son*, die im vorigen Kapitel analysiert wurde.

Doch gilt auch hier, daß Distanz und Objektivität nur vorgespiegelt werden. Dies verraten die Kommentare, deren sich der Autor nicht enthalten kann, etwa wenn er sein Erstaunen ausdrückt, daß gerade "de ivrigaste samhällsbevararne" ["die

---

53 Exemplarisch läßt sich diese Ambivalenz in einem Brief an Alexander Kielland beobachten, der *Giftas II* wegen der Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks gelobt, ansonsten aber seine grundsätzlich abweichende Meinung in der Frauenfrage betont hatte. Hier sieht sich der Briefschreiber zunächst beflissen, den rein theoretischen Charakter seines Frauenhasses zu betonen. Doch zeigt sich nur wenige Sätze später, daß die Thematik, die mit ihr verknüpften Vorstellungen und Bilder (Familienleben, Emanzipation des Mannes, 'männliche Würde', Zensur durch Frauenliga) eine geradezu zwangsläufige Dynamik entwickeln, bis der Schlachtenlärm wieder alle beschwichtigenden Worte übertönt: "Ja, och så bli vi fiender igen alla som skulle drabba i samma led, allt för damernas skull, som sedan krypa fram och plundra liken när vi slagit ihjel hvarann" ["Ja, und dann werden wir alle wieder zu Feinden, die wir eigentlich in einer Reihe kämpfen sollten, alles nur wegen der Damen, die dann hervorgekrochen kommen und die Leichen plündern, wenn wir uns gegenseitig erschlagen haben"; 29.11.1886; B 6, 110].

54 Vgl. die Einleitung zu "Maktfrågan" (SS 54, 299) sowie ebd., S. 303f.

eifrigsten Gesellschaftsbewahrer"] die Position des Familienversorgers zu unterminieren suchten, oder sich über die Rechtssprechung erregt, die dem Mann allein die Unterhaltspflicht für uneheliche Kinder auferlege, "endast på modrens lösa ord" (SS 54, 264f.) ["nur auf das lose Wort der Mutter hin"].[55] Schon nach drei Seiten wird die Kontinuität des argumentativen Diskurses aufgebrochen, und der Text geht in die aphoristische Form über, die auch für das Vorwort zu *Giftas II* charakteristisch ist. Der Text nimmt dadurch den Charakter einer Polemik an. Zwar ist dies keine lineare Entwicklung, immer wieder werden auch zusammenhängende argumentative Abschnitte eingeschoben, z.B. ein Referat des Matriarchat-Aufsatzes von Paul Lafargue,[56] doch sind die Verschärfung des Tons sowie die zunehmende Subjektivität und Unsachlichkeit insgesamt deutlich spürbar. Nicht zuletzt in der paranoid erscheinenden Untergangs-Metaphorik kommt dies zum Ausdruck, etwa wenn die Forderungen der Frauenbewegung als "en våda för mankönets existens" (SS 54, 268) bezeichnet werden ["eine Gefahr für die Existenz des Männergeschlechts"]. "[S]om Kineserna i Amerika" ["Wie die Chinesen in Amerika"] drängen die Frauen in den Arbeitsmarkt, den Herrschaftsbereich des Mannes ein. "Där ha vi krigsförklaringen" (SS 54, 290) ["Da haben wir die Kriegserklärung"]. Noch konkreter geht es zur Sache, wenn der Autor in bezug auf Lafargues menschheitsgeschichtliche Perspektive den nahenden Endkampf um die Vorherrschaft beschwört; der Versuch zum Umsturz sei bereits getan,

> och brotten begås redan ostraffat med revolver, vitriol, tryckfrihetsprocesser, särskilt mot osedlig litteratur eller sådan som avslöjar och utreder kvinnans falska ställning. (SS 54, 273)[57]
>
> [und die Verbrechen werden bereits ungestraft begangen mit Revolver, Vitriol, Zensurprozessen, besonders gegen unsittliche Literatur oder solche, die die falsche Stellung der Frau untersucht und entlarvt.]

Konkret auch in dem Sinne, daß sich die Furcht vor der Bedrohung männlicher Herrschaft auf die Person des Autors zuspitzt.[58] Kaum eines der üblichen Mittel polemischer Agitation läßt der Autor aus: nicht die Beleidigung und lächerliche Entstellung (z.B. SS 54, 282-285), nicht die Karikatur durch Stereotypisierung der Frauen zu dem einen Bild "Hon/Kvinnan" ["Sie/die Frau"], das in der männlichen

---

55 Dasselbe gilt für das in "Sista ordet..." angeführte Beispiel einer Künstlerehe, das *Marodörer*-Thema, in welcher der Mann Ehefrau, Kinder und Bedienstete zu unterhalten hat, während die Frau sich ungehindert ihrer Kunst widmen kann: er sinkt zum Zeichner herab, während sie als Malerin aufsteigt (SS 54, 266).

56 Paul Lafargue, a.a.O. (vgl. Fußnote 1).

57 Vgl. den an *Fadren* (SV 27, 69) mahnenden Abschnitt in "Svar til Hr V": "Tro de att hjernornas kramp, nervernas afslitningar, blodets förgiftning i denna strid är mindre kännbar än ett friskt skott- eller sticksår?" (L. Dahlbäck 1960, S. 7) ["Glauben sie, daß der Krampf im Gehirn, der Verschleiß der Nerven, die Vergiftung des Blutes in diesem Kampf weniger fühlbar ist als eine frische Schuß- oder Stichwunde?"]

58 Vgl. auch den zu Strindbergs Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen zweiten Teil des Vorworts zu *Giftas II* (SV 16, 354).

Phantasie als veritables Monster aufersteht, z.B. im *Giftas II*-Vorwort: "När nu kvinnan utvilad efter 6.000 års god sömn, vill, tvingad av nöd tränga in i arbetsmarknaden" (SV 16, 178) ["Wenn nun die Frau, ausgeruht nach 6000 Jahren gutem Schlaf, notgedrungen in den Arbeitsmarkt eindringen will"].

Die Steigerung der Polemik und Subjektivität läßt sich insbesondere in dem letzten Artikel "Maktfrågan" aufzeigen. Von Anfang an gibt sich der Autor hier als "målsman för mitt kön" (SS 54, 299) ["Vertreter meines Geschlechts"] zu erkennen, verzichtet auf jegliche distinguierte (Pseudo-)Objektivität. Der Text spricht die Leser, die Geschlechtsgenossen, direkt an, bezieht sich auf ein explizites "Wir".[59] Es geht nicht mehr darum, Sachverhalte argumentativ darzulegen, sondern um einen Aufruf zum Kampf im klassischen *genus deliberativum*. Die ökonomische Machtergreifung der Frau "betyder kort och gott mannens undergång, det och intet annat, ty likställdhet, jämbördighet, vänskap – å! Äta eller bli uppäten!" (SS 54, 300) ["bedeutet kurz und gut den Untergang des Mannes, das und nichts anderes, denn Gleichstellung, Gleichberechtigung, Freundschaft – oh! Fressen oder gefressen werden!"]. Die mythologische Allegorie wird nun unmittelbar auf die gegenwärtige Situation bezogen: "Damerna komma helt älskvärt (som alltid naturligtvis) och säga till Herkules: Ge mig din klubba! Varför kan så inte Herkules svara: Nej, min söta vän, det gör jag inte" (SS 54, 300f.) ["Die Damen kommen ganz liebenswürdig (wie immer natürlich) und sagen zu Herkules: Gib mir deine Keule! Warum kann da Herkules nicht antworten: Nein, mein Liebling, das tue ich nicht"].

Das letzte Zitat verweist nicht nur wegen der Herkules-Allegorie auf den Rittmeister in *Fadren* (Akt 3,7). Auch dieser nimmt, nachdem das Spiel bereits gelaufen, der Machtkampf verloren und die Unmündigkeitserklärung unvermeidlich ist, Zuflucht zur Autorität der Bücher, um die Geschlechtsgenossen – verweichlichte Opportunisten allesamt – von der Unausweichlichkeit des Geschlechterkampfs zu überzeugen. Er zitiert die Odyssee, die Bibel, die Literaturgeschichte, die Anekdote über die Lampen werfenden Iren, die auch im zweiten, unveröffentlichten Teil des *Giftas II*-Vorworts erscheint (SV 16, 355). Doch die Worte des Rittmeisters treffen auf taube Ohren; "mina enkla avskedsord till det kapitulerande mankönet" ["meine einfachen Abschiedsworte an das kapitulierende Männergeschlecht"], wie der Autor in "Maktfrågan" sich ausdrückt (SS 54, 303), erreichen im Drama tatsächlich nur geschlagene und gehörnte Männer, willenlose Werkzeuge in den Händen der Frauenmacht (Rittmeister zum Doktor: "jag vill inte höra er telefonera vad man pratar därinne!" (SV 27, 85) ["ich will Sie nicht übermitteln hören, was da drinnen gesprochen wird!"]. – Interessant ist hier weniger die Tatsache, daß zwischen *Fadren* und dem unmittelbar danach geschriebenen "Maktkampen"-Artikel eine Vielzahl von Parallelen in Thematik, Motivik und Metaphorik besteht. Vielmehr verblüfft die Parallelität in der Aussage*form*, obwohl doch einmal einer spricht, der dem Leser als ein dem Wahnsinn

---

59 Vgl. u.a. "vilket naturligtvis är viktigare för *oss*" (SS 54, 299; Hervorhebung im Text) ["welches natürlich für *uns* wichtiger ist"]; "tag er därpå ett *stort* glas sherry, mina herrar" (SS 54, 300; Hervorhebung im Text) ["genehmigen Sie sich daraufhin ein *großes* Glas Sherry, meine Herren"]; "Det vill från vår sida säga: 'Slå igen!'" (SS 54, 301) ["Das will von unserer Seite aus sagen: 'Schlag zurück!'"].

Nahestehender vorgeführt wird (und der direkt danach versucht, sein Kind umzubringen und Selbstmord zu begehen), das andere Mal der Autor eines Zeitungsartikels, der die Attitüde männlicher Selbstbeherrschung und überlegener Rationalität für sich zu beanspruchen sucht. Im Zusammenhang mit der Autorfigur (und in Vorausschau auf *Le plaidoyer d'un fou*!) liegt es nahe, danach zu fragen, inwiefern die Rolle des Narren oder Wahnsinnigen hier als Gegenpol zur Wissenschaftlerrolle der Autobiographie an Bedeutung gewinnt.

Bezüglich der Artikel zur Frauenfrage läßt sich konstatieren, daß die Zuspitzung der Polemik in der Dramatisierung der Geschlechterkampf-Situation die rationale Argumentation und damit die anfänglich inszenierte Wissenschaftlerrolle des Autors unterläuft und diesen in die Nähe des Wahnsinns rückt. Im Changieren der Positionen, die sich schließlich gegenseitig in Frage stellen, zeichnet sich die charakteristische Kreisbewegung der Autorfigur noch deutlicher ab als in *Tjänstekvinnans son*. Daher fühlt sich der Autor am Schluß auch aufgerufen, seine Argumentation gegen den Vorwurf der Widersprüchlichkeit und Inkonsequenz verteidigen zu müssen. Er tut dies zum einen, indem er dem weiblichen Verstand Eindimensionalität vorwirft, zum anderen aber, indem er seinen Perspektivenwechsel, sein Rollenspiel, als die Denkweise des modernen Geistes herausstellt:

> Jag har [...] tvungit mig att intaga alla ståndpunkter och har sålunda fått många synpunkter. [...] Jag har uppfört mig som en diktare [...], jag har uppfört mig som en forskare [...]. (SS 54, 304)
>
> [Ich habe mich [...] gezwungen, alle Standpunkte einzunehmen und habe auf diese Weise viele Gesichtspunkte gewonnen. [...] Ich habe mich wie ein Dichter verhalten [...], ich habe mich wie ein Forscher verhalten [...].]

Der Dichter als Forscher, das naturalistische Stereotyp, auf das der Aufsatzautor anspielt – muß es im Strindbergschen Textuniversum (mit *Fadren*, mit *Le plaidoyer d'un fou* und zehn Jahre später mit *Inferno*) nicht ergänzt werden zu der Reihe: Dichter-Forscher-Wahnsinniger?

4.3. Strindberg und der skandinavische Diskurs über das Geschlechterverhältnis

Bevor die Darstellung der Mann-Frau-Dichotomie in ihrer Funktion für das Autorbild am Beispiel von *Fadren* näher untersucht wird, soll im folgenden Strindbergs Rolle für die Diskussion des Geschlechterverhältnisses in Skandinavien erörtert werden. Für die Männer des Modernen Durchbruch begann die Suche nach einer neuen männlichen Identität als Teil des Kampfes gegen die einengenden gesellschaftlichen Verhältnisse, Normen und Autoritäten. Die Frau und ihr Streben nach gesellschaftlicher Emanzipation wurden dabei ausdrücklich als Verbündete gesehen. Für die Rollen von Mann und Frau sowie ihr Verhältnis zueinander galt es 'wahrere', 'natürlichere' Formen zu finden, um die konventio-

nelle Ehe zu ersetzen, die, so die gängige Kritik, einem Kaufvertrag zu vergleichen sei, der aus ökonomischen Interessen abgeschlossen werde, und daher nichts anderes als eine von Gesetz und kirchlicher Moral sanktionierte Prostitution darstelle. Dabei ging es sowohl um eine neue Qualität des Zusammenlebens, was unter dem Schlagwort "det andliga äktenskapet" ["die geistige Ehe"] thematisiert wurde, als auch um die Befreiung zu einer natürlichen Sexualität.

Doch wirkte die gesellschaftliche Realität, wie sich spätestens Mitte der 1880er Jahre zeigte, desillusionierend auf diese Bestrebungen. Wie sollte sich die Frau unter den herrschenden Verhältnissen geistige Unabhängigkeit und wirtschaftliche Selbständigkeit erwerben? Wohin sollte eine Nora gehen, um sich aus ihrer Unmündigkeit zu befreien? Das Problem, das durch das Aufbruchspathos in Ibsens Drama verdeckt zu werden droht, bringt Victoria Benedictsson in dem Roman mit dem bezeichnenden Titel *Pengar* (*Geld*; 1885) klar zum Ausdruck. Und wie sollte eine wirkliche Gleichstellung in der Ehe bewahrt werden, wenn der Mann in allen gesellschaftlichen Bezügen eine vorgeordnete Stellung einnahm (so die Fragestellung in Strindbergs *Giftas I*-Novelle "Slitningar")? Als ebenso problematisch erwies sich in der Praxis die Forderung nach einer freieren Sexualität. Der Widerstand der bürgerlichen Frauenbewegung gegen diese Forderung, der in der Sittlichkeitsdebatte entschiedene Formen annahm, schuldet sich nicht nur puritanischer Prüderie, sondern auch der unabweisbaren Tatsache, daß die Frau (wiederum: unter den herrschenden Verhältnissen) in einer freien sexuellen Beziehung ein unverhältnismäßig höheres Risiko zu tragen hatte als der Mann. Zur Gefahr von ungewollter Schwangerschaft und Geschlechtskrankheiten kam die gesellschaftliche Ächtung hinzu. Arne Garborgs Roman *Mannfolk* (1886) zeigt neben seiner bissigen Kritik der bürgerlichen Scheinmoral exemplarisch und ironisch auch das Dilemma, in das die hehren Ideale vom freien Zusammenleben führten und die Heuchelei, die oft mit ihnen verbunden war.

Auch das Ideal des 'neuen Mannes' blieb nicht ungeschoren. In Garborgs Roman ebenso wie in anderen Texten aus derselben Zeit, wie z.B. Hans Jægers *Fra Kristiania-Bohêmen* (1885), erscheint der Mann als ein sozial und sexuell Heimatloser. Hier wird anschaulich, was in Abschnitt 4.1. dargestellt wurde: daß der Bruch mit den gesellschaftlichen Konventionen die Gefahr der Proletarisierung unmittelbar nach sich zieht. Deutlich manifestiert sich in der skandinavischen Literatur das Dilemma, in das die Suche nach einer neuen männlichen Identität führt. Die Kompensation von sozialer Unzugehörigkeit und Verunsicherung in der sexuellen Identität durch das Konzept des Geschlechterkampfs und durch Phantasien der übermächtigen und verschlingenden Frau, die Strindbergs Werk vor allem aus dem deutschen und französischen Diskurs schöpfte, fand hier einen Resonanzboden. Die Frage, inwiefern Strindbergs Werk dazu beitrug, die progressive, emanzipationsfreundliche Strömung der 1870er und frühen 1880er Jahre zu kippen, kann hier nicht ausführlich erörtert werden. Der Autor war von seiner Vorreiterrolle in diesem 'Kampf' jedenfalls überzeugt. Kurz nachdem er mit dem *Giftas II*-Vorwort, *Marodörer* und dem Kapitel zu "Kvinnan och det Unga Sverige" ["Die Frau und das Junge Schweden"] 1886 in den Ring gestiegen war, schrieb er am Jahresende an Albert Bonnier:

> Jag tror Herr Bonnier något förhastat sig rörande det medhåll jag ej skulle kunna påräkna i qvinnofrågan. Utom de symptom i Utlandet man märkt af reaktion: England: Mans War; uppträdet i Engelska läkarsällskapet mot qvinnans högre studier; i Paris La Légende de la femme emancipée; i Wien: Frauenfeind; i Berlin: förbud mot Universitetsexamina; så har äfven i Norden ett omslag inträdt: Garborg: Mannfolk; Pontoppidan Mimoser; och Edvard Brandes skrifver mig till att företalet till Giftas II [...] omvändt honom och att Georg sjelf kommer i Politiken 'för detsamma stångas med publiken.'
> Alltså icke heller i den frågan var jag någon Sonderling eller idiot, utan som vanligt lite före min tid [...]. (B 6, 133)

> [Ich glaube, Herr Bonnier übereilt sich etwas bezüglich der Zustimmung, mit der ich in der Frauenfrage angeblich nicht rechnen kann. Abgesehen von den Symptomen, die man im Ausland von der Reaktion gemerkt hat: England: Mans War; der Auftritt in der englischen Ärztegesellschaft gegen höhere Studien für Frauen; in Paris La Légende de la femme emancipée; in Wien: Frauenfeind; in Berlin: Verbot von Universitätsabschlüssen; so ist auch im Norden eine Wendung eingetreten: Garborg: Mannfolk; Pontoppidan Mimoser; und Edvard Brandes schreibt mir, das Vorwort zu Giftas II [...] habe ihn bekehrt und Georg selbst werde in Politiken 'mit dem Publikum dafür streiten'.
> Also auch in dieser Frage war ich kein Sonderling oder Idiot, sondern wie üblich meiner Zeit ein wenig voraus [...].]

Auch in Briefen an Geijerstam (vom 4.1.1887) und an Heidenstam (vom 9.1. und 15.1.1887) hebt er stolz hervor, seine Meinung in der Frauenfrage bekomme nun auch in Skandinavien Recht:

> Vet du af att jag lyckats kränga roret ett par streck på kompassen åt mitt väderstreck i qvinnofrågan; att jag sprängt ligan, och exploderat Fru Adlersparre i luften, omvändt G och E Brandes, Garborg, Jonas Lie, Pontoppidan och söndrat hela qvinnolägret i Danmark. (B 6, 142)

> [Weißt du davon, daß es mir gelückt ist, das Ruder in der Frauenfrage ein paar Strich auf dem Kompaß in meine Himmelsrichtung zu drehen; daß ich die Liga gesprengt und Fru Adlersparre in die Luft explodiert habe, G und E Brandes, Garborg, Jonas Lie, Pontoppidan bekehrt und das ganze Frauenlager in Dänemark entzweit habe.]

Fraglich ist allerdings, ob diese Interpretation der Veränderungen in Skandinavien der historischen Wirklichkeit angemessen sind. Zwar hatte Edvard Brandes am 18.12.1886 in der Tat versichert, er bewundere das Vorwort zu *Giftas II*, und die "Virkning, Dine Bøger vil øve paa nordisk Tænkning" ["Wirkung, die deine Bücher auf das nordische Denken ausüben werden"] hervorgehoben, doch sieht Brandes *Giftas II* vor allem als eine Waffe in der Sittlichkeitsdebatte. Er fährt fort: "'Hanske'-Principet sejrer ikke, Reaktionen er kraftig. Du bør læse Garborgs 'Mannfolk' og maaske ogsaa Pontoppidans velmente Bog 'Mimoser'."[60] ["Das 'Hanske'-Prinzip siegt nicht, die Reaktion ist stark. Du solltest Garborgs

---

60 G. u. E. Brandes, *Brevveksling*, Bd. 6, S. 93.

'Mannfolk' lesen und vielleicht auch Pontoppidans gutgemeintes Buch 'Mimoser'."] Der Briefschreiber schert Brandes' Position in der Sittlichkeitsdebatte mit seiner eigenen Haltung zur Frauenfrage über einen Kamm und reklamiert die von Brandes erwähnten Garborg und Pontoppidan für sich. Eine solche Identifikation ist sicher unzulässig. Die einzige unmittelbare Übereinstimmung der Haltungen bestand in der Opposition gegen die bürgerlich konservative Frauenbewegung, wie sie Sophie Adlersparre repräsentierte.

Andererseits war ein Resonanzboden für Strindbergs Ansichten, wie oben dargelegt, zweifellos vorhanden. Immerhin wurden auch Max Nordaus Schriften, aus denen Strindberg unter anderem schöpfte, in Schweden seit 1884 verlegt – nicht ohne Erfolg, wie die dichte Folge der Publikationen und die Tatsache zeigen, daß die schwedische Ausgabe von *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* innerhalb des ersten Jahres gleich zwei Auflagen erlebte.[61] Ein weiterer zentraler Text für Strindbergs pseudowissenschaftliche Argumentation in der Frauenfrage, Cesare Lombrosos *L'uomo delinquente* von 1876, war zwar erst seit 1887 auf deutsch und französisch erhältlich, hatte aber schon Ende 1885 die Aufmerksamkeit der Zeitschrift *Ur dagens krönika* auf sich gezogen, die eine Präsentation von Lombrosos Studien veröffentlichte.[62] Bemerkenswert ist auch, daß Edvard Brandes in den ersten Monaten des Jahres 1887 Strindbergs Artikel zur Frauenfrage mit *Politiken* ein einflußreiches Forum zur Verfügung stellte. So läßt sich als vorläufige These formulieren, daß Strindbergs Schriften in den Jahren 1886ff. tatsächlich als Vorreiter eines neuen Diskurses fungieren, den sie aus Frankreich und Deutschland nach Skandinavien tragen und dessen zentrale Merkmale seine Berufung auf europäische wissenschaftliche Autoritäten und seine unverhüllte Frauenfeindlichkeit sind.

---

61 *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (Leipzig 1884) erschien unter dem Titel *Konventionella nutidslögner* noch im selben Jahr bei Strindbergs Verleger Looström, ebenso *Paradoxe* (Chicago 1885). Außerdem publizierte Looström 1885 *Paris under 3:dje republiken* (*Paris unter der dritten Republik*, Leipzig 1881). 1884 wurde in Helsinki *Den nationalekonomiska lögnen*, ein Ausschnitt aus *Die conventionellen Lügen,* publiziert. 1887 brachte Albert Bonnier *Tidens sjukdom* (*Die Krankheit des Jahrhunderts*, Leipzig 1888).

62 Vgl. H. Lindström 1952, S. 178.

5. *Fadren – Der Vater*

Die Skizze des diskursiven Umfelds in Kapitel 4 macht deutlich, warum *Fadren* auf einer ersten Interpretationsebene zu Recht als dramatische Realisierung des Strindbergschen Geschlechterkampf-Modells verstanden werden kann. Die Gefahr des Untergangs des männlichen Geschlechts, die in den Artikeln zur Frauenfrage beschworen wird, und der drohende Verlust von Manneskraft, Willen und Handlungsfähigkeit, vor dem Johan in seinen Schlußsätzen in *Författaren* warnt, werden in *Fadren* am Beispiel eines individuellen Schicksals vorgeführt. Die postulierte natürliche und historische Gesetzmäßigkeit, nach welcher der Kampf zwischen Mann und Frau um die Vorherrschaft unausweichlich ist, wird in der Auseinandersetzung des Rittmeisters mit seiner Frau Laura um die Herrschaft über die Tochter anschaulich. So verstand schon Nietzsche das Drama, der sich in einem Brief an Strindberg vom 27.11.1888 begeistert darüber zeigt, seine Ideen von der Liebe – "in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter" – in *Fadren* wiederzufinden.[1]

Die folgende Textanalyse zeigt allerdings, daß die Verhältnisse in *Fadren* um einiges vielschichtiger sind. Das Modell der Autorfigur, wie es in den ersten beiden Teilen dieser Arbeit entwickelt und mit konkretem Inhalt gefüllt wurde, kann nun als Instrument dienen, eine Vorstellung von der inneren Struktur und Logik des Textes zu gewinnen. Den Ausgangspunkt dafür bildet die Frage, wie Grundpolaritäten, Handlungsmuster, Bilder usw., die wir als konstitutive Elemente der Autorfigur kennengelernt haben, in *Fadren* inszeniert werden. Weiterhin wird gezeigt, wie die Autorfigur die Vorstellung vom Geschlechterkampf und Elemente des zeitgenössischen Diskurses zum Verhältnis der Geschlechter integriert und auf welche spezifische Weise sie diese gestaltet. Dabei wird deutlich, daß es sich bei *Fadren* um sehr viel mehr als um eine exemplarische Umsetzung der Vorstellung vom zwangsläufigen Kampf zwischen Mann und Frau handelt, daß diese Vorstellung im Gegenteil auf manche Weise in Frage gestellt und als ideologische Konstruktion sichtbar wird.

---

1 *Briefe an Strindberg*, S. 51.

5.1. Der autobiographische Aspekt des Dramas und die Autorfigur

Fadren entstand innerhalb weniger Wochen, größtenteils im Februar 1887. Nach ersten Hinweisen auf den Dramenplan in Briefen an Albert Bonnier und Edvard Brandes um die Jahreswende 1886/87[2] teilte Strindberg Bonnier am 6. Februar die Fertigstellung des ersten Aktes mit. Bereits am 15. Februar lag das Drama fertig vor. Die Thematik war, wie im vorigen Kapitel gezeigt, durch die intensive Beschäftigung mit *Marodörer*, das zur Jahreswende noch einmal umgearbeitet worden war, durch *Giftas II* und "Sista ordet i kvinnofrågan", um dessen Veröffentlichung Strindberg die vergangenen Monate gekämpft hatte, bis in motivische Details vorgeprägt – u.a. was die Infragestellung der Vaterschaft und die Ungleichbehandlung von Mann und Frau bei der Zeugung eines unehelichen Kindes betrifft (vgl. die Nöjd-Episode). *Fadren* kann also zu einer ganzen Reihe von praktisch zeitgleich entstandenen Texten in Beziehung gesetzt werden. Das Drama erscheint als Knotenpunkt eines intertextuellen Gewebes, das auf der einen Seite die Briefe einbezieht, auf der anderen Seite "Hjärnornas kamp" und "Genvägar", zwei der Erzählungen aus *Vivisektioner*, mit deren Konzeption sich der Autor Mitte Januar, unmittelbar vor Arbeitsbeginn an *Fadren*, beschäftigt hatte. In "Genvägar" spielt das in *Fadren* eher zweitrangige Motiv des Spiritismus und der Geisterschrift eine zentrale Rolle (beidesmal wird das Phänomen als Selbstbetrug entlarvt);[3] in "Hjärnornas kamp" wird ausführlich die der zeitgenössischen Psychologie entlehnte Idee der Suggestion als "den starkare hjärnans kamp och seger över den svagare" (SV 29, 24) ["der Kampf und Sieg des stärkeren Gehirns über das schwächere"] entwickelt, die eine der ideologischen Prämissen von *Fadren* ist. An Briefen sind vor allem zwei Schreiben an den Bruder Axel zu nennen, in denen, gerade während das Drama in Arbeit ist, ein zentrales Motiv desselben auftaucht: der Verdacht auf Untreue der Ehefrau und die Angst vor dem Wahnsinn aufgrund dieser Ungewißheit.

> Men, bror, du skall vara upprigtig! Jag vet att det fins rykten i den sak jag frågade dig, och jag vill veta dem, eljes blir jag galen. Jag kan bära ett verkligt slag, det har du sett, men ovisshet dödar mig. (B 6, 164)[4]
>
> [Aber, Bruder, du sollst aufrichtig sein! Ich weiß, daß es Gerüchte gibt in der Sache, die ich Dich gefragt habe, und ich will sie wissen, sonst werde ich verrückt.

---

2 Der Gedanke einer Erweiterung des *Marodörer*-Dramas zur Trilogie wird erstmals Ende Dezember in einem Brief an Albert Bonnier erwähnt (20.12.1886, B 6, 127), konkreter – es soll um Berthas Kindheit und um ihren Vater gehen – am 3.1.1887 an Edvard Brandes (B 6, 135).

3 Das Motiv erscheint auch schon in "Sista ordet i kvinnofrågan" (SS 54, 281) und im *Giftas II*-Vorwort (SV 16, 256).

4 Erhalten ist nur der zitierte Brief vom 15.2.1887, mit dem Strindberg auch eine Kopie von *Fadren* schickte; von dem vorhergehenden Brief vom 31.1., auf den er sich hier wohl bezieht, ist nur das Postskriptum überliefert.

Ich kann einen wirklichen Schlag verkraften, das hast Du erlebt, aber Ungewißheit bringt mich um.]

Angesichts dieses Dokuments, das die Identität der in *Fadren* geschilderten Konflikte mit Strindbergs aktueller Lebenssituation unmittelbar zu bezeugen scheint,[5] überrascht nicht, daß die Forschung das Drama von der Biographie her zu deuten unternommen hat. So nennt Lamm in *Strindbergs dramer* die Patriarchats- und Militärbegeisterung Strindbergs nach dem Umzug von der Schweiz nach Lindau und die Bekanntschaft mit deutschen Militärs im Januar 1887 als einen Anstoß für *Fadren*: "Det är tydligen detta nya umgänge, som lockat Strindberg att till hjälte i sitt nya drama välja en manhaftig ryttmästare"[6] ["Es ist offenbar dieser neue Umgang, der Strindberg dazu verlockte, als Held in seinem neuen Drama einen mannhaften Rittmeister zu wählen"]. Auch habe Strindbergs neues patriarchalisches Gehabe zu zusätzlichen Konflikten in der Ehe geführt. Er habe dadurch das Gefühl bekommen, Siri wolle ihn nicht als starken virilen, sondern nur als schwachen Mann in der Kinderrolle akzeptieren. Lamm geht sogar so weit, *Fadren* als "halvt ofrivillig – sjukdomsjournal" ["halb unfreiwilligen – Krankheitsbericht"] einer paranoiden Seelenkrise zu lesen.[7] Ebenfalls als Ausdruck des angegriffenen Zustands der Strindbergschen Psyche beschreibt Ollén in einem Radiovortrag das Drama bzw. seinen Protagonisten: "Han företräder i mycket lätt förklädnad det högst egenartade, av bekymmer trasiga Strindbergska diktarjaget, sett i ångestfull självbeskådan."[8] ["Er repräsentiert in kaum verkleideter Form das höchst eigenartige, von Kümmernissen zerrissene Strindbergsche Dichter-Ich aus der Perspektive angstvoller Selbstbeobachtung."]

Bestärkt wurde die auto- bzw. psychobiographische Deutung durch die Briefe an Pehr Staaff vom August 1887 und durch *Le plaidoyer d'un fou*. So schreibt beispielsweise Sven Rinman: "*Fadren* är 'dåren', som aldrig får tillfälle att hålla något försvarstal."[9] ["Der Vater ist der 'Narr', der nie Gelegenheit bekommt, eine Verteidigungsrede zu halten."] Die gattungsmäßige Gemengelage, die sich durch die Beziehung des Dramas zu Briefen und zum Eheroman ergibt, bereitet allerdings einer sauberen autobiographischen Interpretation Schwierigkeiten. So nennt Guy

---

5 Dasselbe gilt für die Briefe vom August 1887, in denen der Briefschreiber Pehr Staaff seine Ehesituation schildert und ihn um Aufklärung über Siris mögliche Untreue bittet, sowie für den berühmten Testaments-Brief an Axel Lundegård vom 12.11.1887, in dem er in bezug auf *Fadren* feststellt: "Det förefaller mig som om jag går i sömnen; som om dikt och lif blandats." (B 6, 298) ["Es kommt mir vor, als wandle ich im Schlaf; als hätten sich Dichtung und Leben vermischt."]

6 Lamm 1924/26 I, S. 265.

7 Lamm 1924/26 I, S. 267. Ebenfalls aus einer biographischen Perspektive argumentiert Smedmark, wenn er *Fadren* als Komplement zur Schilderung der äußeren und weltanschaulichen Entwicklung des Lebensgangs in *Författaren* betrachtet. Dieser füge das Drama eine fiktiv verkleidete Bilanz der Eheerfahrungen hinzu (Smedmark 1964, S. 193f.).

8 Ollén 1948, S. 109. Ähnlich auch Schiller 1927, S. 185.

9 Rinman 1957, S. 71 und 72. Zum Verhältnis der Staaff-Briefe zu *Le plaidoyer d'un fou* vgl. H. Lindström 1949 und Kapitel 6.1.

Vogelweith *Fadren* zwar "une oeuvre nettement autobiographique", fügt dann aber in bezug auf die intertextuellen Zusammenhänge hinzu: "Tous les genres finissent par se confondre au point que l'on ne fait plus la différence entre ce qui est vécu et imaginé. L'auteur arrive d'ailleurs à s'y perdre lui-même."[10] Das autobiographische Element, dessen faktische Realität das Genre Brief suggeriert, verschwimmt im Spiel zwischen den unterschiedlichen Gattungen, in der Vielfalt der imaginierten und inszenierten Bilder. Sprinchorn vergleicht im Kapitel "A life on stage" in *Strindberg as Dramatist* Strindbergs Umgang mit dem biographischen Material mit dem eines Schauspielers, der sich seiner Erinnerungen bedient, um bestimmte Gefühlszustände zu aktualisieren, die nun aber in ganz anderen Zusammenhängen ausagiert werden. So kombiniere Strindberg beispielsweise das Gefühl, in Unsicherheit und Unwissenheit gehalten zu werden, das er bei seinen verzweifelten Bemühungen um Veröffentlichung seiner Schriften im Sommer 1887 erfuhr, in *Le plaidoyer d'un fou* mit den vergeblichen Bemühungen Axels, Gewißheit über die Untreue seiner Frau zu erhalten. In diesem Sinne sei auch die Serie der Texte *Fadren*, *Le plaidoyer d'un fou*, *Fröken Julie* und *Fordringsägare* als Resultat eines fortlaufenden Manipulationsprozesses weitgehend einheitlichen Materials zu verstehen: "a process by which 'real experiences' are subjected to the pattern-making genius of the artist to produce different versions of the truth."[11] Robinson schlußfolgert, der einfach gerichtete Bezug von der Biographie über den Eheroman zu *Fadren* verstelle den Blick auf die Tatsache, daß zwischen den Texten untereinander und zwischen Text und Leben Wechselwirkungen bestünden:

> *The Father*, for example, certainly implants the idea of a wife who tries to destroy her husband by driving him insane into the evolving narrative of Strindberg's own marriage, where it feeds upon misgivings he had long entertained regarding his mental stability.[12]

Darüber hinaus scheint das Beziehungsgeflecht Biographie-Text auch im Verhältnis zu Texten außerhalb der Strindbergschen Textwelt zu funktionieren. Boëthius nennt das 1881 uraufgeführte Drama *Eva* des dänischen Autors Christian Hostrup als eine Quelle, die sowohl die Gestaltung des Konflikts in *Fadren* als auch Strindbergs Eheleben beeinflußt habe. So habe Strindberg den in *Eva* geschilderten Kampf zwischen Mann und Frau um die Erziehung des Kindes, der seitens der Frau mit dem Mittel der Infragestellung der Vaterschaft zu ihren Gunsten entschieden wird, nicht nur in *Fadren* aufgenommen, sondern diese Idee habe auch die Auffassung seiner eigenen Ehe in bestimmte Bahnen gelenkt.[13] Was Boëthius am Beispiel von Hostrups *Eva* exemplarisch vorführt, gilt prinzipiell auch für andere Texte, die als mögliche Vorlagen und Einflüsse insbesondere bezüglich des Kampfs der Ehegatten und des Vaterschaftsmotivs genannt worden sind: die Romane *Manette Salomon* und *Charles Demailly* der Brüder Goncourt oder *L'affaire*

---

10 Vogelweith 1971, S. 139 und 140.

11 Sprinchorn 1982, S. 19ff.

12 Robinson 1986, S. 18. Entsprechend auch Brandell 1983-90 II, S. 165f.

13 Boëthius 1968, S. 53ff.

Clemenceau von Dumas fils, Maupassants Kurzgeschichte "Monsieur Parent" oder Aischylos' *Orestes*-Trilogie (insbesondere *Agamemnon*), auf die Strindberg durch Paul Lafargues Matriarchat-Aufsatz aufmerksam wurde.[14]

Der gemeinsame Nenner der angeführten Intertexte ist das Motiv des Mannes, der von einer skrupellosen Frau betrogen und in den Tod getrieben bzw. umgebracht wird. Dieses Motiv paßt sich wesentlichen Mustern der Autorfigur ein – zu nennen sind neben dem Mann-Frau-Gegensatz als Grundpolarität die Bilder des unschuldig Verfolgten, des ungerecht Bestraften, des Märtyrers usw. Die enge intertextuelle Einbindung ins Strindbergsche Werk bewirkt, daß der Rittmeister mit der Ich-Instanz der Frauenfrage-Artikel, der Briefe, des Romans *Le plaidoyer d'un fou* aber auch mit Johan im Schlußabschnitt von *Författaren* identifiziert werden kann. Der Leser wird also aufgefordert, den Rittmeister als eine Figur zu verstehen, die zwar nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist, ihn aber in bestimmter Hinsicht repräsentiert. Ähnlich wie Johan im inszenierten Schlußdialog in *Författaren* als Marionette des Autors erscheint, die bestimmte Ansichten auf prägnantere und auch emotionalere Weise vortragen kann als der Erzähler, wird der Rezipient veranlaßt, auch den Rittmeister als ein solches Sprachrohr zu verstehen.

In Kapitel 2.4. wurde schon darauf hingewiesen, daß auch mit Bezug auf Strindbergs Dramen von einem Autor-Ich gesprochen werden kann. Die intertextuelle Einbindung liefert eine erste Begründung, warum der Autor im Drama kaum zu übersehen ist. Darüber hinaus trägt die monoperspektivische Struktur, die Szondi von "Ich-Dramatik" reden läßt,[15] dazu bei, das Drama und seine Zentralfigur mit dem Autor in Beziehung zu setzen. In diesem Zusammenhang lassen sich drei Thesen formulieren: Wie schon in *Tjänstekvinnans son* changiert auch in *Fadren* der Grad von Distanz und Nähe zwischen dem Autor und seinem Repräsentanten ständig. Hier wird die Diskrepanz zwischen melodramatisch bzw. pathetisch gestalteten Szenen und objektivierender Abstandnahme zu untersuchen sein. Die zweite These lautet, daß die Parallelisierung des Rittmeisters mit Repräsentanten des Autors aus anderen Texten einen unvermutet ambivalenten Effekt erzielt. Zwar verleiht sie einerseits dem Rittmeister eine autobiographische Qualität und betont also den 'Realitätsgehalt' des Dramas; umgekehrt hat sie aber ebenso zur Folge, daß der theatralische Charakter der Rittmeister-Gestalt die vermeintliche autobiographische Unmittelbarkeit anderer Autorrepräsentanten wie etwa der Ich-Instanz der Frauenfrage-Artikel in Frage stellt und den potentiellen Rollencharakter ihrer Rede ins Licht rückt. Die dritte These betrifft den Bezug des Dramas auf die zeitgenössischen Diskurse und die intertextuellen Beziehungen zu anderen literarischen Texten. Diese machen nämlich deutlich, daß der in *Fadren* inszenierte Zusammenbruch des Rittmeisters mehr ist als eine private Tragödie. So kann die folgende Analyse den Text als Drama des zeitgenössischen männlichen Bewußtseins deuten.

---

14 Paul Lafargue, "Le Matriarcat. Étude sur les origines de la famille", *La Nouvelle Revue* 39, 1886, S. 301-336. Vgl. Madsen 1972, S. 51ff. und Sprinchorn 1982, S. 46f. Als ein weiterer Vorbild-Text wird Ibsens *Rosmersholm* genannt, wo sich das Motiv des Psychoterrors mittels Suggestion vorgeprägt findet (vgl. Ollén 1984, S. 283). Hierauf weist auch Strindbergs Aufsatz "Själamord" hin.

15 Szondi ^{7}1970, S. 40.

5.2. *Fadren* als Drama des Geschlechterkampfs

5.2.1. "Hjärnornas kamp" – der Machtkampf mittels Suggestion

Zunächst wird die Analyse wie schon im Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* der Lesart folgen, die vom Text und seinem Umfeld selbst nahegelegt wird. Aufgrund der Ungereimtheiten und Widersprüche, in die diese Lektüre führt, ist dann eine Annäherung an die tieferliegenden Schichten des Textes möglich. Wie das Bild Johans in *Tjänstekvinnans son* ist auch die Gestalt des Rittmeisters in *Fadren* durch bestimmte weltanschauliche Diskurse geprägt. Das Modell des Geschlechterkampfs wurde in Abschnitt 4.2. als eine Variante des Grundmusters 'Leben als Kampf' beschrieben. Es wird in *Fadren* und anderen Texten aus den Jahren 1886ff. mit einem intelligenzaristokratisch inspirierten Antagonismus zwischen den Polen 'die Großen' und 'die Kleinen' gekoppelt, denen 'rationale Männlichkeit' bzw. 'instinktgeleitete Weiblichkeit' zugeordnet werden kann.[16] Die Idee des Kampfes wiederum wird als "Hjärnornas kamp" ["Kampf der Gehirne"] gedacht: Diesem Konzept liegt die Vorstellung zu Grunde, daß in der Moderne der physische Kampf ersetzt ist durch die psychische Auseinandersetzung, die mit den Mitteln der Suggestion geführt wird. Ein vielzitierter Brief an den Verleger Österling vom 22.1.1888 formuliert dies zugleich als grundlegendes Merkmal des modernen Dramas:

> Nu skall jag säga Er en sak, och det är att '*Fadren*' är det moderna sorgespelet, och derför högst märkvärdigt. Och detta derför att striden försiggår mellan själarne, 'hjernornas Kamp', ej med dolk och lingonsaft som i Röfvarbandet. De unga fransmännen söka ännu formeln, men jag har funnit den! (B 6, 383)
>
> [Jetzt werde ich Ihnen etwas sagen, und zwar, daß '*Fadren*' das moderne Trauerspiel ist und daher höchst bemerkenswert. Und dies, weil der Kampf sich zwischen den Seelen abspielt, 'der Kampf der Gehirne', nicht mit Dolch und Preiselbeersaft wie in den Räubern. Die jungen Franzosen suchen noch die Formel, aber ich habe sie gefunden!]

Die Idee der Suggestion stammt aus der zeitgenössischen psychologischen Forschung. Jean Martin Charcot stellte zu therapeutischen Zwecken schon seit 1878 in der Pariser Salpetrière hypnotische Experimente an, die rasch allgemeines Aufsehen erregten. Auch die sogenannte Nancy-Schule, zu nennen sind die Ärzte Bernheim, Liébault und Liégeois, befaßten sich intensiv mit Hypnose und Suggestion. Für ihre Vertreter war Suggestion jedoch nicht wie für Charcot ein pathologisches Ausnahmephänomen, das auf den hypnotischen Zustand begrenzt war, sondern eine alltägliche Tatsache, wo immer Menschen durch Erziehung, Unterweisung oder die Überzeugungsversuche anderer fremden Einflüssen ausge-

---

16 Zu Strindbergs Übernahme intelligenzaristokratischer Auffassungen um 1886 vgl. u.a. Hagsten 1951 I, S. 171ff., Eklund 1948a, S. 390f.

setzt waren. Hans Lindström verweist auf die Faszination, die diese Vorstellung auf das für psychologische Phänomene besonders empfängliche Bewußtsein der 1880er Jahre weit über die Fachgelehrtenschaft hinaus ausübte.[17] Der entscheidende Anstoß zur Suggestions-Idee, wie sie in Strindbergs Werk ausgeprägt ist, dürfte aber von Max Nordau ausgegangen sein. Nordau stellt einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Suggestion und intelligenzaristokratischen Anschauungen her: Der stärkere Geist übt unbewußt durch Suggestion Macht über den schwächeren aus und manipuliert dessen Gedanken und Empfindungen.[18] Dieses Prinzip spiegelt sich in dem Konflikt zwischen Laura und dem Rittmeister in *Fadren*: Sein Zusammenbruch wird durch Lauras listige Suggestion des Vaterschaftszweifels motiviert.

Die Lehre vom Kampf der Starken gegen die Schwachen mittels Suggestion paßt gut zu dem Grundmuster der Autorfigur, welches das Leben als Kampf versteht und die Welt antagonistisch in Freund und Feind, Oberklasse und Unterklasse, Mann und Frau etc. scheidet. Doch fällt bei näherer Betrachtung vieler Texte Strindbergs auf, daß die Zuschreibung der Wertungen 'stark' und 'schwach' offenbare Schwierigkeiten bereitet. Einerseits ist der rationale, hochentwickelte männliche Geist dem instinktgeleiteten, weniger entwickelten weiblichen Geist aufgrund seiner intellektuellen und schöpferischen Kraft überlegen. Andererseits ist er durch seine Komplexität und insbesondere durch sein höheres moralisches Niveau ausgesprochen verletzlich gegenüber der Robustheit der einfachen mechanischen Seelen und ihrer moralischen Skrupellosigkeit. In den *Vivisektionen* kommt diese Ambivalenz deutlich zum Ausdruck. Der Große, Starke wird von der Gesellschaft klein gehalten ("De stora"), während der Kleine, Unbedeutende sich unter Ausnutzung des Mitleids und der demokratischen Gleichheitsideale der Ge-

---

17 H. Lindström 1952, S. 243ff. Vgl. auch Eklund 1948b, S. 355ff.

18 Als ein Phänomen der Suggestion stellt sich so auch die Beeinflussung der öffentlichen Meinung im Theater und in der Literatur, durch Zeitungen usw. dar: "Förr dödade man sin meningsfiende utan att ha övertygat honom, i dag väcker man en majoritet mot honom, 'överbevisar' honom, blottar hans avsikter, pådiktar honom andra avsikter än dem han äger, berövar honom existensmedlen, förnekar honom socialt anseende, kastar löjet över honom, med ett ord pinar och ljuger ihjäl honom, eller framkallar vansinne hos honom i stället för att slå ihjäl honom." (SV 29, 76) ["Früher tötete man denjenigen, der eine gegenteilige Meinung vertrat, ohne ihn überzeugt zu haben; heute weckt man eine Mehrheit gegen ihn, 'widerlegt' ihn, legt seine Absichten offen, dichtet ihm andere Absichten an, als er hat, beraubt ihn seines Lebensunterhalts, verweigert ihm soziales Ansehen, macht ihn lächerlich, mit einem Wort: man quält und lügt ihn zu Tode, oder man ruft Wahnsinn bei ihm hervor, statt ihn tot zu schlagen."] Der einleitende Abschnitt in "Hjärnornas kamp" und die hier zitierten Darlegungen in "Själamord" entsprechen weitestgehend den von Nordau explizierten Vorstellungen. Der Textausschnitt illustriert anschaulich, wie konkret der Suggestionsgedanke bei Strindberg aufgefaßt wird ("framkallar vansinne hos honom" ["ruft Wahnsinn bei ihm hervor"]). Vgl. H. Lindström 1952, S. 261ff.; Eklund 1948b, S. 359.

sellschaft die besten Positionen erobert ("De små").[19] Die Minorität der bedeutenden Menschen kann sich in der modernen Gesellschaft gegen die Majorität der Unbedeutenden nicht durchsetzen ("Själamord").

Doch ist die Stark-Schwach-Wertung nicht nur eine Frage von Minorität und Majorität. Lagercrantz legt dar, wie der Zwang zur Auseinandersetzung mit dem untergeordneten, primitiven Individuum die differenzierte seelische und moralische Struktur des Höherentwickelten notwendig in Mitleidenschaft zieht, egal ob dieser zum Schluß als Sieger oder Verlierer aus dem Kampf hervorgeht. So kommt die differenzierte psychische Struktur des Rittmeisters aufgrund von Lauras ständigen Irritationen in Unordnung (SV 27, 64f.). Der Kampf zwingt den Höherentwikkelten dazu, sich an den Gegner anzupassen oder zu zerbrechen, wobei auch die Anpassung mit der Gefahr des Verlusts der eigenen Integrität einhergeht. Lagercrantz folgert am Beispiel von *Tschandala*:

> Törner und der Zigeuner bilden wie Julie und Jean und wie Laura und der Rittmeister ein Paar, bei dem die Partner während des Kampfes auf dieselbe Weise ineinander übergehen wie Mensch und Schlange in Dantes fünfundzwanzigstem Inferno-Gesang. [20]

Diese Beobachtung scheint mir durchaus zutreffend, doch läßt sich die Begründung noch vertiefen. Im Kampf der Gehirne geht es nicht nur um Macht über die öffentliche Meinung und um Einfluß auf das Denken und Handeln anderer, sondern, noch existentieller, um die Behauptung der eigenen Identität, die *Selbst-Behauptung*. Denn wer im Kampf unterliegt, verliert sich selbst, erleidet den sozialen (oder auch realen!) Tod: Er wird, wie der Rittmeister, lächerlich gemacht, verleumdet, in den Wahnsinn getrieben. Per Stounbjerg stellt in seinem Aufsatz "Nettet og kniven" dar, wie in der Erzählung "Hjärnornas kamp" der Kampf um die Selbstbehauptung als Kampf der Identitätszuschreibungen geführt wird. Der Ich-Erzähler sucht sich ein Bild von seinem Kontrahenten zu machen, ihn zu klassifizieren, zu be-schreiben: "nu sedan han är nytvättad, känner jag en stark lust att skriva med min stil på hans plån" (SV 29, 37) ["jetzt, wo er frisch abgewaschen ist, spüre ich eine große Lust, seine Tafel mit meiner Handschrift zu beschreiben"]. Der andere muß zum Objekt werden, damit das Ich als Subjekt bestätigt wird. Erst in der Abgrenzung bildet sich das Individuum, das unteilbare Selbst heraus.[21] 'Suggestion' bedeutet dann, die Identität des anderen zu beherrschen, sie dem eigenen Ordnungssystem einzuverleiben. Der andere wird zu einer Erweiterung des eigenen Selbst, in ihm wächst die Saat der eigenen Gedanken: "Mina ägg ligga i hans hjärna och mina tankar flyga ut, medan han blir allt tommare. Han talar nu som jag" (SV 29, 44) ["Meine Eier liegen in seinem Gehirn, und meine Gedanken schwärmen aus, während er immer leerer wird. Er spricht jetzt wie ich"]. Doch die Hoffnung, die Identität des anderen mittels rationaler Erfassung beherrschen zu können, erfüllt sich für den Erzähler in "Hjärnornas kamp" immer nur für Augenblicke. Die

---

19 Vgl. auch "Maktfrågan": "De *små* äro farliga." (SS 54, 301) ["Die *Kleinen* sind gefährlich."]

20 Lagercrantz 1980, S. 285.

21 Stounbjerg 1988, S. 66f.

Fragen des Anfangs (SV 29, 25 und 28) bleiben bis zum Schluß unbeantwortet: "vad ville denna man mig? [...] Vem var denna man? Jag vet inte" (SV 29, 49) ["was wollte dieser Mann von mir? [...] Wer war dieser Mann? Ich weiß es nicht"]. Im Verlauf der Erzählung wird die anfängliche Zuordnung der Dichotomie stark/schwach zu den Gegensatzpaaren, bewußt/unbewußt, komplex/mechanisch, hochentwickelt/primitiv, Suggestion gebend/empfangend immer zweifelhafter. Zwar schließt die Erzählung in einem Moment der Überlegenheit des Erzählers, doch erscheint dies nicht als endgültiger Sieg, sondern als Abbruch eines Kampfes, der im Prinzip unendlich weitergeführt werden könnte. Diese Beobachtung läßt sich an *Le plaidoyer d'un fou* bestätigen. Hier wie dort unterliegt die Stark-Schwach-Wertung einer ständigen Umpolung, so daß eine schicksalhaft anmutende Dynamik die Erzählung bestimmt: Die Entwicklung der Handlung ist nicht mehr durch eindeutig feststellbare Voraussetzungen determiniert, sondern ebenso wie die Figuren dem unberechenbaren Vorzeichenwechsel ausgeliefert und erhält dadurch eine fatalistische Tendenz. Daß es sich hierbei um ein grundlegendes Merkmal der Autorfigur handelt, wurde bereits in Abschnitt 2.4. festgestellt.

Auf diese Weise wird nicht nur die Überlegenheit des erzählten Ich, sondern auch die Souveränität des Erzählers und die Stimmigkeit der vermeintlich rationalen Erzähllogik in Frage gestellt. Dies entspricht der Bewegung, die in Abschnitt 4.2. in bezug auf die Artikel zur Frauenfrage aufgezeigt wurde, in denen der Autor am Ende als Dichter, ja, als Narr erscheint. Der Erzähler selbst wird von der in Lagercrantz' Bild beschriebenen Identitätskrise erfaßt, Mensch und Schlange gehen ineinander über, der rational-wissenschaftliche Diskurs wird vom Chaotischen, Ungeordneten, Irrationalen infiziert. So auch in *Fadren*: Es scheint, daß Autor, Zuschauer und Text von der Ungewißheit des Rittmeisters, was real und was Einbildung ist, angesteckt werden. Brandell stellt fest: "Med ovissheten som huvudtema i dramat hotas den rationella världsbild som Strindberg eljest så frenetiskt hävdade vid denna tid."[22] ["Die Ungewißheit als zentrales Thema des Dramas bedroht das rationelle Weltbild, das Strindberg zu dieser Zeit ansonsten so frenetisch vertrat."] Wenn es dem Drama aber an rationaler Logik fehlt, auf welchen Prinzipien beruht dann die Handlungsentwicklung?

5.2.2. Brüche in der Logik des Geschlechterkampfs

Rezipiert man *Fadren* als Darstellung eines Kampfs der Gehirne bzw. der Geschlechter, als Illustration einer von Naturgesetzen bestimmten Auseinandersetzung, fällt es schwer, die mythisch-irrationalen Elemente überzeugend in die Deutung einzubeziehen. Das Stück mußte sich daher in der Forschung häufig die Frage nach der Motivation der Handlung und der Charaktere aus den im Text exponierten Fakten gefallen lassen: Wie ist der geistige Zusammenbruch des Rittmeisters begründet? Bietet die auf der Bühne gezeigte Handlung, bieten Lauras

22 Brandell 1983-90 II, S. 162.

Intrigen und Suggestionen, dafür eine zureichende Erklärung? Handelt es sich um "själamord" ["Seelenmord"] oder eher um "psykisk självmord" ["psychischen Selbstmord"]? Ist Lauras Charakter glaubwürdig? Und schließlich: Stellt nicht das gesamte Drama eher eine Projektion der irrationalen Ängste des Rittmeisters denn eine Schilderung realer Ereignisse dar? – Nach Brandell bietet der Text keine Anhaltspunkte, diese Fragen definitiv zu entscheiden. Strindberg halte das Drama bewußt ambivalent.[23] Brustein kritisiert den Autor für seine mangelnde Eindeutigkeit: "In short, Strindberg, [...] hesitates between writing a balanced play about a paranoiac character and a paranoiac play about a balanced character – illogically introducing elements of both."[24]

Mangelnde logische Stringenz ließe sich dem Autor auch in Einzelfragen vorwerfen. Lunin zeigt in seiner *Fadren*-Analyse, daß der Streit zwischen den Ehegatten um die Erziehung Berthas auf irrationale Weise zum existentiellen Kampf zwischen Mann und Frau aufgeblasen wird.[25] Auch Baumgartner stellt fest, nicht die Sachfragen seien entscheidend für den dramatischen Konflikt, sondern die psychische Dynamik in der Beziehung zwischen Rittmeister und Laura, wobei "die Schuld am fatalen Geschehen in der Beziehungsfalle [...] sich bei genauerem Zusehen immer mehr auf den Mann" verlagere.[26]

Einen Erklärungsansatz gegenüber diesen Ungereimtheiten stellt die Annahme dar, die rationale Logik sei in *Fadren* durch eine Mytho-Logik ersetzt. Mythologische Bilder und Handlungsmuster, die in *Tjänstekvinnans son* nur vereinzelt an die Oberfläche treten, scheinen für den Rittmeister ebenso wie für die Handlungslogik des Dramas eine prägende Macht zu gewinnen.[27] Unter anderen betonen Harry Carlson, John Eric Bellquist und Charles Lyons das Gewicht der mythologischen Schicht des Dramas gegenüber der weltanschaulichen Ebene, die den Geschlechterkampf zum Naturgesetz stilisiert. So kann als der eigentliche Feind des Rittmeisters statt der Frau an sich die archetypische Große Mutter gesehen werden, die übermächtige und verschlingende Urmutter.[28] Und das *plot* erweist sich als Variante der "archetypal action of the submission of the male to the female which is manifested in such mythical surrenders as that of Hercules to Omphale, Adam to Eve, and Samson to Delilah".[29]

Im Zusammenhang mit der vermuteten autobiographischen Qualität des Dramas liegt es nahe, seine Irrationalität und mythische Logik mit der Autorpsyche in Verbindung zu bringen. Wie schon in dem obigen Zitat von Brustein zum

---

23 Brandell 1971, S. 179.

24 Brustein 1971, S. 46.

25 Lunin 1962, S. 12 und 19ff. Vgl. auch Sprinchorn 1982, S. 48f.: "The Captain has all along been acting out his destiny, his wife only playing the part he has assigned her. He is an Othello who creates his own Iago."

26 Baumgartner 1990, S. 76.

27 So auch Régis Boyer, der in Strindbergs naturalistischen Dramen eine Logik der Bilder am Werk sieht, die sich aus "images obsédantes" speise. Boyer 1981, S. 59f.

28 Carlson 1979, S. 67f.

29 Lyons 1964, S. 218.

Ausdruck kam, sieht auch Guy Vogelweith die mangelnde Kontrolle Strindbergs über sein Drama als Ursache der Ungereimtheiten im Text. Sie wird für das Schwanken zwischen Distanz und Identifikation mit der Figur des Rittmeisters verantwortlich gemacht:

> [L]'auteur ne peut plus contrôler ses personnages. Il revit lui-même l'enfer de certaines scènes du passé, et loin de pouvoir les analyser avec détachement, il se laisse reprendre par le même engrenage.[30]

In diesen Augenblicken verwandle sich Laura von einer Person mit ihrer eigenen Bühnenrealität zur Voodoopuppe, an der der Autor seine schwarze Magie praktiziere. *Fadren* erscheint aus solcher Perspektive als Alptraum, "so irrational, illogical and one-sided that it seems to have been dredged up, uncensored, from the depths of the author's unconscious" (Brustein).[31]

Eine der überzeugendsten psychoanalytischen Interpretationen des Dramas hat Johan Cullberg geliefert: "Laura", stellt er fest, "är inte en människa med en komplett psykologisk teckning. Hon är en vampyr och helt upptagen av att vinna kampen över Adolf" ["Laura ist kein Mensch mit einer vollständigen psychologischen Ausstattung. Sie ist ein Vampir und ausschließlich damit beschäftigt, den Kampf mit Adolf zu gewinnen"]. Die Klischeehaftigkeit der Darstellung lasse vermuten, daß es sich um eine Projektion handele: um das Bild der (bösen) Mutter. Der Mann, der die Aufhebung der symbiotischen Mutterbindung nicht verarbeitet habe, sehne sich so intensiv in die Symbiose zurück, daß diese gleichzeitig als Wunsch und als Gefahr für die eigene männliche Identität verstanden werde:

> Omedvetet är då mannen skrämd av kvinnan eftersom han är rädd att slukas; han måste ju bli liten för att älskas och att bli liten betyder att avsäga sig sin manlighet. [...] Denna rädsla att slukas, som är kopplad till behovet att återvända till modern, projicerar mannen ut på kvinnan som om det egentligen var hon som ville sluka och besegra honom.[32]
>
> [Unbewußt hat der Mann dann Angst vor der Frau, weil er fürchtet, verschlungen zu werden; er muß ja klein werden, um geliebt zu werden, und klein werden bedeutet, seiner Männlichkeit zu entsagen. [...] Diese Angst, verschlungen zu werden, die an das Bedürfnis, zur Mutter zurückzukehren gekoppelt ist, projiziert der Mann auf die Frau, als ob eigentlich sie diejenige wäre, die ihn verschlingen und besiegen will.]

Daß es sich bei der Frauendarstellung um eine Projektion verdrängter weiblicher Anteile, Ängste und Minderwertigkeitsgefühle hinsichtlich der eigenen Männlichkeit handle, gehört zu den Gemeinplätzen der psychoanalytisch orientierten Forschung zu *Fadren*.[33]

---

30 Vogelweith 1971, S. 172.

31 Brustein 1971, S. 41.

32 Cullberg 1987, S. 15. Vgl. auch die ausführlichere Darlegung der Muttersehnsucht bei Strindberg in Cullberg 1992, S. 96.

33 Vgl. schon Eklund 1948b, S. 329f., 335, 345.

Ob Mytho-Logik oder Psycho-Logik: Der Zusammenbruch der rationalen Logik in *Fadren* öffnet jeweils einer mythischen und fatalistischen Weltdeutung den Raum, nach welcher der Mensch unbeeinflußbaren Schicksalsmächten ausgeliefert und schuldlos in Schuld verstrickt ist. Das berühmte Diktum aus *Ett drömspel*, "Det är synd om människorna" ["Es tut mir leid um die Menschen"], das in variierter Form und in scheinbar harmlosem Zusammenhang in der einleitenden Episode mit Nöjd vorweggenommen wird (SV 27, 16), scheint schon für *Fadren* seine Gültigkeit zu haben.[34] Darüber hinaus erscheint das Drama als Emanation *eines* Bewußtseins; der Kampf der Gehirne bzw. der Geschlechter wäre dann ein Kampf verschiedener Anteile des Selbst: des Rational-Bewußten gegen das Irrational-Unbewußte, des Männlichen gegen das Weibliche etc.[35] Je nach ihrem literaturtheoretischen Ansatz unterscheiden sich die Deutungen hinsichtlich der Frage, ob dieses *eine Bewußtsein* dem Autor oder der Titelfigur (oder beiden) zugeordnet wird.

Eine aktuelle Interpretation, die dekonstruktivistische Gedanken aufnimmt, liefert Arnold Weinstein. Der Zusammenbruch des Rittmeisters stelle eine Regression ins Kindheitsstadium dar, wodurch nicht nur die herrschenden männlichen Verhaltensnormen zerschlagen würden, sondern auch die ihr zugrundeliegenden Denkweisen: der rationale Diskurs, die Vorstellung von Ursprung und Präsenz. "Strindberg's play charts the collapse of the fathering principle: no siring, no vital origin, no full presence, no immediacy, no innocence."[36] Im Drama werde deutlich, daß die Identität des Rittmeisters nichts anderes sei als ein Konstrukt aus vorgegebenen Rollen.[37]

Weinsteins Lektüre bestätigt in wesentlichen Zügen die Deutung, die ich im folgenden unternehmen werde. Das Konzept der Autorfigur stellt dieser und den zuvor genannten Interpretationen aber insofern eine Erweiterung gegenüber, als es sowohl die individualpsychologischen Begrenzungen als auch die archetypischen Verallgemeinerungen auflöst und die innere Logik des Textes zum einen in bezug auf seine historische und sozialpsychologische Situation, zum anderen im Werkzusammenhang erklärt. Als generierendes Prinzip inszeniert die Autorfigur unter Zuhilfenahme von Material aus den zeitgenössischen Diskursen die Polaritäten, Spannungen und Bilder, die in den obigen Deutungen auf eine individuelle Psyche zurückgeführt wurden. Im folgenden wird genauer untersucht, welcher Art die für die innere Logik von *Fadren* grundlegenden Bilder sind und wie sie in Verbindung mit anderen Diskurselementen, z.B. dem zeitgenössischen Geschlechterkampf-Diskurs, die Dynamik und die Spannungen des Dramas bestimmen. Im Zentrum der Analyse steht zunächst das Männerbild, wie es im Rittmeister und den anderen männlichen Personen des Dramas repräsentiert ist.

---

34 Vgl. Karnick 1988, S. 62.

35 Vgl. Bellquist 1986, S. 537, Johannesson 1968, S. 106 und Szondi ^{7}1970, S. 41ff.

36 Weinstein 1994, S. 350.

37 Weinstein 1994, S. 342.

5.3. *Fadren* als Drama des männlichen Bewußtseins

Untersucht man die Gestalt des Rittmeisters auf die verschiedenen Aspekte des Autorbilds hin, die in *Tjänstekvinnans son* vorliegen, erkennt man leicht das Bild des Wissenschaftlers (des rational-distanzierten Beobachters) und das Bild des Opfers wieder. Zu Anfang allerdings wird durch die Benennung der Titelgestalt als Rittmeister, durch die Bühnendekoration und die Interaktion mit dem Kalfaktor und Nöjd die Soldatenrolle hervorgehoben. Sie suggeriert, es handle sich bei dem Rittmeister um einen typisch patriarchalischen Mann, die "totale männliche Persönlichkeit", wie Lunin sagt.[38] Doch wird schon in der Exposition deutlich, daß dieser Soldat eher ein einsamer Kämpfer denn Repräsentant des patriarchalischen Machtapparats ist. Denn der militärische Apparat, der seine Macht und Autorität als Offizier begründet, ist in *Fadren* radikal reduziert. Der Rittmeister vermag seine Befehlsgewalt kaum geltend zu machen, ja, er hat nicht einmal Nöjd, seinen direkten Untergebenen, unter Kontrolle. Insofern unterscheidet er sich deutlich von den soldatischen Männern, mit denen der Autor laut Briefwerk in Deutschland so vertraulichen Umgang pflegte und die ihn Lobesworte auf die patriarchalische Manneszucht finden ließen.[39] Wenn man wie Lamm die Gestalt des "mannhaften" Rittmeisters biographisch aus Strindbergs soldatischem Umgang ableitet,[40] wird die Schwäche und Unmännlichkeit dieses Soldaten um so bemerkenswerter. Der Rittmeister ist von Anfang an umgeben von der feindlichen Übermacht der Frauen, denen er sich wie Raubtieren nur mit glühenden Eisen bewaffnet zu nähern wagt. Er befindet sich, wie Ambjörnsson es ausdrückt, "i hemmet på främmande mark. Hans naturliga bundsförvanter, pastorn och läkaren, har redan dukat under för fienden"[41] ["zuhause auf fremdem Boden. Seine natürlichen Verbündeten, der Pastor und der Arzt, sind dem Feind schon erlegen"]. Statt dessen beherrschen die Frauen das Haus: "Du har för mycket kvinnor, som regera i ditt hus" ["Du hast zu viele Frauen, die in deinem Haus bestimmen"], sagt ihm der Pastor (SV 27, 16). Diese machen eine dunkle Bedrohung aus; "hatfulla motiv" (SV 27, 20) ["haßerfüllte Motive"] ahnt der Rittmeister bei seinen anfangs unsichtbaren Feinden.

Wie erodiert die soldatischen Qualitäten des Rittmeisters sind, wird im weiteren Verlauf des Dramas deutlich. Der einsame Kämpfer wird mit schicksalhafter Unerbittlichkeit zum Opfer. "[A] drama of the last man, camouflaged as a naturalistic tragedy", nennt Kela Kvam *Fadren*.[42] Von Beginn der Ehe an, so der Rittmeister, habe er sich für Laura geopfert: "Jag har arbetat och slavat för dig, ditt barn, din mor, dina tjänare; jag har offrat bana och befordran" (SV 27, 68) ["Ich habe gearbeitet und mich als Sklave für dich, dein Kind, deine Mutter, deine

---

38 Lunin 1962, S. 9.

39 Vgl. die Briefe an Heidenstam 15.1.1887 (B 6, 142) und an A. Bonnier 19.1.1887 (B 6, 145).

40 Lamm 1924/26 I, S. 265.

41 Ambjörnsson 1987, S. 27.

42 Kvam 1981, S. 121.

Bediensteten geschunden; ich habe Karriere und Aufstieg geopfert"]. An die Opfer- und Ismael-Motivik, wie sie in *Tjänstekvinnans son* entwickelt ist, knüpft die Äußerung des Rittmeisters an, er sei schon seinen Eltern nicht willkommen gewesen (SV 27, 70). Am Ende des Dramas ist das Opfer vollzogen: Das Schlußtableau mit dem Rittmeister, der auf dem Schoß der Amme liegt, erinnert an eine Pieta.

Von Anfang an wird der Leser/Zuschauer in *Fadren* auch darauf gestoßen, daß die Rollen des Wissenschaftlers, des Soldaten und des einsamen Kämpfers allesamt typische *Männer*rollen sind. Schon der Titel verweist auf das Bezugssystem 'Geschlecht' und darüber hinaus auf die zentrale Funktion des Mannes als Vater in der patriarchalischen Gesellschaft. In Abschnitt 4.1. wurde auf seine Rolle als ökonomischer und juristischer Repräsentant der Familie sowie als Garant der Fortpflanzung der Sippe (durch Übertragung von Namen, Vermögen, Rechtsstellung usw. auf die Söhne) hingewiesen. Insofern erscheint der Rittmeister, wie in der Forschung vielfach bemerkt wurde, nicht lediglich als *ein* Mann, sondern als *der* Mann – typisiert auch durch das von Zola kritisierte Fehlen einer individuellen Biographie. Entsprechend erscheint Laura als *die* Frau, wie ebenfalls schon Zola bemerkte: "Enfin, votre Laure est vraiment la femme dans son orgueil, dans l'inconscience et dans le mystère de ses qualités et de ses défauts."[43] Unterstrichen wird der Mann-Frau-Antagonismus durch die Personenkonstellation und den Szenenaufbau. Das Zimmer des Rittmeisters mit Schreibsekretär, Zeitschriften, Uniformen, Waffen und Uhr wird als Raum disziplinierter Arbeit, männlich-rationaler Welterfassung und -beherrschung einem dem Zuschauer nicht sichtbaren (weiblichen) Innenraum kontrastiert.[44] Von diesem wird zunächst nur die Küche benannt, der Ort weiblicher Aktivität schlechthin, in dem ein Mann, hier Nöjd, nach Auffassung des Rittmeisters nichts zu suchen hat. Dieser Raum wird sogleich mit den Lockungen und Gefahren weiblicher Sexualität in Verbindung gebracht – eine Assoziation, die in Strindbergs Textwelt auffällig häufig ist.[45] Ansonsten verweist der Rittmeister auf den weiblichen Raum mehrfach mit dem mystifizierenden Ortsadverb "därinne" ["da drinnen"]: "jag vill inte höra er telefonera vad man pratar därinne! Därinne! Ni vet!" (SV 27, 85) ["ich will Sie nicht übermitteln hören, was da drinnen gesprochen wird! Da drinnen! Sie wis-

---

43 Vgl. Zolas Brief an Strindberg vom 14.12.1887 (SV 27, 290f.).

44 Vgl. Wirmark 1989, S. 162.

45 Vgl. *Fröken Julie* und die böse Köchin in *Spöksonaten*. Die Küche gehört zum Bildkreis des verdorbenen Essens, welches u.a. auch in *Le plaidoyer d'un fou* und *Pelikanen* eine Rolle spielt und sich in der Strindbergschen Bildwelt mit dem Vampirmotiv, dem Motiv der bösen Mutter und der Angst vor verschlingender Sexualität verbindet (vgl. hierzu Sven Delblancs Aufsatz "Kärlekens föda" in Delblanc 1979, S. 29-62). In der Tat spielt auch die reale Mutter des Rittmeisters im Drama eine (böse) Rolle. Man erfährt von ihr, sie habe kein Kind gewollt; "hon berövade mitt första livsfrö dess näring och gjorde mig till en halvkrympling" ["sie beraubte meinen ersten Lebenssamen seiner Nahrung und machte mich zu einem halben Krüppel"], klagt der Rittmeister kurz vor seinem endgültigen Zusammenbruch (SV 27, 93).

sen!"].[46] Das bedrohliche Mysterium des weiblichen Innenraums wird in einem späteren Dramenentwurf außerordentlich anschaulich, der ebenfalls das schicksalhafte Verhängnis der Liebe zwischen Mann und Frau thematisiert:

> 'Doppa i Grytan' på Julafton; det är den enda dag männen få besöka köket och äta sig mätta af kött- och fläskspadet, 'kraften', som qvinnorna i köket eljes slicka i sig hela året om. När de koka ärter till exempel, så kokas dessa i vatten; fläsket kokas ur, spadet förtäres i köket och det urkokta fläsket lägges i ärt-vattnet. Julen är (eller var) mannens största högtidsdag då han får 'kraft' (så heter buljong och spad på Norska), eljes suga Vampyrerna (qvinnorna) åt sig kraften för att få magt att herrska. Derför äro männen magtlösa, såvida de inte supa, eller äta ute.
> (SgNM 9:1, 12)

> ['Topf-Tunken' am Weihnachtsabend; das ist der einzige Tag, an dem die Männer die Küche besuchen und sich an der Fleisch- und Speckbrühe satt essen dürfen, an der 'Kraft', die die Frauen in der Küche ansonsten das ganze Jahr über in sich hinein schlürfen. Wenn sie zum Beispiel Erbsen kochen, so werden diese in Wasser gekocht; der Speck wird ausgekocht, die Brühe verzehrt man in der Küche und den ausgekochten Speck legt man in das Erbsenwasser. Weihnachten ist (oder war) der größte Feiertag des Mannes, an dem er 'Kraft' bekommt (so heißen Brühe und Bouillon auf Norwegisch), sonst saugen die Vampire (die Frauen) die Kraft in sich hinein, um Macht zu herrschen zu bekommen. Deshalb sind die Männer machtlos, sofern sie nicht trinken oder auswärts essen.]

Der Geschlechterkampf erhält in diesem Entwurf eine zusätzliche mythische Deutung, die im Männerbild des prometheischen Rebells Elemente der Autorfigur spiegelt: "Pandora (= Eva) som skapades af Zeus för att straffa mannen, emedan han rest sig mot gudarne. (Prometheus)" ["Pandora (=Eva), die von Zeus geschaffen wurde, um den Mann zu bestrafen, weil er sich gegen die Götter erhoben hatte. (Prometheus)"].

In *Fadren* wird der Kontrast männlicher und weiblicher Räume auch durch die Personenkonstellation der Anfangsszene betont. Auf der Bühne wird zwischen einem Militär und einem Pastor, der weltlichen und geistlichen Gewalt, ein Männergespräch inszeniert, das nicht zufällig den Geschlechtergegensatz zum Thema hat. Ebensowenig ist es ein Zufall, daß das Männerduo später durch einen Arzt als Autorität des neuen Zeitalters zur Dreieinigkeit komplettiert wird. Auch die Frau ist in allen ihren Rollen als Mutter, Ehefrau und Tochter dargestellt. Der Zuschauer erfährt zunächst von der Tochter Bertha, dann davon, daß das Haus voller Frauen sei: Laura, der Schwiegermutter, der Amme, Mägden. Dabei wird dem Weiblichen ein dämonischer Charakter zugeschrieben.[47] In der Nöjd-Szene, die als eine Art Hanswurstiade die Problematik der Haupthandlung unernst vorwegnimmt, erscheint die Frau bereits als Verführerin, doch wird das Dämonische hier noch durch die Bauernschlauheit Nöjds gebrochen. In bezug auf den Rittmeister aber erscheint das Weibliche schon in der Exposition, im Gespräch mit dem Pastor in

---

46 Auch: SV 27, 19 und 20. Vgl. "som att gå in i buren" (SV 27, 17) ["wie wenn man in den Käfig hinein geht"].

47 Lyons 1964, S. 221ff.

bedrohlichen Bildern (1. Akt, 3. Szene): Die Frauen beherrschen das Haus mit ihrer Irrationalität, ihrem Aberglauben, so daß dieses zum "dårhus" ["Irrenhaus"] wird; sie erscheinen als Raubtiere, skrupellos ("det är inte någon precis så nobel strid som förs från det hållet" ["der Streit ist nicht gerade sehr nobel, der von dieser Seite geführt wird"]) und willensstark ("Såå, Laura vill inte; ja vet du, då fruktar jag något svårt" ["Soo, Laura will nicht; ja, weißt du, da befürchte ich Schlimmes"]); im Klischeebild der (bösen) Schwiegermutter, die nie auf der Bühne sichtbar wird und daher in der Dunkelheit des weiblichen Innenraums um so geheimnisvoller erscheint, sei, so Sprinchorn, die alte matriarchale Ordnung repräsentiert, so wie sie Strindberg in Lafargues Matriarchat-Aufsatz kennengelernt habe.[48] Im weiteren Verlauf des Dramas gewinnt die dämonische Bildwelt an Deutlichkeit; der Rittmeister schreibt Laura eine satanische Macht zu (SV 27, 43), jagt die Frauen als Hexen aus seinem Zimmer (SV 27, 48) usw.

Die Tatsache, daß der Konflikt zwischen Rittmeister und Laura symbolisch aufgeladen und zum archetypischen Kampf der Geschlechter stilisiert wird, darf jedoch nicht vergessen machen, daß die Darstellung des Geschlechterkonflikts in *Fadren*, wie im Zusammenhang mit den Frauenfrage-Artikeln gezeigt wurde, ganz konkret auf den Diskurs über die politischen Fragen der Zeit Bezug nimmt und den Kampf um gesellschaftliche Machtpositionen in vielem realistisch gestaltet.[49] Es geht um die alleinige Erziehungsberechtigung des Vaters, um die richtige Ausbildung junger Mädchen, um die Verwaltung des Haushaltsgelds, um die Unterhaltspflicht bei unehelichen Kindern. Aufgenommen wird auch der Galanterie-Topos ("kvinnodyrkan" ["Frauenverehrung"]), die Hysteriediagnose als typische Frauenkrankheit und die wissenschaftliche Erforschung des 'Geschlechtscharakters' der Frau ("Doktorn: Ah det finns så många slags kvinnor. – Ryttmästarn: Nyare forskningar ha givit vid handen att det bara finns ett slag!"; SV 27, 61 ["Doktor: Ach, es gibt so viele verschiedene Arten von Frauen. – Rittmeister: Neuere Forschungen haben erbracht, daß es nur eine Art gibt!"]).

Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, das Männerbild, das in den Rollen des Wissenschaftlers und des Militärs präsent ist, noch genauer zu betrachten. Schon oben wurde festgestellt, daß dem Rittmeister kein eigentlicher militärischer Apparat zur Verfügung steht. Der Kalfaktor mit dem beziehungsreichen Namen Svärd erscheint nur als ganz periphere Randfigur (das "Schwert" ist offenbar zur Bedeutungslosigkeit verkommen), und Nöjd, der Bauernschlaue, dreht schon in der Anfangsszene den weltlichen und geistlichen Autoritäten, die zu seiner Examinierung und Verurteilung zusammengekommen sind, eine lange Nase. Nicht nur gegenüber den Frauen, auch gegenüber dem Unterschichtsvertreter Nöjd offenbaren die patriarchalischen Herren einen bedenklichen Autoritätsverlust.[50] Das Trauerspiel *Fadren* ist also offensichtlich ein *bürgerliches* ebenso wie die explizierte Problematik, denn Nöjd bewegt sich als Angehöriger der Unterklasse furcht- und gedankenlos zwischen Küche und Herrenzimmer. Gesägt wird, allen Geschlech-

---

48 Paul Lafargue, a.a.O (vgl. Fußnote 14). Vgl. Sprinchorn 1982, S. 47 und Carlson 1979, S. 68.

49 Vgl. Fahlgren 1992, S. 273.

50 Vgl. Bellquist 1986, S. 535.

terkampfmystifikationen zum Trotz, nicht am Stuhl des Mannes an sich, sondern am Thron des bürgerlichen Familienvorstands. Der Pfarrer ohne moralische Autorität, der Soldat ohne Schwert, der Arzt ohne Durchblick – die typischen Rollen männlicher (bürgerlicher) Dominanz sind von Anfang an in Frage gestellt. Was übrig bleibt, sind recht lächerliche Figuren: gehörnte Ehemänner, Pantoffelhelden; einzig der Rittmeister schickt sich an, wenigstens noch eine tragische Rolle zu spielen. Zentral erscheint, so Lyons, "the central image of the emasculated soldier surrendering to the demonic female".[51]

"Emasculated"? – Das ist in *Fadren* entgegen dem ersten Augenschein eine durchaus ambivalente Kategorie, gleichzeitig Angst- und Wunschbild. Dies offenbart sich exemplarisch in der stark emotionalisierten Passage im 2. Akt, deren Pathos durch den Bezug auf die Klage des Juden Shylock in Shakespeares *The Merchant of Venice* noch verstärkt wird:

> Ja jag gråter fastän jag är en man. Men har icke en man ögon? Har icke en man händer, lemmar, sinnen, tycken, passioner? Lever han icke av samma föda, såras han icke av samma vapen, värmes han icke och kyles av samma vinter och sommar som en kvinna? Om ni sticker oss blöda vi icke? Om ni kittlar oss kikna vi icke? Om ni förgiftar oss dö vi icke? Varför skulle icke en man få klaga, en soldat få gråta? Därför att det är omanligt! Varför är det omanligt? (SV 27, 69)
>
> [Ja, ich weine, obwohl ich ein Mann bin. Aber hat ein Mann keine Augen? Hat ein Mann keine Hände, Gliedmaßen, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Lebt er nicht von der gleichen Speise, wird er nicht von den gleichen Waffen verwundet, wird ihm nicht warm und kalt vom selben Winter und Sommer wie einer Frau? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Warum sollte ein Mann nicht klagen, ein Soldat nicht weinen dürfen? Deswegen, weil es unmännlich ist! Warum ist es unmännlich?]

Der Panzer aufgezwungener 'Männlichkeit' nach den Forderungen des patriarchalischen Vaterbildes verhindert nicht nur die emotionale Öffnung, sondern wird für den Rittmeister zum eigentlichen Grund seines Zusammenbruchs in Wahnsinn und Tod:

> Om jag nu icke vore man, så skulle jag ha rättighet att anklaga, eller beklaga som det så slugt kallas, och jag kanske skulle kunna ge er hela diagnosen, och vad mer är sjukdomshistorien, men nu är jag tyvärr en man, och jag har bara som romaren att lägga armarne i kors över bröstet och hålla andan tills jag dör. (SV 27, 62)
>
> [Wenn ich nun kein Mann wäre, dann hätte ich das Recht anzuklagen, oder mich zu beklagen, wie es so schlau heißt; und ich könnte Ihnen vielleicht die ganze Diagnose liefern, und noch dazu die Krankengeschichte, aber nun bin ich leider ein Mann, und mir bleibt nur, wie ein Römer die Arme vor der Brust zu verschränken und den Atem anzuhalten, bis ich sterbe.]

---

51 Lyons 1964, S. 219.

Die männliche Ehre wird zu der Zwangsjacke, die dem Rittmeister in der Dramenwirklichkeit durch weibliche List aufgenötigt wird.[52] Die Fragwürdigkeit des Konzepts "Ehre" wird an anderer Stelle in Strindbergs Werk noch deutlicher formuliert, nämlich im Vorwort zu *Fröken Julie*, wo es nicht unmittelbar mit Männlichkeit gekoppelt ist und mit größerer Distanz behandelt wird, als im Spannungsfeld der Geschlechteridentitäten möglich ist. Das angeborene Ehrgefühl der Oberschichten wird, so der Autor, destruktiv, "oförmånlig för artens bestånd [...]. Det är trälens försteg för jarlen att han saknar denna livsfarliga fördom om äran" (SV 27, 106f.) ["nachteilig für den Bestand der Art [...]. Das ist der Vorteil des Knechts vor dem Herrn, daß ihm dieses lebensgefährliche Vorurteil hinsichtlich der Ehre fehlt"]. Die Abhängigkeit, die aus dem Ehrgefühl resultiert, wird dort sogar mit Don Quixote assoziiert.[53] Für den Rittmeister wird sie fatal. Die Ehre hindert ihn zu lieben, da Liebe für ihn Unterordnung bedeutet. Zunächst wird die Liebe als Schlaf erfahren oder auch als schöner Traum voller Illusionen. Das Leiden entsteht später, beim Erwachen, wenn die patriarchalischen Rollenanforderungen ihre Stimme erheben:

> Men när jag sedan vaknade till eftertanke och kände min ära kränkt, ville jag utplåna den genom en stor handling, en bedrift, en upptäckt eller ett hederligt självmord. [...] Nu är jag ärelös och kan inte leva längre, ty en man kan inte leva utan ära. (SV 27, 71)
>
> [Aber als ich dann zur Besinnung erwachte und meine Ehre gekränkt fühlte, wollte ich dies durch eine große Tat ausradieren, eine besondere Leistung, eine Entdeckung oder einen ehrenvollen Selbstmord. [...] Jetzt bin ich ehrlos und kann nicht länger leben, denn ein Mann kann ohne Ehre nicht leben.]

Die Worte des Rittmeisters offenbaren zweierlei: zum einen ein Leiden an den Forderungen der 'Männlichkeit', zum anderen eine fatalistische Unterwerfung unter diese Forderungen, die in der Akzeptanz des Todes als Strafe für den Ehrverlust in der Liebe masochistische Züge annimmt. Die Motivation des tragischen Schicksals des Rittmeisters aus dem Geschlechterkampf wird hier durch eine weitere Spannungslinie durchkreuzt, die nicht zwischen den Gegensatzpaaren Mann und Frau sondern zwischen modernem und patriarchalischem Männerbild gezogen ist. In der Tat *spielt* der Rittmeister nur die Rolle des Patriarchen, gezwungenermaßen und mehr schlecht als recht. Unter dieser Maske zeigt er dagegen Züge, die für den 'neuen Mann' des Modernen Durchbruch typisch sind. Dazu gehört der Wunsch, Emotionalität und Sinnlichkeit leben zu können, aber auch die Toleranz in religiösen Fragen,[54] sein Interesse für die Wissenschaften und seine Haltung be-

---

52 Auch Kvam bezeichnet die Männerrolle als "en udefra påført tvangstrøje" (Kvam 1978, S. 259) ["eine von außen übergestreifte Zwangsjacke"].

53 Augenfällig ist die Parallelität in der Formulierung in *Fadren* und im Vorwort zu *Fröken Julie*: "en man kan inte leva utan ära" (SV 27, 71) ["ein Mann kann ohne Ehre nicht leben"]; "Fröken Julie kan icke leva utan ära" (SV 27, 106f.) ["Fräulein Julie kann ohne Ehre nicht leben"].

54 Trotz seiner atheistischen Einstellung will sich der Rittmeister der Konfirmation Berthas nicht widersetzen. Er beurteilt das Ritual zwar als Heuchelei, doch "jag är

züglich der Erziehung Berthas, die moderat-pragmatisch erscheint. Zwar plädiert er für eine Ausbildung in einem typischen Frauenberuf, doch nimmt er explizit von der altbürgerlichen Vorstellung Abschied, Mädchen sollten nur für ihre Stellung als behütete Ehefrau und Repräsentantin des Mannes erzogen werden – also Benimmregeln, Französisch und in gewissem Maße künstlerische Betätigungen zur Unterhaltung und Zerstreuung erlernen.

Die Spannung zwischen neuem und altem Männerbild und ihren sich widersprechenden Anforderungen wird im Text allerdings nicht durch eine eindeutige Wertung zugunsten des einen oder anderen entschieden. Zwar wird das Leiden des Rittmeisters an der Rigidität und am Ehrenkodex der Patriarchenrolle hervorgehoben, doch auch die neuen Geschlechterrollen und die mit ihnen verknüpften Verhaltensnormen werden für die tragische Entwicklung verantwortlich gemacht. Die Kritik richtet sich zum einen gegen das moderne Ideal der gleichberechtigten, auf die Übereinstimmung der Neigungen und Interessen gegründeten Gemeinschaft zwischen Mann und Frau, auf die sich das Schlagwort "det andliga äktenskapet" bezieht:

> Ryttmästarn: [...] Och vems är felet? Kanske det andliga äktenskapets? Förr gifte man sig till en hustru; nu ingår man bolag med en yrkesidkerska, eller flyttar ihop med en vän! – Och så lägrar man bolagsmannen, och skändar vännen! Vart tog kärleken, den sunda, sinnliga kärleken vägen? (SV 27, 94)
>
> [Rittmeister: [...] Und wer ist schuld? Vielleicht die Idee von der idealen, gleichberechtigten Ehe? Früher heiratete man eine Ehefrau; heute gründet man eine Gesellschaft mit einer Erwerbstätigen oder zieht mit einer Freundin zusammen! – Und dann beschläft man seine Mitgesellschafterin und schändet die Freundin! Wo ist die Liebe geblieben, die gesunde, sinnliche Liebe?]

Die Ideen des Modernen Durchbruch zum Geschlechterverhältnis werden als romantische Illusion abgetan, als gefährliche Illusion zumal, da sie "die gesunde, sinnliche Liebe" zerstört und die Beziehung entsexualisiert hätten:

> Ryttmästarn: [...] Men vi och de andra människorna levde fram vårt liv, omedvetna som barn, fulla av inbillningar, ideal och illusioner, och så vaknade vi; det gick an, men vi vaknade med fötterna på huvudgärden, och den som väckte oss var själv en sömngångare. När kvinnor bli gamla och upphört vara kvinnor, få de skägg på hakan, jag undrar vad män få när de bli gamla och upphört vara män? De som gåvo hanegället voro icke längre hanar utan kapuner, och poularderna svarade på locket, så att när solen skulle gå upp, så befunno vi oss sittande i fullt månsken med ruiner alldeles som i den gamla goda tiden. Det hade bara varit en liten morgonlur med vilda drömmar, och det var icke något uppvaknande. (SV 27, 71)
>
> [Rittmeister: [...] Aber wir und die anderen Menschen lebten unser Leben dahin, unbewußt wie Kinder, voller Einbildungen, Ideale und Illusionen, und dann erwachten wir; das war recht, doch wir erwachten mit den Füßen auf dem Kopfkissen, und

---

varken något sanningsvittne eller någon martyr. Det ha vi lagt bakom oss" (SV 27, 21) ["Ich bin weder ein Wahrheitsverkündiger noch ein Märtyrer. Das haben wir hinter uns"].

> der uns weckte, war selbst ein Schlafwandler. Wenn Frauen alt werden und keine Frauen mehr sind, wachsen ihnen Barthaare am Kinn, ich frage mich, was Männer bekommen, wenn sie alt werden und keine Männer mehr sind? Diejenigen, die den Hahnenschrei ausstießen, waren keine Hähne mehr, sondern Kapaunen, und die Poularden antworteten dem Lockruf; daher saßen wir, als dann die Sonne aufgehen sollte, im vollen Mondlicht mit Ruinen, so wie in der guten alten Zeit. Das war nur ein kurzer Morgenschlummer mit wilden Träumen gewesen und kein Erwachen.]

Die Passage sieht Ibsen, Björnson und die Vertreter des Modernen Durchbruch als Eunuchen, die den Traum der romantischen Liebe nur durch einen anderen Traum ersetzt haben, einen Traum, der eine groteske, verkehrte Welt konstituiert, "med fötterna på huvudgärden" ["mit den Füßen auf dem Kopfkissen"]. Die neuen Ideale haben die alten Illusionen ruiniert, und die neuen Männer erwachen als Kastraten.

Die Spannung zwischen altem und neuem Männerbild scheint das männliche Selbstbewußtsein zu zerreiben. Sie gebiert Ängste und Phantasmen, in denen die Ansprüche der traditionellen patriarchalischen Männerrolle als Geister der Vergangenheit bedrohlich wiederauferstehen. Die Kritik an den Eheidealen des Modernen Durchbruch aus dem Mund des Rittmeisters ist demgegenüber ein ideologisches Versatzstück, das viel tiefer liegende Ängste überdecken soll. Das gleiche gilt für die Rede von der gesunden, sinnlichen Liebe, die als ein Ideal aufscheint, für das im Drama keinerlei konkretes Modell angeboten wird. *Fadren* ist in diesem Sinne ein durch und durch destruktives Drama, das in seiner fatalistisch-mythologischen Bildwelt einen unentrinnbaren Strudel erzeugt, in dem alle Modelle männlicher Identität untergehen.

Erst diese existentielle Infragestellung männlicher Identität im Drama macht nachvollziehbar, warum der Vaterschaftszweifel für den Rittmeister so ruinöse Folgen hat. Denn Bertha steht nicht nur als "evighetstanke" ["Ewigkeitsgedanke"] für sein Fortleben nach dem Tode, sondern sie ist gleichzeitig der physische Beweis seiner Identität als Vater und Mann.[55] Die Rechtsstellung des Vaters ist gekoppelt an die Fortpflanzung seiner Identität in seinen Kindern, so wie er seinen Namen, sein Vermögen, seine soziale Stellung weitervererbt.[56] Durch den Ehebruch wird individuell die Fortpflanzungsfähigkeit des Rittmeisters in Frage gestellt und kollektiv das patriarchalische Prinzip. Der Kampf zwischen Mann und Frau dreht sich also unter anderem um die Schöpferkraft, deren Symbol das Kind ist.[57]

Doch nicht nur die physische Fortpflanzungsfähigkeit des Rittmeisters ist in Frage gestellt, sondern auch seine soziale und ökonomische Produktivkraft, mit der er seinen 'Ehrverlust' kompensieren will. Der Held der Moderne ist der Wissenschaftler, und so wirft sich auch der Rittmeister auf das Gebiet der naturwissenschaftlichen Entdeckungen. Nicht zufällig will er Leben auf anderen Sternen

---

55 Vgl. hierzu auch Eklund 1948b, S. 426, der Strindbergs Impotenzkomplex mit dem außerordentlichen Gewicht, das er Kindern als eigentlichem Vollzug der Ehe beimaß, in Verbindung bringt. Ekenvall 1960 hat die Gedankenverbindung 'Fortpflanzung-männliche Identität' genauer durch Strindbergs Werk verfolgt.

56 Bergom-Larsson 1978, S. 93.

57 Lyons 1964, S. 220f.

nachweisen; am toten Gestein soll sich die lebensspendende Produktivkraft des Mannes zeigen.[58] Im übrigen wird auch in Strindbergs Briefen die Gleichung Kinder=Identität=Werk mehrfach gezogen. Heißt es im berühmten Testamentsbrief an Lundegård vom 12.11.1887 recht allgemein, die Kinder hätten seinem Leben erst Interesse verliehen, schreibt der Autor am 30.3.1888 ganz im Sinne des Rittmeisters an Edvard Brandes, seine Kunst sei nun alles für ihn geworden, "sedan min race' nerstamning är förstörd och jag dör med mig sjelf, endast lefvande i mina verk" (B 7, 5) ["seit die Fortführung meiner 'race' zerstört ist und ich mit mir selbst sterbe, nur in meinen Werken fortlebe"]. In einem Brief an Ola Hansson vom 1.10.1890 nennt er seine Werke direkt "[m]ina barn" (B 8, 96) ["meine Kinder"], ebenso wie in dem Blaubuch-Text "Diktarens barn" (SS 46, 112) ["Des Dichters Kinder"]. Doch für den Rittmeister scheitert der Versuch, durch männliche Taten seine physische Unmännlichkeit zu kompensieren. Er kann den Rollenerwartungen des patriarchalischen Männerbilds von Anfang an in keiner Weise Genüge tun: weder als Wissenschaftler, noch als Soldat, noch als Mann. So endet er im Drama, wie er seine Erdenlaufbahn einst begann, als Kind im Mutterschoß, irrational und emotional, machtlos und unproduktiv.

Die Analyse der Männerrollen in *Fadren* zeigt, daß das traditionelle Männerbild, das zu Anfang in den typischen Rollen von Soldat, Pfarrer und Arzt männliche Weltbeherrschung repräsentiert, im Stück konsequent dekonstruiert wird – und dies nicht als Folge eines dämonisch-schicksalhaften Geschlechterkampfes, sondern aufgrund der unaufgelösten Spannung zwischen traditionell patriarchalischen Rollenerwartungen und einem modernen Männerbild, wie es der Moderne Durchbruch vertreten hat. *Fadren* erscheint aus dieser Perspektive nicht nur, wie Baumgartner es formuliert, als Kritik an der "inhumanen und selbstverstümmelnden Männerrolle" des bürgerlichen Zeitalters.[59] Darüber hinaus weckt die Verunsicherung zwischen alten Rollenmustern und neuen Idealen Ängste vor dem gänzlichen Verlust männlicher Identität. Ein weiterer Aspekt des Themas wurde bisher nur angedeutet: der Wunsch nach symbiotischer Verschmelzung mit der Frau als Mutter. Er wird im folgenden Abschnitt genauer verfolgt.

5.4. Angstbilder und Wunschphantasien: die Frau, der Wahnsinn und der Tod

In Strindbergs Artikeln zur Frauenfrage und in "Hjärnornas kamp" konnte jeweils eine Auflösung des Autorbilds als rational beherrschter und beherrschender

---

58 Daß es sich dabei um ein fragwürdiges Unternehmen handelt, wird auch innerhalb von Strindbergs Werk deutlich, wenn man etwa die Parallele zur Erzählung "Dygdens lön" zieht. Hier setzt der Vater Theodors sein ganzes Streben daran, sich durch die Entdeckung einer neuen Pflanzenart zu verewigen, die seinen Namen tragen soll. Dies wird in der Erzählung allerdings äußerst ironisch betrachtet und als egoistisch kritisiert (SV 16, 32).

59 Baumgartner 1990, S. 76.

Wissenschaftler-Erzähler beobachtet werden. Der Wissenschaftler verwandelt sich in "Maktfrågan" zum Dichter und wendet sich selbst gegen die Ordnungsmuster der strengen Rationalität und Konsequenz. Die Behauptung, deren "mechanische" Logik entspräche der simplen Bauweise weiblicher Gehirne, mag da nicht recht überzeugen. Vielmehr erscheint die Bewegung des Autors als eine Befreiung von den rigiden Normen des (männlich-)wissenschaftlichen Diskurses, eine antiautoritäre Bewegung, wie sie für die Autorfigur typisch ist. Nach Kieft ist Strindbergs Weltbild durch die gegensätzlichen Bewegungen der besessenen Suche nach Ordnung einerseits und der Neigung zur Auflösung aller determinierenden Systeme andererseits beherrscht.[60] Diese Spannung schlägt sich ebenso in der Dynamik der Texte wie in den Metamorphosen der Autorbilder nieder. Sie kann auch verstanden werden als Streben nach männlich-rationaler Weltbeherrschung einerseits und als Wunsch nach Auflösung der Ich-Grenzen in symbiotischer Einheit andererseits. Der Dichter als Narr vermag andere Wahrheiten auszusprechen als der Wissenschaftler, da er sich über die Grenzen der Rationalität und des Ich hinausbegeben kann. Er redet bildhaft, inkonsequent, chaotisch – so wie der Rittmeister im dritten Akt des Dramas.

Der Zusammenbruch des Rittmeisters in Wahnsinn und Tod kann aus diesem Grund gleichzeitig als Angst- und als Wunschbild gelesen werden. Die hohe Frequenz von Selbstmord-, Todes- und Wahnsinnsphantasien in Strindbergs Briefen, ihre pathetische Inszenierung in Texten wie "Dygdens lön", *Fröken Julie*, *Fordringsägare*, *Le plaidoyer d'un fou*, *I havsbandet*, *Inferno*, *Pelikanen* usw. bestätigen ihre zentrale Bedeutung im Strindbergschen Text-/Bilduniversum. Daß sie mit Vorliebe im Zusammenhang mit Vereinigungsphantasien inszeniert werden, ist nur konsequent, wenn man den Ausbruch aus den starren Strukturen des logisch-rationalen Diskurses als Aufbegehren gegen die Rigidität der ehrbesessenen, gefühlsverachtenden Vater-Ordnung sieht. Der Vereinigungswunsch zielt primär auf das Weibliche, das, insofern es als das Mütterliche empfunden werden kann, als das Auf- und Erlösende erscheint. Der Zusammenbruch des Rittmeisters im Schoß der Amme entspricht dem Wunsch nach Rückkehr in den Mutterschoß, an die Mutterbrust, die ihm als Säugling vorenthalten wurde. So stellt auch Delblanc fest:

> Längtan efter vila, återgång till det naturliga och ursprungliga, behovet av försoning med livet, längtan efter en barmhärtig död får regelbundet uttryck i bilden av fysisk kontakt med modersbröstet.[61]
>
> [Das Verlangen nach Ruhe, Rückkehr zum Natürlichen und Ursprünglichen, das Bedürfnis, sich mit dem Leben zu versöhnen, die Sehnsucht nach einem barmherzigen Tod drücken sich mit regelmäßig im Bild physischen Kontaktes mit der Mutterbrust aus.]

In *Till Damaskus III* äußert der Unbekannte ausdrücklich seine Sehnsucht, "att få somna in på en moders knä vid en jättebarm där jag kunde begrava mitt trötta hu-

---

60 Kieft 1979, S. 242ff.

61 Delblanc 1979, S. 36f.

vud och dricka den ömhet jag saknat..." (SV 39, 321) ["auf dem Schoß einer Mutter einschlafen zu dürfen, an einer Riesenbrust, wo ich mein müdes Haupt begraben und die Zärtlichkeit trinken könnte, die mir gefehlt hat..."]. Dies findet in *Legender* seine fast wörtliche Entsprechung (SS 28, 324). Auch Jubal kehrt ebenso wie Stig Storverks Sohn (SS 43, 52) nach Irrfahrt und Identitätsverlust zur Mutter zurück: "Då lade han sitt huvud i hennes knä och sade: – Nu vill jag dö! Jag vill dö!" (SV 52, 183) ["Da legte er sein Haupt auf ihren Schoß und sprach: – Jetzt will ich sterben! Ich will sterben!"]. Die Pieta-Stellung auf dem mütterlichen Schoß in Verbindung mit Todeswunsch und Muttersehnsucht läßt auch an Samson und Delila, ein verbreitetes Bild in Strindbergs Werk, denken.[62]

Die Motivverknüpfung von erotischer Anziehung und Todessehnsucht funktioniert aber auch, wenn nicht die Mutter das Wunschobjekt ist. Eklund zeigt, wie schon in den in *Tjänstekvinnans son* geschilderten Kindheits- und Jugendschwärmereien Johans der (gehemmte) Liebeswunsch stets mit Todesvorstellungen einhergeht. Die ferne Bewunderung für ein Mädchen in der Schule treibt schon den Neunjährigen (in Gegenwart der Mutter!) in Selbstmordphantasien. "En dag hemma tog han en kniv, och sade: jag vill skära halsen av mig. Modren trodde han var sjuk" (SV 20, 35) ["Eines Tages nahm er zuhause ein Messer und sagte: Ich will mir den Hals durchschneiden. Die Mutter glaubte, er sei krank"]. Ein andermal wünscht er, sich vor den Augen der Angebeteten im See zu ertränken. Er fühlt "ett dunkelt förnimmande av egen otillräcklighet som en halv människa, vilken icke ville leva utan att ha kompletterats med den andra 'bättre' hälften" (SV 20, 62) ["ein dunkles Gefühl eigener Unzulänglichkeit wie ein halber Mensch, der nicht leben möchte, ohne durch die andere, 'bessere' Hälfte vervollständigt worden zu sein"]. Daß sich Vereinigungssehnsucht als Todeswunsch äußert, ist ein verbreitetes Phänomen in Strindbergs Texten, das im Zusammenhang mit *Fröken Julie* in Abschnitt 7.1. noch ausführlicher behandelt wird. Was hier als Sehnsucht nach Vervollkommnung durch Vereinigung erscheint, zeigt sich andernorts als Angst verschlungen zu werden.[63] Beim Tanzen scheut Johan die erotisch anziehenden Frauen:

> Han tillbad därför endast sådana som voro milda och han kände sig hedrad av att se sig väl bemött. De granna fjäsade, skrattande var han rädd för. De sågo ut som om de sökte rov och skulle vilja sluka honom. (SV 20, 132)
>
> [Er verehrte deshalb nur solche, die mild waren, und fühlte sich geehrt, wenn er merkte, daß er gern gesehen war. Die Hübschen, Umschwärmten, Lachenden fürch-

---

62 Vgl. *Marodörer*, SV 28, 230; *I havsbandet*, SV 31, 68; *Le plaidoyer d'un fou*, Pdf 9.

63 Fahlgren deutet die Gleichzeitigkeit von Angst und Sehnsucht im Bild der Verschmelzung mit dem Weiblichen im Sinne von Kristevas Begriff der Abjektion, den diese in *Pouvoirs de l'horreur – un essai sur l'abjection* (1980) entwickelt. Im Prozeß der Abspaltung des Selbst aus der ursprünglichen Symbiose mit der Mutter wird der mütterliche Körper (und, da die Selbst-Identifikation noch nicht vollzogen ist, auch der eigene Körper) gleichzeitig als abstoßend, identitätsgefährdend und als faszinierend empfunden (Fahlgren 1994, S. 181ff.). Vgl. ebenso Möckel 1991, S. 268f. und 276ff.

tete er. Sie sahen aus, als ob sie auf Beute aus wären und ihn verschlingen wollten.]

Die Schilderung der Ehe des Rittmeisters und Lauras illustriert die Ausweglosigkeit einer Beziehung, die auf der Ambivalenz von Vereinigungsangst und Vereinigungssehnsucht beruht. Sie war offenbar von Anfang an durch Unterordnung des Rittmeisters in einem Mutter-Kind-Verhältnis geprägt:[64]

> Laura: Gråt du, mitt barn, så har du din mor igen hos dig. Minns du att det var som din andra mor jag först inträdde i ditt liv. [...]
> Ryttmästaren: Ja så var det nog; [...] jag som i kasernen, inför truppen var den befallande, jag var hos dig den lydande, och jag växte vid dig, såg upp till dig som ett högre begåvat väsen, lyssnade till dig som om jag var ditt oförståndiga barn. (SV 27, 70)

> ["Laura: Weine du nur, mein Kind, dann hast du deine Mutter wieder bei dir. Erinnerst du dich, daß ich zuerst als deine zweite Mutter in dein Leben trat. [...] Rittmeister: Ja, so war es wohl; [...] ich, der ich in der Kaserne vor der Truppe der Befehlende war, ich war bei dir der Gehorchende, und ich wuchs an dir, sah zu dir auf wie zu einem Wesen mit höheren Gaben, hörte dir zu, als wäre ich dein unvernünftiges Kind.]

Die Verwandlung des Mannes zum Kind muß freilich Kastrationsängste aktualisieren, die etwa im Bild vom beschnittenen Baum (SV 27, 87) und in der Angst des Herkules vor dem Verlust seiner Keule (SV 27, 95) zum Ausdruck kommen. Hier ist dem Text eine ödipale Deutung wörtlich eingeschrieben.[65] "Laura: [...] din omfamning var mig en fröjd som följdes av samvetsagg såsom om blodet känt skam. Modren blev älskarinna, hu!" (SV 27, 70) ["Laura: [...] deine Umarmung war mir eine Freude, die von Gewissensqualen gefolgt wurde, als empfände das Blut Scham. Die Mutter wurde zur Geliebten, huh!"]. Sexualität wird für Laura und den Rittmeister zur inzestuösen Sünde. Der strafende Vater wäre in *Fadren* dann in Gestalt der internalisierten patriarchalischen Verhaltensnormen, in dem Ehrenkodex, repräsentiert, dem der Rittmeister sich unterwirft und der ihn in den Zusammenbruch treibt.

Trotz der offensichtlich ödipalen Züge scheinen mir für die Infragestellung der männliche Identität des Rittmeisters weniger die Schuldgefühle wegen des Inzestverbots verantwortlich zu sein als die *symbiotische* Form der Beziehung, die Laura und den Rittmeister in die Mutter- bzw. Kind-Rolle zwingt.[66] Diese muß

---

64 Karnick 1988, S. 63, stellt fest, daß in *Fadren* Beziehungen überhaupt ausschließlich als Mutter-Kind- oder Vater-Kind-Verhältnisse funktionieren.

65 Es darf daran erinnert werden, daß die psychoanalytische Terminologie hier nicht zu diagnostischen Zwecken in bezug auf eine pathologische psychische Struktur eingesetzt wird, sondern zur Beschreibung auffälliger Muster im Text.

66 Vgl. SV 27, 70: "Ryttmästaren: [...] Jag tyckte därför att jag skarvade mig när jag och du blevo ett" ["Rittmeister: [...] Ich glaubte deshalb, mich zu vergrößern, als du und ich eins wurden"]; SV 27, 87: "Ryttmästaren: [...] Jag ympade min högra arm, min halva hjärna, min halva ryggmärg på en annan stam, ty jag trodde de

ganz unmittelbar *das* Zeichen der Männlichkeit, die Potenz, in Zweifel ziehen. Die Fortpflanzungsfähigkeit des Rittmeisters wird offen durch die Mitteilung über seine Krankheit in den ersten Ehejahren und die lange Kinderlosigkeit in Frage gestellt. Auf die Art der Krankheit wird sogar ein Hinweis gegeben: "Den första kvinna jag omfamnade var min fiende, då hon gav mig tio års sjukdom i lön för den kärlek jag gav henne" (SV 27, 93) ["Die erste Frau, die ich umarmte, war mein Feind, denn sie gab mir zehn Jahre Krankheit zum Lohn für die Liebe, die ich ihr gab"], ruft der in der Zwangsjacke gebundene Rittmeister in der vorletzten Szene des Dramas und legt damit den Gedanken an Syphilis nahe.

Auch Klaus Theweleit führt in seiner Studie *Männerphantasien* über den soldatischen Mann der Jahrhundertwende die Angst vor der Selbstauflösung in der sexuellen Vereinigung (und die Lust an ihr!) auf Störungen in der *präö*dipalen Phase zurück.[67] Theweleit unterscheidet grundsätzlich ödipale Störungen von sog. Grundstörungen, die in der Phase der Ich-Entstehung aus der symbiotischen Mutterbindung wurzeln. Wie beim Kampf des soldatischen Rittmeisters geht es auch bei den von Theweleit analysierten Männern weniger um Störungen der Objektbeziehung – in *Fadren*: der Beziehung zur konkreten Frau als Ehegattin – als um einen grundlegenden Mangel an Ich-Stärke, der in der sexuellen Vereinigung nicht nur Kastrationsangst, sondern "die Angst vor völliger Zerstörung, vor Zerstückelung" hervorruft:

> Es handelt sich hier also nicht um Vorgänge von der Art: ich kann nicht zur Mutter, weil der Vater verbietend im Wege steht, also muß ich den Mutterinzestwunsch verdrängen und werde daran krank, weil ich auf den Inzest nicht verzichten will – das wäre ein Konflikt –, sondern von der Art: hier stimmt etwas nicht, hier sind Bedrohungen. Warum sind alle so unwirklich und dringen auf mich ein und dringen in mich ein? Bin ich 'Ich'?[68]

In der Tat läßt sich das Verhältnis zwischen Männern und Frauen bei Strindberg häufig durch ein solch unfaßbares 'Sich-Durchdringen' charakterisieren. Schon die Vorstellung der Suggestion als Medium des alltäglichen Machtkampfs zwischen den Menschen drückt, wie in Abschnitt 5.2. gezeigt, eine solche Verschmelzung aus. Wie Mensch und Schlange bei Dante verwandeln sich Subjekt und Objekt ineinander, so daß die Grenzen der Körper sich verlieren. Meistens wird die Angst vor dem Bedrohlichen "därinne" ["da drinnen"], im Raum der Weiblichkeit, im eigenen Körper, nach außen projiziert, auf die verschlingende Vampirfrau. Doch es gibt auch den umgekehrten Fall, in dem der eigene Leib vom bösen Weiblichen

---

skulle växa ihop och tillsammans knyta sig i ett enda fullkomligare träd [...]" ["Rittmeister: [...] Ich pfropfte meinen rechten Arm, mein halbes Gehirn, mein halbes Rückenmark auf einen anderen Stamm, denn ich glaubte, sie würden zusammenwachsen und sich gemeinsam zu einem einzigen, vollkommeneren Baum verbinden [...]"].

67 Theweleit 1995 I, S. 209ff. und S. 53. Baumgartner 1990, S. 78 spricht in bezug auf Theweleit von der frühkindlichen "Wiederverschlingungssehnsucht" und "Wiederverschlingungsangst", die durch den männlichen Uniformpanzer kompensiert werden müßten.

68 Theweleit 1995 I, S. 213.

okkupiert wird. In dem späten Text "Hippolytos" aus dem dritten Blaubuch wird die Gefahr beschworen, in die sich der Mann begibt, der sich treuherzig der Frau als Mutter nähert. Denn leicht verwandelt sich die gute in eine böse Mutter:

> Ve den man som råkar henne, och icke har kraft att lösa ut sig. Med häxans suggestiva kraft förstår hon att exteriorisera sin kroppssjäl och inträngа i hans väsen, hans blod, hans nerver, hans tankar, så att han slutligen måste förgöra sig själv, för att dräpa henne under sin egen hud! (SS 48, 129f.)
>
> [Weh dem Mann, der ihr begegnet und nicht die Kraft hat, sich zu lösen. Mit der suggestiven Kraft der Hexe versteht sie es, ihre Körperseele zu exteriorisieren und in sein Wesen, sein Blut, seine Nerven, seine Gedanken einzudringen, so daß er schließlich sich selbst vernichten muß, um sie unter seiner eigenen Haut umzubringen!]

In *Fadren* erscheint die gefährliche Verschmelzung von Weiblichem und Männlichem, Sinnlichem und Geistigem mehrfach verschränkt: zum einen, wie wir gesehen haben, im Rittmeister selbst, der an den Spannungen zerbricht, zum anderen in Bertha. Auch in diesem Sinne kann die Tochter als eine Verlängerung der Identität des Rittmeisters gedacht werden. Bertha und der Rittmeister sind gleichzeitig eins und getrennt. Er findet seine Seele in Bertha wieder – "Se på mig, så får jag se min själ i dina ögon!" (SV 27, 89) ["Sieh mich an, dann kann ich meine Seele in deinen Augen sehen!"]. Man kann Bertha sogar als ein positives Alter ego des Rittmeisters verstehen: Sie hat "zwei Seelen" (ebd.), sie ist wie der Rittmeister in 'Männliches' und 'Weibliches' gespalten, doch scheint ihr der Ausgleich oder sogar die Vereinigung der beiden zu gelingen. Dies zeigt u.a. ihre Reaktion auf die Vorschläge für ihre weitere Ausbildung, aber auch ihre selbstbewußte Weigerung, sich von ihrem Vater vereinnahmen zu lassen: "Jag vill vara mig själv." ["Ich will ich selbst sein."] – Ein erstaunlicher Satz in einem Drama, in dem alle anderen Personen wie mechanische Puppen ihre Rollen abspulen und sich die Ereignisse wie auf Schienen auf die notwendige Katastrophe zubewegen. Für den Rittmeister ist dieses Selbst-Sein natürlich unakzeptabel. Bertha muß Teil seines Ich bleiben, ja sie soll im gemeinsamen Tod völlig eins mit ihm werden:[69]

> Ryttmästaren: [...] Ser du, jag är en kannibal och jag vill äta dig. Din mor ville äta mig, men det fick hon inte. Jag är Saturnus, som åt sina barn därför, att man hade spått att de skulle äta honom eljes. Äta eller ätas! Det är frågan. (SV 27, 89)
>
> [Rittmeister: [...] Siehst du, ich bin ein Kannibale und will dich fressen. Deine Mutter wollte mich fressen, aber das durfte sie nicht. Ich bin Saturn, der seine Kinder fraß, weil man ihm geweissagt hatte, daß sonst sie ihn fressen würden. Fressen oder Gefressen werden! Das ist die Frage.]

---

69 Vgl. auch Lyons 1964, S. 229. Strindbergs Selbstmord-Phantasien werden überhaupt gerne als Doppeltod-Phantasie gedacht. Denn nur so sind die Vereinigung mit dem bedrohlichen Weiblichen und seine Auslöschung gleichzeitig denkbar. Vgl. u.a. *Le plaidoyer d'un fou*, S. 206; den Brief an Siri von Essen vom 5.5.1889 (B 7, 316f.) und Kapitel 7.1.

Das Idealbild für die in *Fadren* inszenierte männliche Vereinigungs- bzw. Auflösungsphantasie in der Opferrolle stellt Herkules dar. Die Frau, der Wahnsinn, vor allem aber der unschuldige Opfertod – alle Motive finden sich in dieser Figur vereint, die zudem männliche Stärke und Tapferkeit in ihrer idealtypischen Form versinnbildlicht. Strindberg interessierte am Herkulesmythos fast ausschließlich die Omphale-Episode.[70] Neben der Erwähnung des Mythos in den Frauenfrage-Artikeln, in *Fadren* und im Schlußbild von *I havsbandet* existieren mehrere Dramenentwürfe mit inhaltsreichen Synopsen des Mythos aus den Jahren nach 1900.[71] Sie tragen bezeichnenderweise den Titel "Omfale". Betont wird hier einerseits im Geist der Schuld- und Schicksalsproblematik, die Strindbergs Werk in den Nach-Inferno-Jahren prägt, die Schuldlosigkeit des Herkules und sein Charakter "des sich demütigenden, entsagenden, gehorsamen Helden" (SgNM 4:10, 8). Die Sklavenarbeit bei Omphale wird als Buße verstanden, der sich der Held einsichtig unterwirft. An anderer Stelle aber scheint ein anderes Herkules-Bild auf, in dem der Heros nicht die Rolle des demütigen Helden spielt, sondern als Rebell gegen die Götter (gegen Apollo) und die böse Stiefmutter Hera auftritt. Nach diesem Bild neigt er zu Brutalität und zu dionysischer Raserei (in der er die eigene Frau und die Kinder tötet). Seine Liebe zu Omphale wird dann als Erniedrigung, Sklaverei und Wahnsinn gedeutet: "Herakles dyrkar Omfale och skrifver i vansinne en sång till henne som han ångrar. Han har bedt om vansinne för att icke kunna se sin förnedring" (SgNM 4:10, 7) ["Herakles verehrt Omphale und schreibt im Wahnsinn einen Gesang für sie, den er bereut. Er hat um den Wahnsinn gebeten, um seine Erniedrigung nicht sehen zu können"]. Dies erinnert an die Darstellung des Rittmeisters in *Fadren*, worauf auch das Motiv des Vaterschaftszweifels als Machtmittel der Frau hindeutet. Wie für den Rittmeister ist für Herkules die Liebe mit dem Wahnsinn verknüpft, erscheint als eine Form der Selbstauslöschung. Von der Hand einer liebenden Frau stirbt schließlich Herkules – ein Wunsch, der in Gestalt seiner Amme mit der Zwangsjacke auch dem Rittmeister erfüllt wird.

5.5. Die melodramatische Inszenierung des Untergangs der Männlichkeit

> Nu sätter jag mig till att skrifva om femte akten. Sedan Del I *Fadren*, och om tio år, när vi ha qvinnodjeflarna öfver oss med rösträtt och allt skola underkufvade män gräfva upp min trilogi, men ej våga spela den. (B 6, 148)
>
> [Jetzt setze ich mich hin und schreibe den fünften Akt um. Dann Teil I *Fadren*, und in zehn Jahren, wenn wir die Teufelsweiber mit Stimmrecht und so weiter über uns haben, werden unterworfene Männer meine Trilogie ausgraben, aber nicht wagen, sie zu spielen.]

---

70 Eine Ausnahme stellt der frühe Text "Sagan om Herkules" (1883) dar, eine satirische Schilderung der Säuberung des Augiasstalls.

71 SgNM 4:10, 6-10.

Am 22.1.1887 schreibt Strindberg diese Zeilen über *Marodörer* und *Fadren* an Edvard Brandes. Ebenso (melo-)dramatisch wie diese Äußerung erscheint auch das Drama. Fahlgren hat unter Verweis auf Peter Brooks' The *Melodramatic Imagination* für *Le plaidoyer d'un fou* gezeigt, wie melodramatische Darstellungsmuster den Text dominieren.[72] Dies gilt noch ausgeprägter für *Fadren*: Auch hier finden wir als Folge der Projektion eines existentiellen moralischen Konflikts auf das Geschehen eine übertrieben anmutende, expressive Darstellungsweise, die Handlung und Figuren im Grunde überfordert. *Alles* soll gesagt, ausgedrückt werden: "The characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings".[73] Erinnert sei etwa an den Dialog zwischen Bertha und dem Rittmeister in der 6. Szene des 3. Akts. Mehr noch als durch das Wort aber drückt sich im Melodram die Bedeutung in Bildern, Szenen und Gesten aus. Das Gezeigte wird zum *Zeichen*, die Dramenwirklichkeit zum Repräsentanten des archetypischen Gegensatzes von Gut und Böse. Die Vorliebe des Melodrams fürs *tableau* spiegelt sich in *Fadren* u.a. im Schlußbild, in der Pietagruppe mit Amme und Rittmeister. Die Personen im Melodram besitzen keine psychologische Tiefe, sondern stellen Rollen dar, die als Platzhalter psychischer Funktionen eines einheitlichen Bewußtseins erscheinen: Vater, Mutter, Beschützer, Verführer, Retter ... Vermittelt wird eine naive Erfahrung der Welt, die unreflektierte Identifikation mit dem Titelhelden und empathisches Mit-Leiden ermöglicht.[74] Diese Merkmale des Melodrams lassen sich ebenfalls in *Fadren* wiederfinden.

Allerdings müssen die Aussagen des vorhergehenden Absatzes durchgehend mit einem relativierenden *auch* versehen werden: *Fadren* funktioniert auch als Melodram, aber nicht *nur*.[75] Der Text legitimiert sowohl eine melodramatische als auch eine kritisch distanzierte Lesart, was mit dem häufig festgestellten Schwanken des Dramas zwischen Objektivität und Subjektivität korreliert.[76] Das Verhältnis des Autor-Ich zum Dargestellten muß dem Leser/Zuschauer daher höchst ambivalent erschienen. Auch in den brieflichen Äußerungen zu *Fadren* bleibt die Ambivalenz zwischen Identifikation und Distanz bestehen. Während der Testamentsbrief an Lundegård vom 12.11.1887 die traumhafte Verschmelzung von Biographie und Drama hervorhebt, setzen die Anweisungen für die Erstaufführung in Kopenhagen den Akzent auf die ironischen Elemente des Stücks. Seine Modernität liege in seiner Reflexivität:

> Stycket kan lätt förstöras, bli löjligt! Jag föreslår [...] att ryttmästarn ges åt en skådespelare med eljest friskt humör, som med en öfverlägsen, sjelfironisk, lätt skeptisk verldsmanna-ton, medveten om sina företräden, går med temligen gladt mod sitt öde till mötes [...].

---

72 Fahlgren 1994, S. 74-83.

73 Brooks 1976, S. 4.

74 Vgl. Brooks 1976, u.a. S. 12, 35, 44ff.

75 Vgl. Baumgartner 1990, S. 76.

76 Vgl. u.a. Brandell 1971, S. 179; Vogelweith 1971, S. 172.

> En bedragen äkta man är en komisk figur inför verlden, och mest inför en teaterpublik. Detta måste han visa, att han vet, och att han också ville skratta om det gällde en annan bara!
> Detta är det moderna i min tragedi, och ve mig och gycklaren om han går stad och spelar Röfvarbandet 1887! Inga skrik, inga predikningar. Fint, lugnt, resigneradt! som en eljes stark ande tar det moderna ödet i form af en erotisk passion.
> (B 6, 282)

> [Das Stück kann leicht kaputt gemacht, lächerlich werden! Ich schlage vor, den Rittmeister einem Schauspieler mit ansonsten munterem Temperament zu geben, der mit einem überlegenen, selbstironischen, leicht skeptischen weltmännischen Ton, im Bewußtsein seiner Vorzüge seinem Schicksal recht frohen Mutes entgegengeht [...].
> Eine betrogener Ehemann ist eine komische Figur für die Welt, und besonders für ein Theaterpublikum. Er muß zeigen, daß er das weiß und daß er auch gerne lachen wollte, gälte es nur einem anderen!
> Das ist das Moderne in meiner Tragödie, und wehe mir, der Gaukler geht hin und spielt Die Räuber 1887! Kein Geschrei, keine Predigten. Fein, ruhig, resigniert! wie ein ansonsten starker Geist das moderne Schicksal in Form einer erotischen Leidenschaft annimmt.]

Auf den ersten Blick stehen diese Anweisungen in seltsamem Kontrast zum Charakter des Rittmeisters. Von selbstironischer Resignation, ja von einem starken Geist kann hier höchstens punktuell die Rede sein, etwa wenn er im 3. Akt Pastor und Doktor als Gehörnte entlarvt. Keineswegs erscheint der Rittmeister überlegen, skeptisch und selbstironisch. Dagegen lassen sich diese Charakteristika auf den *Autor*, diese höchst ambivalente Gestalt, beziehen. Während er einerseits eine melodramatische Maschinerie und ihre Handlungsschablonen aufbietet, um Pathos und mit-leidige Identifikation mit dem Rittmeister zu erreichen, werden andererseits effizient die Rollen und Mythen dekonstruiert, die dieser im Drama ausagiert: Nicht nur verliert er als Soldat jede Autorität und wird zum hilflosen Kind, scheitert er als Wissenschaftler und versinkt im Wahnsinn – sondern auch die Opferrolle vermag der Rittmeister keineswegs überzeugend zu verkörpern! Viel eher als ein Herkules, dessen heldische Stärke dem Listenreichtum der Frauen unterliegt, erscheint er als ein Don Quixote im Kampf gegen Windmühlen. Das gilt, wie wir gesehen haben, nicht nur für seine hilflose Raserei im 3. Akt, sondern für seine pathologisch begrenzte Wahrnehmung von Anfang an. So wendet sich selbst der Ideal-Mythos heroischer Männlichkeit ironisch gegen den Titelhelden; sein tragisches Schicksal entpuppt sich als melodramatisch inszenierte Farce. Die Warnung vor der Gefahr, den Rittmeister der Lächerlichkeit preiszugeben, dient offensichtlich dazu, die Spannung zwischen empathischer Identifikation und ironisch-distanzierter Reflexion durchgehend aufrechtzuerhalten.

Fadren scheint ein idealtypisches Untersuchungsobjekt für den Zusammenhang von Tragik, Melodramatik und Ironie im modernen Drama abzugeben – ein Thema, auf das hier nur am Rande eingegangen werden kann: Peter Brooks bemerkt, im modernen Bewußtsein hätten sich die Begriffe tragisch und melodrama-

tisch miteinander vermischt.[77] In diesem Sinne lassen sich auch Fryes Äußerungen über die tragische niedrig-mimetische Dichtung verstehen. Sie zeichne sich dadurch aus, daß der tragische Konflikt in der Form pathetischen Leidens dargestellt werde und nicht gleichermaßen rational durchdrungen und objektiviert sei wie in der klassischen, hoch-mimetischen Tragödie. "Pathos", so heißt es hier, "steht in enger Beziehung zum Gefühlsreflex des Weinens. Das Pathos stellt seinen Helden als isoliert durch eine Schwäche dar, die unser Mitgefühl deshalb wachruft, weil sie auf unserer eigenen Erlebnisebene liegt."[78] Gleichzeitig aber verbindet sich die Tragik nach Frye mit der Ironie, insbesondere in der Moderne, in der persönliche Schuld und Freiheit des Willens durch die Macht der Umstände und Naturgesetze aufgehoben seien. So wird Ironie an anderer Stelle als der "unheldische Rückstand des Tragischen" definiert, "ihr Thema ist im wesentlichen ein etwas rätselhaft bleibendes Scheitern."[79] Auf *Fadren* trifft auch zu, was Frye als Merkmale ironischer Weltsicht und Figurengestaltung nennt: den starken Helden, der von einem unterlegenen Gegner entzaubert wird, beispielsweise den "Mann, der von Frauen herumkommandiert wird";[80] oder die Welt als Alptraum, Inferno und Irrenhaus; dazu eine fatalistische Einstellung dieser Welt und ihren absurden Gesetzmäßigkeiten gegenüber.

Mit Blick auf das Drama *Fadren* wird allerdings deutlich, daß die mit dem Tragischen verbundene Ironie auf mindestens zwei unterschiedlichen Ebenen angesiedelt ist. Sie zeigt sich zum einen auf der Handlungsebene als eine 'Ironie des Schicksals', in der sentimentale Trauer über einen verlorenen Heroismus mitschwingt und die empathischem Mitleid nicht grundsätzlich entgegensteht. Das unheroische Los des Rittmeisters wird dabei zum unausweichlichen Schicksal des Mannes in einer unheroischen Welt stilisiert. Auf dieser Ebene kann sich die Ironie mit melodramatischem Pathos verbinden. Zum anderen aber liegt die Ironie in der Selbstreflexivität des Theatralischen, die das Schicksal als Popanz erscheinen läßt. Diese tiefere Ironie entlarvt die vermeintliche Notwendigkeit der Entwicklung zum Zusammenbruch als Schimäre. Sie zeigt, daß erst die *subjektive* Negation der eigenen Freiheit durch fatalistische Schicksalsergebenheit das Subjekt in der Tat den determinierten Verläufen ausliefert.

Die grundlegende Ambivalenz des Dramas zwischen melodramatischem Pathos und Ironie (in ihrer doppelten Gestalt) macht deutlich, wieso der Warnung vor der Lächerlichkeit des Rittmeisters entscheidendes Gewicht beikommt. In der Tat ist die Gefahr groß, daß eine Inszenierung des Dramas an dieser prekären Spannung scheitert. Sie geht auf einen Grundzug der Autorfigur zurück, die in *Fadren* klar zutage tritt. Der Autor scheint einerseits, soweit die melodramatischen, identifikato-

---

77 Brooks 1976, S. 203-205.

78 Frye 1964, S, 43. Frye unterscheidet im ersten Essay zwischen fünf Aussageformen der Dichtung: dem Mythus, der Romanze, der hoch-mimetischen, niedrig-mimetischen und ironischen Form. Der hoch-mimetischen Dichtart werden die klassischen Epen und Tragödien zugeordnet, der niedrig-mimetischen die Komödie und die realistische Prosa (also eine Form, die für das 19. Jahrhundert typisch ist).

79 Frye 1964, S. 227.

80 Frye 1964, S. 232.

rischen Elemente das Drama dominieren, der Rolle des Rittmeisters in empathischer Identifikation verbunden. Andererseits demonstriert der Text die Überlegenheit seines Autors, indem er das tragische Pathos als Melodramatik durchschaubar macht und den Rittmeister in seiner Lächerlichkeit bloßstellt.[81]

5.6. Zusammenfassung

Die Analyse des Dramas *Fadren* unter Zuhilfenahme des Konzepts der Autorfigur hat Ergebnisse in zwei verschiedene Richtungen gebracht. Zum einen konnten grundlegende Züge der Dramenstruktur und -logik herausgearbeitet werden, zum anderen wurden die Charakteristika der Autorfigur, wie sie sich in den vorhergehenden Kapiteln abzeichneten, durch die Analyse teils bestätigt und teils differenziert.

In bezug auf das Drama erwies das Konzept der Autorfigur seine Tauglichkeit, um den in der Rezeption der Zeitgenossen ebenso wie der Forschung oft behaupteten autobiographischen Aspekt zu erklären. Über die intertextuellen Zusammenhänge innerhalb des Strindbergschen Werks, insbesondere durch die Parallelen zur Ich-Instanz der Frauenfrage-Artikel und der Briefe, aber auch zu Johan in *Tjänstekvinnans son* und zum Erzähler-Protagonisten in *Le plaidoyer d'un fou* konnte deutlich gemacht werden, inwiefern der Rittmeister als eine Repräsentation des 'Autors' erscheinen muß. Zu diesem Effekt trägt auch der 'subjektive' Charakter des Dramas bei: Der Rittmeister ist nicht nur die Titelfigur, sondern seine Perspektive bestimmt weitgehend die Wahrnehmung der Handlung und der anderen Personen. Szondi bemerkt zu *Fadren*, der dramatische Konflikt entstehe "einzig vom Standpunkt seiner Titelgestalt her". Strindberg steht für ihn daher am Anfang dessen, "was später den Namen 'Ich-Dramatik' trägt".[82]

Daß der autobiographische Aspekt und die Subjektivität als Effekt des Textes keineswegs implizieren, die in *Fadren* dargestellte Problematik sei als ein ausschließlich individueller und subjektiver Konflikt zu interpretieren, zeigte die

---

81 Eine ähnliche Spannung zwischen melodramatischem Pathos und Ironie diagnostiziert übrigens Vagn Børge in *Stora landsvägen*, wobei es ihm darum geht, Strindberg von moralischer Kritik an den Ausfällen gegen bekannte Zeitgenossen in der Krematoriumsszene reinzuwaschen. Sein Vorschlag zur Aufführungspraxis unterscheidet sich bemerkenswert wenig von dem oben zitierten Brief über die Spielweise des Rittmeisters. Der Schauspieler, der die Rolle des Jägers übernimmt, "bør derfor ingenlunde slynge dem [die Repliken] ud med Had og Vrede, men med et stort *Smil* fra en dybt bedrøved Mand" (Børge 1942, S. 367) ["soll daher die Repliken keineswegs mit Haß und Zorn hinausschleudern, sondern mit einem großen *Lächeln* eines tief betrübten Mannes"].

82 Szondi ^{7}1970, S. 40 und 41. Entsprechend argumentieren auch Lunin 1962, S. 41ff. und Paul 1979, S. 34, der von der "Monoperspektivik" des Stücks spricht. Zum Begriff der "Ich-Dramatik" ausführlicher in Kapitel 8 über *Stora landsvägen*.

Einbettung der Drameninterpretation in den Kontext des zeitgenössischen Diskurses über das Geschlechterverhältnis und die Geschlechteridentitäten. Die Widersprüche im Drama und die 'pathologische' Qualität, die der Darstellung des Untergangs der Männlichkeit anhaftet, können, so wurde gezeigt, als Reflexe des zeitgenössischen Diskurses verstanden werden. Die Ungereimtheiten der herkömmlichen Lesart des Dramas als exemplarische Darstellung eines 'Geschlechterkampfs' mit den Mitteln der Suggestion öffneten den Weg für eine neue Deutung. Sie hebt in *Fadren* einerseits die Kritik am bürgerlich-patriarchalischen Männlichkeitsethos hervor, das den Mann in die Zwangsjacke seines Ehrenkodex und seiner Verhaltensnormen einschließt, andererseits das Leiden am Verlust verbindlicher Normen für die Geschlechteridentität, der den emanzipierten Ideen des Modernen Durchbruch angelastet wird. Im Drama zeichnet sich damit eine Spannung zwischen dem Aufbegehren gegen autoritäre Denk- und Verhaltensmuster auf der einen und der Angst vor dem Verlust jeglicher Identität auf der anderen Seite ab.

Diese Spannung wurde bereits in den vorhergehenden Kapiteln als ein typisches Merkmal der Autorfigur identifiziert. Sie läßt sich hinsichtlich des Geschlechterantagonismus in Strindbergs Textwelt auch als Spannung zwischen einem männlichen und einem weiblichen Prinzip beschreiben, wobei ersteres mit Autorität, Rationalität und fester Identität verbunden wäre, letzteres mit Irrationalität sowie Autoritäts- und Identitätsauflösung. Charakteristisch für die Autorfigur, wie sie sich in *Fadren* abzeichnet, ist, daß zwischen diesen beiden Prinzipien keine stabile Position gefunden, sondern eine Dynamik von Wunsch und Abwehr generiert wird.

Als ein zweites Charakteristikum der Autorfigur (das mit der beschriebenen Spannung zusammenhängt) wurde in der Analyse von *Tjänstekvinnans son* ihre Tendenz beschrieben, einerseits mit großer Intensität ein kohärentes und plastisches Bild des Autors zu suggerieren, dieses andererseits gleichzeitig wieder zu entziehen bzw. aufzulösen. In *Fadren* schlägt sich diese Tendenz unter anderem in der Schwierigkeit nieder, die Position des Autors gegenüber der Dramenhandlung und ihrem Protagonisten zu fixieren. Einerseits fordern die melodramatischen Züge des Dramas zur Identifikation, zum Mitleiden mit dem Rittmeister heraus und suggerieren, auch der Autor identifiziere sich mit seinem traurigen Schicksal. Andererseits nimmt der Text selbst Abstand von solch einer identifikatorischen Lesart und legt die subjektiven, pathetischen, lächerlichen Seiten der vorgeführten Geschichte offen. Wenn die Rezeption dennoch überwiegend eine Neigung zur identifikatorischen Lesart zeigt und in der Figur des Rittmeisters die Züge des Autors wahrzunehmen meint, liegt dies zum einen an epochenspezifischen Rezeptionsweisen; zum anderen favorisiert das Strindbergsche Werk in seiner intertextuellen Vernetzung offensichtlich eine solche Deutung. Hinzu kommt aber ein Weiteres: Ein Ergebnis der Analyse von *Tjänstekvinnans son* war, daß der Redefluß der autobiographischen Prosa, die Suggestion einer Kommunikationssituation und insbesondere die perlokutiven Effekte der Rede entscheidenden Anteil an der Etablierung eines Autor-Ich in der Vorstellung des Lesers haben. Zwar fehlt beim Drama eine Erzählerrede, die vom Leser als Autorrede identifiziert werden könnte, doch ergeht in *Fadren* insbesondere durch den "subjektiven Stil" (Szondi)[83]

---

[83] Szondi [7]1970, S. 41.

dennoch eine Ansprache an den Leser. Diese kann als eine Botschaft des Autors verstanden werden: als implizite Aufforderung zur emotionalen Identifikation, zu Mitleid, Furcht und Wut. Die Autor-Instanz macht sich auf diese Weise indirekt als Bestandteil der literarischen Kommunikation geltend, auch wenn sie hinter den dramatischen Rollen nicht unmittelbar faßbar ist.

Das Verhältnis zwischen Autor, (dramatischem) Text und Leser/Zuschauer, das hier von der Rezeptionsseite her beschrieben wurde, wird in dem autobiographischen Prosatext *Ensam* (1903) aus Sicht des Produzenten dargestellt:

> När jag emellertid kommer hem och sitter vid skrivbordet då lever jag; [...] Jag lever, och jag lever mångfaldigt alla de människors liv jag skildrar; är glad med de glada, ond med de onda, god med de goda; jag kryper ur min egen person, och talar ur barns mun, ur kvinnors, ur gubbars; jag är konung och tiggare, jag är den högt uppsatte, tyrannen och den allra föraktadste, den förtryckte tyrannhataren; jag har alla åsikter, och bekänner alla religioner; jag lever i alla tidevarv och har själv upphört att vara. Detta är ett tillstånd som ger en obeskrivlig lycka. (SV 52, 34f.)
>
> [Wenn ich dann heim komme und am Schreibtisch sitze, dann lebe ich; [...] Ich lebe, und ich lebe vielfältig all die Leben der Menschen, die ich schildere; bin froh mit den frohen, böse mit den bösen, gut mit den guten; ich krieche aus meiner eigenen Person und spreche aus dem Mund von Kindern, von Frauen, von Greisen; ich bin König und Bettler, ich bin der Erhöhte, der Tyrann, und der Allerverachtetste, der unterdrückte Tyrannenhasser; ich habe alle Ansichten und bekenne mich zu allen Religionen; ich lebe in allen Zeitaltern und habe selbst aufgehört zu sein. Dies ist ein Zustand eines unbeschreiblichen Glücksgefühls.]

Das Zitat ist in mehrfacher Hinsicht außerordentlich erhellend, auch in bezug auf die obigen Reflexionen zu den Schwierigkeiten der Autor-Konstitution in der durch das Drama etablierten literarischen Kommunikation. Zum einen macht es nämlich deutlich, wie sich das Autor-Ich im Rollenspiel der dramatischen Form auflöst, in einzelne Rollen dissoziiert und "selbst aufhört zu sein". Gerade dieses Phänomen wurde im vorigen verschiedentlich als ein Grundzug der Autorfigur dargestellt, der sich sowohl im Drama als auch in der Prosa geltend macht. In wenigen Zeilen vollzieht sich eine mehrfache Verschiebung der Semantik des "Ich", das sich zuerst auf den Autor als Person, dann auf den Autor in einer bestimmten Dramenrolle ("jag är konung" ["ich bin König"]), schließlich auf ein unbestimmtes Text-Ich ("jag har alla åsikter" ["ich habe alle Ansichten"]) bezieht. Das letztere Ich, ein Auflösungsprodukt, erscheint paradoxerweise als das eigentliche, lebendige, glückliche. Es entzieht sich jeder Fixierung, es ist völlig unbestimmt, ein Ich, das alle Ansichten vertritt und zu allen Zeiten existiert. Anschaulicher läßt sich der Effekt der Autorfigur im Drama kaum beschreiben. Dieses unbestimmte, glückliche Ich des Schreibens erinnert an Roland Barthes: "Wenn aber eine List der Dialektik will, daß in dem jedes Subjekt zerstörenden Text doch ein liebenswürdiges Subjekt sei, so ist dieses Subjekt doch verstreut, wie Asche, die man nach dem Tode in alle Winde streut".[84]

---

84 Barthes 1974b, S. 13.

Vielleicht deutlicher noch als das Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* erhellt die Analyse von *Fadren* die Ambivalenz, die dem Appell des Strindbergschen Textes an den Leser innewohnt: Einerseits die Aufforderung, die angebotenen Bilder als plastische Darstellungen des Autors zu akzeptieren; andererseits die Warnung davor, diesen Bildern vorbehaltlos zu vertrauen. Eine endgültige Bestätigung und Zusammenfassung wird stets verweigert.

6. *Le plaidoyer d'un fou*

Im Gegensatz zu *Fadren* ist *Le plaidoyer d'un fou* ein Text, der für Autor und Leser von Anfang an mit negativen Epitheta verbunden war. Die Bezeichnung des Romans als "un livre atroçe" im Vorwort (Pdf 1)[1] spricht für sich. Wahnsinn, Angst, Schuld, Zerstörung sind die Begriffe, mit denen das Buch von den Rezipienten häufig in Verbindung gebracht wurde – soweit man es nicht direkt der Kategorie des moralisch Verwerflichen, der Schmutzliteratur zuordnete: "Med undantag av Svarta fanor har inget verk av Strindberg mottagits med sådan motvilja och förfäran som En dåres försvarstal" ["Mit Ausnahme von Svarta Fanor ist kein Werk Strindbergs mit solchem Unwillen und Entsetzen aufgenommen worden wie Das Plaidoyer eines Irren"], schreibt Sven Rinman.[2] Nach der ersten Veröffentlichung des Romans 1893 auf deutsch wurde Strindberg mit einer Anklage wegen Unsittlichkeit belangt. Kurz darauf erschienen Teile in einem unautorisierten Raubdruck auf schwedisch in der Skandalzeitung *Budkavlen*. Als 1895 schließlich das französische Original in Paris publiziert wurde, war Strindberg daher nicht mehr an großer Aufmerksamkeit gelegen.[3]

Auch im Werk selbst nehmen *Le plaidoyer d'un fou* und die mit dem Roman verknüpfte Ehegeschichte einen speziellen Platz ein. In Briefen umkreist der Autor die Frage, ob die literarische Verarbeitung der Ehegeschichte zu rechtfertigen sei;[4] schließlich beschreibt er sie als einen brutalen, schmerzhaften Akt, eine Abtreibung, "den kirurgiska operationen, kejsarsnittet, som skall ta ut fostren ur mitt lif" (B 7, 42) ["den chirurgischen Eingriff, den Kaiserschnitt, der die Frucht aus meinem Leib holen soll"]. Später nimmt das Buch mystische Züge an: als böse Tat, die fortan schicksalhaft ins Leben eingreift.[5] In *Klostret* stellt die Schilderung

---

1 Ich zitiere im folgenden aus der im Literaturverzeichnis genannte französischen Ausgabe nach dem Originalmanuskript. Sprachliche Unregelmäßigkeiten sind darauf zurückzuführen.

2 Rinman 1965, S. 64.

3 Ahlström 1952, S. 270; vgl. Brief an Albert Langen vom 11.1.1895 (B 10, 352).

4 Vgl. u.a. die Überlegungen zur Aufnahme der Ehegeschichte in *Tjänstekvinnans son* im Brief an A. Bonnier vom 21.6.1886 (B 5, 356).

5 Vgl. Brandell 1983-90 II, S. 195 und Sprinchorn 1982, S. 17. Brandell verweist auch auf das Motiv des Mords an der Ehefrau in den 1888 kurz nach *Le plaidoyer d'un fou* entstandenen Novellen "Den romantiske klockaren på Rånö" und "En brottsling".

seiner ersten Ehe den Auslöser der Entfremdung und Trennung von der zweiten Frau des Protagonisten dar:

> På hennes sällsamma min såg han att något ödesdigert inträtt i deras samliv. [...] Han tänkte först rycka boken från henne, men så återhölls han av den tanken: Det har skett; alltså skulle det ske! (SV 50, 56)

> [An ihrer seltsamen Miene sah er, daß etwas Schicksalhaftes in ihr gemeinsames Leben getreten war. [...] Zuerst wollte er ihr das Buch aus der Hand reißen, aber dann hielt ihn der Gedanke zurück: Es ist geschehen, also sollte es geschehen!]

Verweise auf eine frühere Eheschilderung finden sich unter anderem auch in *Fordringsägare* (SV 27, 200), *Till Damaskus I* (3. Akt, 1. Szene), in einer Skizze "Qvinnohataren" ["Der Frauenhasser"] in den *Samlade Otryckta Skrifter* (SOS II, 152) vor allem aber in *Svarta fanor*, wo das böse, destruktive Motiv benannt und verteidigt wird: die Frau (in sich) zu töten, sich zu rächen.

> Den starkaste känslan var raseriet: att hon kommit levande ur hans händer. Och han ångrade att han icke dödat henne. [...] Nu fanns bara ett sätt att bli fri från giftet: att skriva henne ur sig [...]. (SV 57, 160)[6]

> [Sein stärkstes Gefühl war die Wut: daß sie seinen Händen lebend entkommen war. Und er bereute, sie nicht getötet zu haben. [...] Jetzt gab es nur eine Möglichkeit, sich von dem Gift zu befreien: sie aus sich heraus zu schreiben [...].]

Im Rahmen der Strindbergforschung stand *Le plaidoyer d'un fou* zunächst eher im Hintergrund. Die autobiographische Deutung des Romans diskreditierte den Autor moralisch. Noch Berendsohn schreibt 1966 in einem Aufsatz, der Roman, den er unhinterfragt als "Roman seiner ersten Ehe" tituliert, sei "moralisch auch gar nicht zu verteidigen".[7] Im besten Fall wurde der Text neutral als Dokument einer paranoiden Persönlichkeitsstörung gewertet und für biographische und psychologische Studien nutzbar gemacht. Dagegen plädierte Lars Forssell als einer der ersten entschieden dafür, den Roman als künstlerisches Werk zu lesen und auf seine literarischen Qualitäten hin zu untersuchen. In einem Zeitungsartikel schrieb er 1955:

> Om vi utgår från att denna bok är en roman och inte en uppstötning, skall vi – om också motvilligt – finna att den ger ett lysande och på sitt sätt objektivt porträtt av idealisten som galning och egocentriker, en man som är dömd att alltid förstöra

---

6 Der Eheroman als Mordinstrument! – Der Gedanke erscheint schon in einem Brief von Dezember 1887 an Edvard Brandes, gleichzeitig mit der Arbeit an *Le plaidoyer d'un fou*: "Men att strida med qvinnor skall man ej; man skall döda dem, psykiskt, 'omedvetet', strafflöst! Och det kommer jag att göra. Eljes blir jag dödad sjelf!" (B 6, 339) ["Aber mit Frauen soll man nicht streiten; man soll sie töten, psychisch, 'unbewußt', straflos! Und das werde ich tun. Sonst werde ich selbst getötet!"]

7 Berendsohn 1966, S. 42; vgl. auch Lamm ^{2}1948, S. 146ff.

> sina relationer till omvärlden, därför att han vägrar att lyssna på dess skäl och acceptera den som den är.[8]
>
> [Wenn wir davon ausgehen, daß dieses Buch ein Roman ist und kein Aufstoßer, werden wir – wenn auch widerstrebend – feststellen, daß es ein glänzendes und auf seine Art objektives Porträt des Idealisten als Verrückter und Egozentriker liefert, eines Mannes, der dazu verurteilt ist, seine Beziehung zur Umwelt immer wieder zu zerstören, weil er sich weigert, deren Gründe anzuhören und sie so zu akzeptieren, wie sie ist.]

Forssell machte auch auf die Mittel der Distanzierung in der Erzählweise aufmerksam: die Hyperbolik und die Ironie, die dem Text eine alptraumhafte Qualität verliehen. Seither hat diese Lesart die Aufmerksamkeit der meisten Literaturwissenschaftler für sich gewonnen. Rinman, Johannesson, Sprinchorn, Harper, Bergom-Larsson, Baumgartner, Fahlgren u.a. haben auf unterschiedliche Weise Erzählhaltung, Erzählerrolle, formale und inhaltliche Textstrukturen einer genauen Analyse unterzogen, wobei vor allem die moderne Selbstinfragestellung des Erzählers (als 'unreliable narrator'[9]) und damit auch die Unterwanderung des Erzählprojekts als Ganzes hervorgehoben wurde. Die Antagonismen Männlich/Weiblich, Rational/Irrational, Moralisch/Unmoralisch, die der Erzähler Axel zu etablieren sucht, um seine eigene Identität in Abgrenzung von seiner Frau zu sichern (bzw. um den Wahnsinnsverdacht zu widerlegen), werden, so der Tenor neuerer Forschung, im Laufe der Erzählung dekonstruiert. Entsprechendes hat die Analyse des vorigen Kapitels auch für das Drama *Fadren* gezeigt. Der Bezug zur Lebensgeschichte Strindbergs wird von der neueren Forschung zwar nicht in Abrede gestellt, aber relativiert. Ähnlich wie Lagercrantz Strindbergs Leben als Experiment und Materialsammlung für seine literarischen Projekte deutet, schreibt Prokop über den "Frauenhaß" der Zeitgenossen Strindberg und Wedekind: "Vielleicht wird der Haß lebensgeschichtlich gepflegt, weil er das Erzählen erlaubt. Und: was erzählt wird, stammt aus dem Haß, berichtet aber unter Umständen mehr und anderes."[10]

Eine Deutung quer zum Forschungs-*mainstream* versucht Ulf Olsson in seiner jüngst erschienenen Studie zu Strindbergs Prosa *En levande död* (1996). Er interpretiert *Le plaidoyer d'un fou* im Hinblick auf die Krise realistischer Schreibweisen, die er als Krise der Repräsentation apostrophiert. Damit weist er zu Recht auf die Modernität des Textes hin, die eine Reaktion auf den Verlust unhinterfragter Autoritäten – und das bedeutet: den Verlust einer abgesicherten Sprecherposition – darstellt. Olsson hebt die Bildhaftigkeit, die allegorische Qualität des Textes hervor, die Handlung und Personen in romantisierende, melodramatische Bilder verwandele.[11] So wird Maria immer wieder zum Bild, zum Kunstwerk verwandelt, und so auch Axel bzw. der Erzähler selbst. Fragwürdig wird Olssons Deutung freilich dort, wo er die ästhetische Thematik zum eigentlichen

---

8 Forssell 1955.

9 Baumgartner 1991, S. 254.

10 Prokop 1989, S. 192.

11 U. Olsson 1996, S. 186.

Problemfeld des Romans erklärt.[12] Man kann den Roman natürlich als eine metaliterarische Auseinandersetzung über die Unmöglichkeit realistischer Kunstausübung lesen und, so die Schlußfolgerung Olssons, den Wahnsinn Axels bzw. des Erzählers darauf zurückführen, "att konsten som sådan är en felsyn, en dröm, en hallucination, en ihågkommen glömska – en dårskap"[13] ["daß die Kunst als solche eine Täuschung ist, ein Traum, eine Halluzination, ein erinnertes Vergessenes – eine Verrücktheit"]. Aber wesentlich erscheint doch, daß der Text (und das ist für Strindbergs Texte charakteristisch!) sich nie damit begnügt, die Unmöglichkeit der Repräsentation von Wirklichkeit zu konstatieren. Dies hat die Auseinandersetzung mit der Problematik der Selbst-Repräsentation deutlich gezeigt. Stattdessen wird in einer Endlosschleife Bild auf Bild gehäuft.

An anderer Stelle beschreibt Olsson demgegenüber Allegorisierung einerseits und Subjektivität andererseits als stets gleichermaßen wirksame Gegenkräfte:

> I den position som här kallats *levande död* sammanförs subjektivitet, allegori och modernitet. Den positionen tillåter det extremt subjektiva talet, det som inte tar några hänsyn, samtidigt som den beror av allegorins objektivering av konstverkets form. [...] Som levande död ges 'författaren' en rörlig form.[14]
>
> [In der Position, die hier *lebendig tot* genannt wurde, treffen Subjektivität, Allegorie und Modernität zusammen. Diese Position erlaubt die extrem subjektive Rede, die keinerlei Rücksichten nimmt, und basiert gleichzeitig auf der Objektivierung der Form des Kunstwerks durch die Allegorie. [...] Als lebendiger Toter erhält der 'Autor' eine bewegliche Form.]

Diese Beschreibung ist nicht nur mit unserer Konzeption der Autorfigur vereinbar, sondern sie paßt auch gut auf die Erzählerposition in *Le plaidoyer d'un fou*. In seiner Romandeutung aber legt Olsson den Akzent zu stark auf das Moment der Allegorisierung. Die Romanwelt samt ihren Erzähler beschreibt er als durchgängig ästhetisierte, "en värld som stelnat till konstverk" ["eine zum Kunstwerk erstarrte Welt"].[15] Dies wird der Dynamik und Widersprüchlichkeit des Textes und der Erzählerposition kaum gerecht. Axel bzw. der Erzähler bzw. der Autor sind wohl weniger "lebende Tote" als in einem Prozeß des ständigen Sterbens und Wiederauferstehens begriffen. Daß sie nicht im Reich der lebenden Toten verbleiben, sondern ihre Subjektivität immer wieder höchst blutvoll körperlich präsent machen, zeigt die folgende Analyse.

Nach der vorhergehenden *Fadren*-Analyse wird nicht überraschen, daß die Autorfigur auch dem Roman *Le plaidoyer d'un fou* deutlich ihre Züge aufprägt. Offenbar steht der Erzähler des Romans, was seine Person und die Problematik seiner Lebenssituation betrifft, dem Rittmeister nahe. Deutlich sind die Parallelen zum Drama sowohl in der Thematik (Darstellung eines 'Geschlechterkampfs' am Beispiel einer individuellen Ehegeschichte) als auch im Grundkonflikt, der

---

12 U. Olsson 1996, S. 160f. und 178.

13 U. Olsson 1996, S. 189.

14 U. Olsson 1996, S. 402f.

15 U. Olsson 1996, S. 170.

Infragestellung männlicher Identität mit den entsprechenden Wunsch- und Angstphantasien. Die Einbindung des Romans in das intertextuelle Gefüge des Werks und seines Erzähler-Protagonisten ins Kaleidoskop der Autorbilder wird im nächsten Abschnitt genauer dargelegt werden. Das Augenmerk der folgenden Analyse wird aber vor allem auf der Frage liegen, inwiefern *Le plaidoyer d'un fou* der bislang herausgearbeiteten Vorstellung der Autorfigur neue Facetten hinzufügt.

6.1. Der Erzähler-Protagonist als Repräsentant des Autors

Im folgenden soll die besondere Stellung von *Le plaidoyer d'un fou* im Gewebe der den Roman umgebenden Texte bestimmt werden – speziell auch mit Blick auf die (Selbst-)Charakterisierung des Erzählers. Axel als Erzähler und Protagonist des Romans kann wie schon der Rittmeister aufgrund seiner intertextuellen Einbindung ins Werk als ein Repräsentant des Autors verstanden werden. Der autobiographische Aspekt ist hier noch deutlicher als bei *Fadren*, auch wenn *Le plaidoyer d'un fou* nicht eigentlich als Autobiographie deklariert ist. Die autobiographische Lesart wird aber unter anderem dadurch befördert, daß der Roman im Kontext des autobiographischen Projekts steht, das die *Tjänstekvinnans son*-Suite einleitet. Aus dieser ist die Ehegeschichte ausgespart, die im Roman erzählt wird. Im Briefwerk lassen sich die verschiedenen Stadien verfolgen, die die Ehegeschichte bis zu ihrer literarischen Realisierung in der Form von *Le plaidoyer d'un fou* durchläuft. Ihr natürlicher Ort scheint zunächst durchaus im Rahmen der Autobiographie zu sein. So erwägt der Autor in Briefen vom Frühling und Sommer 1886, einen zusätzlichen Band unter dem Titel "Första kärleken (75-77)" (B 5, 315) ["Erste Liebe (75-77)"] herauszugeben. Doch abgesehen von der mangelnden Bereitschaft des Verlegers, dem Projekt zuzustimmen, lassen ihn auch eigene Zweifel schwanken:

> Hvad Del 4 skall innehålla det är ej bestämdt. Rätteligen borde steget tagas fullt ut och den så ovanliga och högromantiska dramen sättas in i utvecklingshistorien, men, tyvärr, man eger ej ensam sina erfarenheter, och många menskors frid och lycka står på spel vid en sådan manöver. Frågan blir dock om ej några enskildes intressen få sättas undan för en så vigtig sak [...]. (B 5, 356)
>
> [Was Teil 4 beinhalten wird, ist noch nicht bestimmt. Von Rechts wegen sollte der Schritt zu Ende geführt und das so ungewöhnliche und hochromantische Drama in die Entwicklungsgeschichte eingefügt werden, doch, leider, man besitzt seine Erfahrungen nicht alleine, und Friede und Glück vieler Menschen stehen bei einem solchen Manöver auf dem Spiel. Die Frage ist allerdings, ob nicht die Interessen einiger einzelner einer so wichtigen Sache wegen zurückgestellt werden dürfen [...].]

Trotz seiner Bedenken plädiert der Autor im folgenden für eine Veröffentlichung: in Form einer Zusammenstellung der mit der Zukünftigen 1875/76 gewechselten

Briefe, postum veröffentlicht als *Han och hon*: "såsom en själsroman, men icke diktad eller arrangerad, utan lefvad. Skulle jag åter konstruera en roman nu, skulle den färgas af nya synpunkter och bli osann" (B 5, 357) ["als ein Seelenroman, doch nicht erdichtet oder arrangiert, sondern gelebt. Konstruierte ich jetzt wieder einen Roman, würde er von neuen Gesichtspunkten gefärbt und dadurch unwahr"]. Nicht nur der Gesichtspunkt der Objektivität – im Sinne des naturalistischen Programms – trägt zu den Bedenken gegenüber einer Veröffentlichung in *Roman*form bei, sondern auch die Angst vor der (moralischen) Brisanz des Stoffes, die in Schweden seinem Namen und Werk schaden könnte. "Jag har nog tänkt göra roman af det, men öfvergifvit tanken, fram och åter, och vill framför allt ej förstöra Tj.Qv.S, som är mitt Oeuvre redan, för Sverge" ["Ich habe wohl darüber nachgedacht, einen Roman daraus zu machen, aber den Gedanken fallen lassen, nach vielem hin und her, und vor allem will ich Tj.Qv.S. nicht zerstören, das für Schweden bereits mein Oeuvre ist"], schreibt er im Oktober 1886 (B 6, 80). Als Alternative erwägt er kurz darauf, die Geschichte in ein historisches Kostüm zu kleiden (B 6, 100). Die Abfassung des Eheromans auf französisch – eine Idee, die der Autor in anderem Zusammenhang schon 1884 geäußert hatte (B 4, 245) –, bringt schließlich einen mehrfachen Vorteil: Die fremde Sprache erschwert eine unmittelbar autobiographische Rezeption im Heimatland und befördert gleichzeitig die Erschließung des französischen Buchmarkts für Strindbergs Werk.[16]

Die Verbindung zur *Tjänstekvinnans son*-Suite wird vor allem in den Teilen 1 und 2 des Eheromans kenntlich. Der Beginn von Teil 1 überschneidet sich inhaltlich mit den abschließenden Seiten von *I Röda Rummet* (SV 21, 111-113), beide Teile zusammen füllen die Lücke zwischen dem dritten Band, der mit der Jahreszahlbezeichnung 1874/75 endet, und dem vierten Band, beginnend 1877. In *Författaren* heißt es über diesen Zeitraum eingangs lapidar:

> Stormen hade gått över, men den hade rasat under de två åren 75 och 76 såsom aldrig förr under hans brokiga liv. Han hade uppträtt aktivt i ett familjedrama, återigen utgivit en misslyckad tidning, och var nyss hemkommen från sin första utländska resa. (SV 21, 117)
>
> [Der Sturm war vorübergezogen, aber er hatte in den zwei Jahren 75 und 76 wie nie zuvor in seinem bunten Leben gewütet. Er war aktiv in einem Familiendrama aufgetreten, hatte erneut eine gescheiterte Zeitschrift herausgegeben und war gerade von seiner ersten Auslandsreise zurückgekehrt.]

Außerdem veranlassen formale Entsprechungen zur Autobiographie den Leser, Axel in eine Reihe mit Johan bzw. dem Erzähler in *Tjänstekvinnans son* zu stellen. Auch Axels Erzählprojekt ist ein autobiographisches. Zwar wird nun in der ersten Person erzählt, doch nimmt auch hier der Erzähler eine distanzierte Perspektive mit dem Anspruch auf historisch-psychologische Analyse der Ereignisse ein. Die Beschreibung des Erzählprojekts in der Einleitung entspricht inhaltlich weitgehend den Darlegungen im Vorwort zu *Tjänstekvinnans son*: "Et pour ce but je vais faire une enquête, profonde, discrète, scientifique, si vous vou-

---

16 Vgl. Rinman 1965, S. 63.

lez, en utilisant toutes les ressources de la nouvelle science psychologique" (Pdf 11). Im Unterschied zur Autobiographie, wo die empathische Identifikation nur ab und zu die distanzierte Erzählhaltung durchbricht, wird diese im Roman von Anfang an durch den Plädoyercharakter des Textes mit seiner ungehemmten Identifikation von erzählendem und erzähltem Ich gebrochen (dazu ausführlicher in Abschnitt 6.4.). Noch weitgehender als zu *Tjänstekvinnans son* sind die intertextuellen Beziehungen zum Briefroman *Han och hon*. Teile des 1887 noch unveröffentlichten Briefroman-Manuskripts werden unmittelbar in den Eheroman übernommen (SV 22, 81-97; Pdf 90ff.). *Han och hon* nimmt die Geschichte im Sommer 1875 auf und verfolgt sie ein Jahr lang bis zum (vorläufigen) Happy end, der Scheidung Marias, die den Weg für die Liebe zwischen ihr und Johan frei macht. Dies entspricht fast genau Teil 1 in *Le plaidoyer d'un fou*. Axel (*Le plaidoyer d'un fou*) und der Briefschreiber Johan (*Han och hon*) lassen sich so über die Textgrenzen hinweg identifizieren, wobei letzterer wieder mit dem Briefschreiber Strindberg in eins gesetzt werden kann. Die intertextuellen Zusammenhänge von den Briefen über den Briefroman zum Eheroman zeigen, wie eng und gleichzeitig komplex das Textgewebe im Fall von *Le plaidoyer d'un fou* mehr oder wenig authentisch erscheinende Autorrepräsentanten übereinanderblendet.

Darüber hinaus erstrecken sich die intertextuellen Verbindungen zu den Briefen der Jahre 1887/88, zu *Fadren*, *Fordringsägare* und *Fröken Julie*. Hinsichtlich der Briefe sind hier weniger die biographischen Bezüge interessant – also der Abgleich des in *Le plaidoyer d'un fou* Geschilderten mit Strindbergs Lebensgeschichte, wie sie in der Korrespondenz vermittelt wird – als die Parallelen in der Haltung gegenüber der Ehefrau und in der Selbstdarstellung. Einschlägig sind diesbezüglich vor allem die Briefe an Pehr Staaff von August und September 1887, geschrieben unmittelbar vor Beginn der Arbeit am Eheroman. Grundlegend stimmen Korrespondenz und Roman in der Intention des Briefschreibers/Erzählers überein: Beide unternehmen eine Untersuchung mit dem Ziel, Klarheit über die eigene Ehegeschichte, die Untreue ihrer Frau, im Grunde aber über ihr Wesen, ihre Identität zu gewinnen. Die Ausgangsposition in der Einleitung zum Roman entspricht dem ersten Schreiben der Briefsuite an Staaff; dort heißt es: "Jag är numera känslolös i det närmaste, och drifves endast att lefva af ett rasande begär att få veta!" (B 6, 242) ["Ich bin inzwischen beinahe gefühllos, und nur ein rasendes Begehren zu wissen treibt mich weiterzuleben!"]. Die Änderung in der Einstellung zur Ehegeschichte wird in beiden Fällen als ein Erwachen beschrieben: "nu är jag vaken, och tror ingen och intet, efter tio års magnetisk, delvis icke obehaglig sömn!" (B 6, 243; vgl. Pdf 5) ["jetzt bin ich wach und glaube nichts und niemandem, nach zehn Jahren des magnetischen, zum Teil nicht unbehaglichen Schlafes!"]. Auch die experimentelle, psychologische Methode wird in diesem Brief vorgeschlagen, verbunden mit einem konkreten Beispiel suggestiver Beeinflussung, das sich fast wörtlich in *Le plaidoyer d'un fou* wiederfindet (Pdf 199). Das Motiv der Untersuchung verbindet sich auch in den Briefen mit einem polemischen Zweck: mit der Warnung an die Adresse der Männer vor dem bedrohlichen Wesen Frau: "Lärdomen: Gift Er aldrig! ty Ni kan som Herr Bovary lefva lifvet ut, utan att veta med hvem Ni är gift" (B 6, 241; vgl. PdF 11) ["Die Lehre: Heiratet nie! denn Ihr könnt wie Herr Bovary ein ganzes Leben verbringen, ohne zu wissen, mit wem Ihr verheiratet seid"]. Hinzu kommt das Motiv der

Rache, das der Erzähler/Briefschreiber als Gerechtigkeit zu verkaufen sucht (B 6, 253).[17] Der Mann, der unwissende Narr, steht zudem allein einer feindlichen Umwelt gegenüber – ein inzwischen wohlbekanntes Muster der Autorfigur. "I samma stund en man ingått äktenskap äro båda könen hans hustrus medbrottslingar, och han får gå som en narr till döden och odödligheten" (B 6, 241) ["Im selben Augenblick, in dem ein Mann die Ehe eingegangen ist, sind beide Geschlechter Mittäter seiner Frau, und er darf als ein Narr in den Tod und die Unsterblichkeit gehen"]. Ein letztes Beispiel für die Parallelen zwischen Briefen und Roman: Die Ehegeschichte erscheint im Wortsinn als (literarische) 'Geschichte' – in den Briefen als "äktenskapskomedi" (B 6, 241) ["Ehekomödie"] oder als Drama (B 6, 266), in *Le plaidoyer d'un fou* als "sujet de roman" (Pdf 1). Die motivischen Parallelen sind so zahlreich, daß hier nur einige grundlegende genannt werden können: die Vermutung der Untreue der Frau, damit verbunden der Vaterschaftszweifel (B 6, 268), der Vorwurf, sie wolle ihn in den Wahnsinn treiben oder als wahnsinnig darstellen (B 6, 265), das Motiv der Ehrenrettung (B 6, 253), der Ehekampf auf dem Schlachtfeld der Erotik ("fick tigga eller köpa samlag"; B 6, 249 ["mußte mir den Beischlaf erbetteln oder erkaufen"]), die Infragestellung der eigenen Potenz (B 6, 251 u. 253) usw.[18]

Das Verhältnis der Briefe zum Roman ist in der Forschung unterschiedlich bewertet worden. Lindström, der die Staaff-Briefe erstmals ausgewertet hat, liest aus ihnen primär ein psychologisches Porträt Strindbergs in einer entscheidenden Umbruchphase seines Lebens heraus und schlußfolgert: "Överdrifterna i romanen är groteska, slutledningarna fantastiska, det är sant" ["Die Übertreibungen des Romans sind grotesk, die Schlußfolgerungen abenteuerlich, das ist wahr"]; doch bleibe als Ergebnis: "kärnan i En dåres försvarstal är sanning"[19] ["der Kern in Le plaidoyer d'un fou ist Wahrheit"]. Lagercrantz, Robinson, Baumgartner und andere sehen dagegen in den Briefen eher den Rollenspieler Strindberg am Werk: "Es kann aber sein, – und wir wissen, daß dies für Strindberg typisch wäre –, daß er in dieser Korrespondenz Eifersuchtsbazillen in seinem Blut kultivierte, seinen Roman schon einmal durchspielte, seine Inspiration aufbaute."[20] In der Tat, der Briefschreiber spielt sich in Rollen ein, die in *Le plaidoyer d'un fou* inszeniert werden, oder er agiert die Rolle(n) des Rittmeisters aus *Fadren* in einem neuen Medium erneut aus. Auch das ist – und insofern hat Lindström recht – eine Wahrheit über *Le plaidoyer d'un fou* und seinen Autor.

Mit dem Textstrang, der von den Liebesbriefen 1875/76 über *Han och hon* zu *Le plaidoyer d'un fou* reicht, muß also gleichberechtigt ein weiterer Strang – von *Fadren* über die Briefe an Staaff zu *Le plaidoyer d'un fou* verknüpft werden (von dem wiederum einzelne Fäden zu *Fröken Julie* und *Fordringsägare* weiterlaufen). Die vielfältigen Parallelen in Motivik, Thematik und Metaphorik zwischen *Le plaidoyer d'un fou* und *Fadren* sind so offensichtlich, daß nicht eigens auf sie ein-

---

17 Vgl. auch Abschnitt 6.4.

18 Vgl. auch H. Lindström 1949, S. 16f. und Rossholm 1993, S. 20.

19 H. Lindström 1949, S. 18.

20 Baumgartner 1991, S. 264. Vgl. auch Lagercrantz 1980, S. 250f., Robinson 1986, S. 29 und Sprinchorn 1982, S. 16.

gegangen werden muß. Wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß ihnen auch die Verwandlungslogik der Autorbilder gemein ist: Der Protagonist/Erzähler, der den Anspruch männlich-rationaler Wissenschaftlichkeit erhebt, verwandelt sich in einen Narren, unfähig, die realen Zusammenhänge zu erkennen und daher den Ereignissen ausgeliefert. Ursache dieser Verwandlung ist in beiden Fällen das widerspruchsvolle Konzept von Männlichkeit, dem sich der Diskurs des Rittmeisters bzw. Axels unterwirft und an dem sich die männliche Identitätssuche aufreibt. Der vormoderne Begriff der 'Ehre' als pars pro toto eines bürgerlich-patriarchalen Männlichkeitsideals spielt in einer Zeit, in der sich die Geschlechterrollen vergleichsweise rasch zu verändern beginnen, eine unheilvolle Rolle als Katalysator zersetzender Angstvorstellungen – ebenso hinsichtlich der eigenen Sexualität wie der Beherrschung einer feindlichen Umwelt und des unfaßbaren Wesens Frau. Dies spiegelt sich unmittelbar in *Fadren* und in *Le plaidoyer d'un fou* wider. Verpackt wird der Untergang des Mannes auf dem Umweg angeblich naturgegebener Eigentümlichkeiten der 'Geschlechtscharaktere' und des Geschlechterverhältnisses aber jeweils in einen Schicksals-Diskurs mit mythologischen Vorzeichen. Dies eröffnet die Möglichkeit einer pathetisch-melodramatischen Inszenierung der Opferrolle des Mannes – gleich, ob er seinen Untergang einer bösen Frau, einer feindseligen Welt oder dunklen Schicksalsmächten schuldet.

Die Untersuchung von *Le plaidoyer d'un fou* wird sich im folgenden auf die Frage konzentrieren, inwiefern diese Thematik und die damit verbundene Gestaltung der Autorbilder gegenüber *Fadren* variiert und vertieft wird. Entsprechend der Feststellung im vorhergehenden Kapitel, daß die Inszenierung der Autorbilder durch die Ironie des Textes und durch die Objektivierung im dramatischen Rollenspiel von innen heraus in Frage gestellt wird, rücken u.a. die distanzierenden und selbstreflexiven Elemente der Erzählung in den Mittelpunkt des Interesses. In den folgenden Abschnitten sollen daher neben den Autorbildern (6.3.) der Textstatus (6.2.) sowie das Erzählverfahren und die Erzählerposition (6.4.) betrachtet werden.

6.2. Der Status des Textes: Autobiographie oder Fiktion?

Für die Rezeption von *Le plaidoyer d'un fou* ist, wie am Anfang des Kapitels angedeutet, von seiner ersten Veröffentlichung an die Gattungsfrage von großer Bedeutung gewesen: hinsichtlich seiner Bewertung als literarisches Kunstwerk ebenso wie in bezug auf seine moralische Vertretbarkeit. Im Zusammenhang der Autorfigur interessiert allerdings weniger die gattungsmäßige Einordnung an sich, als deren Auswirkungen auf die Einschätzung des Erzählten und des Erzählers durch den Leser. Wie zuverlässig stellt sich der Erzähler dar, und wie verläßlich erscheint sein Bericht? Erst die Beantwortung dieser Fragen läßt begründete Aussagen über die Konstruktion des Autorbilds im Text zu.

Ob *Le plaidoyer d'un fou* als fiktiver Roman oder als autobiographisches Werk gelesen werden soll, läßt sich aus dem Text heraus nicht eindeutig beantworten. Festzuhalten ist zuvörderst, daß die textinternen und -externen, impliziten und expliziten Signale schlichtweg widersprüchlich und nicht auf einen Nenner zu bringen sind. Baumgartner stellt fest: "Durch den ganzen Text hindurch läuft ein Spiel mit Angeboten und Zurücknahmen von verschiedenen Gattungsbezeichnungen oder -mustern."[21] Von Interesse sind hier insbesondere die beiden Vorworte, von denen das ältere auf 1887 datiert ist, das jüngere für die französische Ausgabe im Oktober 1894 verfaßt wurde. Deutlich funktioniert das zweite Vorwort, das eine Herausgeberfiktion etabliert, als Mittel der Distanzierung des Autors von dem Erzähler/Protagonisten, der mit dem unterzeichneten Autor des Vorworts I identisch ist. Doch steht die Herausgeberfiktion ihrerseits auf schwachen Beinen: Erstens ist der Begriff in seinem engeren Sinne unzutreffend, denn zum einen ist auch das zweite Vorwort mit "l'auteur" unterschrieben, zum anderen heißt es dort eindeutig in der Rede des Protagonisten, der dem Autor in lebender Person begegnet sein soll, "ce livre que *vouz* avez voulu écrire."[22] Nun könnte das Vorwort II die nicht ungewöhnliche Konstruktion nahelegen, sein Autor hätte ausgehend von einem ihm zugetragenen Material als eine Art 'Ghostwriter' die Geschichte eines anderen in der ersten Person geschrieben. Eine solche Rezeptionshaltung wird aber durch den Roman mit seinen heftigen Schwankungen zwischen pathetischer Identifikation und historisch-analytischer Distanz ebenso gründlich irritiert wie durch die Bemerkung: "Et je ne regrette plus d'avoir narré le conte de ce type idéaliste".[23] Durch sie nämlich wird ein unmittelbarer Bezug zu den ersten beiden Sätzen des Vorworts I hergestellt: "C'est un livre atroçe que celui-ci. Je l'admets sans objeçtion et avec un regret cuisant" (Pdf 1). So bleibt die Vermutung, der Autor des Vorworts II wolle sich bewußt von seinem vergangenen Selbst und dessen Autorschaft distanzieren. Doch Klarheit erhält der Leser nicht. Die Vorworte mystifizieren das Verhältnis von Autor, Erzähler und Text.

Auch anhand der Gattungsbezeichnungen im Text läßt sich kein eindeutiger Aufschluß über seinen Status gewinnen. In beiden Vorworten wird der Text als Roman bezeichnet, gleichzeitig aber die Faktizität des Geschilderten betont. Der Verfasser sieht hierin keinen wesentlichen Widerspruch; er besteht sogar ausdrücklich darauf: Das Leben ist "un sujet de roman" (Pdf 1). Gleichzeitig geht aus brieflichen Kommentaren zu *Le plaidoyer d'un fou* hervor, daß der Briefschreiber den Text autobiographisch aufgefaßt haben will. Was er schildert, ist *seine* Ehe, "det upplefvade" (B 6, 389) ["das Erlebte"], "min historia" (B 7, 36) ["meine Geschichte"]. Der Roman dient ihm als Dokument und Verteidigungsschrift, "att tjena efterverlden till upplysning om förhållandet" (B 7, 43) ["um die Nachwelt über die Verhältnisse aufzuklären"].[24]

Ebenso wichtig wie die verschiedenen Bewertungen des Textes innerhalb des Strindbergschen Textgewebes erscheint, so bereits Johannesson, daß *Le plaidoyer*

---

21 Baumgartner 1991, S. 253.

22 *Le plaidoyer d'un fou*, Bd. 2: Kommentar, S. 148, meine Hervorhebung.

23 *Le plaidoyer d'un fou*, Bd. 2: Kommentar, S. 149.

24 Vgl. auch B 8, 188; B 9, 223.

d'un fou eindeutig literarisch gestaltet ist und eine ästhetische Distanzierung des Autors vom Erzähler/Protagonisten vorliegt. Hierzu sind das Spiel mit den Vorworten und die fiktiven Personennamen zu rechnen, vor allem aber auch die Gestaltung der Erzählsituation und die Anpassung an die Vorstellungen und Erwartungen des spätnaturalistischen literarischen Diskurses.[25] Der Text läßt sich dem Genre des erotischen Romans zuordnen oder der Kriminalgeschichte im Stil Edgar Allen Poes (dessen Werk Strindberg allerdings erst kurz danach kennenlernte). Laut Brandell läßt er sich mit populären französischen Romanen der Zeit u.a. von Musset, Bourget, Maupassant und Constant in eine Reihe stellen. Geschlechterkampf, Eifersucht, Wahnsinn, Verbrechen und sexuelle 'Perversion' (insbesondere Lesbianismus) waren populäre Themen der Romanliteratur,[26] worauf der Erzähler mit den Abschlußworten zur Einleitung gezielt eingeht: "Peut-être bien qu'il y dépouillera des miettes de physiologie d'amour, des brins de psychologie pathologique, et en plus un bout de philosophie de crime" (Pdf 11).

Charakteristisch für *Le plaidoyer d'un fou* ist somit die Vermeidung aller eindeutigen Hinweise auf den Status des Textes. Dem Leser wird einerseits die unmittelbare Identifikation Axels mit dem Autor bzw. der erzählten Handlung mit dessen Biographie angeboten, andererseits stellt das in den Vorworten inszenierte Spiel mit der Autorrolle und die literarische Gestaltung des Textes eine solche Identifikation in Frage. Ansätze, *Le plaidoyer d'un fou* ausschließlich als Fiktion zu lesen,[27] gehen also genauso in die Irre wie rein biographische Deutungen, da beide jeweils einen Teil der Textfunktionen ausblenden. Beispielsweise ist der textuelle Verweis auf einen biographischen Hintergrund entscheidend für den provokativen, ja skandalösen Charakter des Romans. Gerade in Strindbergs Schreiben ist dies, wie Abschnitt 6.5. zeigen wird, ein nicht zu vernachlässigender Faktor.

6.3. Das Autorbild in *Le plaidoyer d'un fou*

Die Inszenierung des aus *Tjänstekvinnans son* und *Fadren* vertrauten Kanons der Autorbilder in *Le plaidoyer d'un fou* birgt zunächst wenige Überraschungen. Bemerkenswert ist demgegenüber die Intensität, mit welcher der Erzähler sein Projekt der Selbstdarstellung verfolgt und mit der er das Ich (in seiner Doppelgestalt als Erzähler und Protagonist) interessant macht. So stellt das Vorwort ein Glanzlicht kunstgerechter Spannungserzeugung dar, wodurch der Leser an das Buch gefesselt und der dort vorgestellte Autor ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit und Anteilnahme gerückt werden soll. Der Erzähler präsentiert sich mit dem dramatischen Gestus des brutalen Wahrheitsverkünders, mit sarkastischer Illusionslosigkeit und mit der Rücksichtslosigkeit, die angesichts seines nahen Dahinscheidens und der Verleumdungen einer bösen Welt geboten erscheint. Die

---

25 Johannesson 1968, S. 98.

26 Vgl. Angenot 1989, S. 14.

27 Z.B. Johannesson 1968, S. 98.

angekündigte literarische Exhibition weckt das Verlangen einer Leserschaft, die, vertraut mit der naturalistisch-psychologischen Romanliteratur der Zeit, lustvoll schaudernd durchs Gruselkabinett der seelischen und moralischen Abgründe der menschlichen Natur geführt werden will. Benötigen die Brüder Goncourt 1864 in *Germinie Lacerteux* noch eine längere Vorrede, um den Leser auf die Darstellung der 'ungeschminkten Wahrheit' vorzubereiten, genügt Strindberg mehr als zwanzig Jahre später ein Satz, um die Erwartungshaltung auf diesen Topos einzustellen: "C'est un livre atroçe que celui-ci" (Pdf 1).[28]

Das mittlerweile wohlbekannte Bild des Opfers, des Ausgestoßenen und zu Unrecht Verfolgten wird in der Einleitung unmittelbar wiederaufgenommen. Die Vielzahl der Stellen, an denen die Ismael-Doppelnatur des Erzählers/Axels als Sündenbock und Rebell/Kämpfer gezeichnet wird, verbietet an dieser Stelle eine detaillierte Auflistung.[29] Daneben steht wiederum die Inszenierung als Wissenschaftler, die moderne Variante des priesterlichen Wahrheitsverkünders und Propheten. Sie dominiert insbesondere die Einleitung, die das Projekt einer wissenschaftlichen Untersuchung in *Le plaidoyer d'un fou* begründet. Seine Voraussetzung ist die überlegene Intelligenz und der analytische Scharfsinn des Erzählers, deren Regeneration nach erholsamem Schlaf er plastisch beschreibt:

> [L]es idées jadis s'en allant à la débandade se ralliaient en troupes regulières, vigoureuses, fortifiées, prêtes à tenir ferme contre ces accés de remords morbides, symptômes d'une débilité de constitution chez les dégénérés. (Pdf 5)

Die Beschreibung weist insgesamt deutliche Parallelen zur Darstellung des Rittmeisters in *Fadren* auf: in der Opfer-/Sündenbockmetaphorik, im Bild des Kämpfers, das mit militärischen Assoziationen versehen wird, im Bild des Wissenschaftlers, freilich auch im Verweis auf die konstitutionelle Schwäche, eine offenbar ungesunde Empfindlichkeit und Skrupelhaftigkeit, die im Diskurs der Zeit nicht nur die Degeneration einer überzivilisierten Epoche kennzeichnet, sondern auch die Anfälligkeit des Individuums für psychische Verfallsphänomene. Von dieser Schwäche sind weder der Rittmeister noch Axel frei, worauf mehrfach hingewiesen wird: Schon in der Einleitung ist von "cette attaque de faiblesse, dérivant d'une pusillanimité innée" und von "une manie de persécution dont jadis j'étais légèrement atteint" die Rede (Pdf 4). Des weiteren werden im Zusammenhang mit Axels in einem Schärenörtchen strandendem Fluchtversuch "la faiblesse de la volonté" (Pdf 60) sowie nochmals "une débilité native" und "une pusillanimité" (Pdf

---

28 Natürlich gehört neben dem Gestus des brutalen Wahrheitsverkünders auch das Thema dem naturalistisch-psychologischen Diskurs in der Literatur an: eine Schilderung der menschlichen Leidenschaften, der Liebe, des Wahnsinns, des Verbrechens (vgl. Pdf 11). So auch schon die Goncourts: "l'étude qui suit est la clinique de l'Amour." (Edmond et Jules de Goncourt, *Oeuvres complètes*. Réimpression des éditions de Paris, 1854-1934, Bd. 20: *Germinie Lacerteux*, Genf/Paris 1986, S. 5)

29 Nur wenige Beispiele: das Opfer: Pdf 8; der aus der Gemeinschaft Ausgestoßene: Pdf 37 und 181; der Verfolgte: Pdf 207; der Ausgenutzte: Pdf 104 und 165; der brutale Wahrheitsverkünder: Pdf 133.

61) genannt. Eine solche psychische Schwäche ist keineswegs inkompatibel mit überlegener Rationalität. In Strindbergs Werk erweist sich gerade der geistig und moralisch Hochentwickelte aufgrund seiner Sensibilität als besonders durch Wahnsinnsanfälle gefährdet. Dies zeigt sich in *Le plaidoyer d'un fou* nicht nur in dem häufigen Gegensatz von rationaler Argumentation und irrationalem, zwanghaftem Verhalten, sondern auch unmittelbar in Axels Reflexionen. Während des psychischen Zusammenbruchs auf der gescheiterten Flucht nach Paris fragt er sich:

> Suis-je fou ou non? [...] Sur mon assiette actuelle je ne me censai pas en état de prononcer, vu que l'aliéné, d'après les dire de médecins, était inconscient de l'aberration de son esprit [...]. En investigateur achevé, je me mis à examiner des cas analogues survenus dans ma vie passée. [...] En repassant dans ma mémoire cet incident avec tous ses détails augrenus, la conviction m'envahit que je fus pour le moins affecté d'une bouffée d'égarement mental. (Pdf 65)

Die Wahnsinnsnähe ist ein Autorbild-Topos mit auffälliger Konstanz in Strindbergs Schreiben. An der zitierten Stelle dient der zeitgenössische wissenschaftliche Diskurs als Folie, doch hat das Motiv seine Wurzeln auch und vor allem im literarischen Diskurs, der seit der Romantik den Wahnsinn nicht nur mit der Stellung des Dichtergenies außerhalb bürgerlicher Vernunft und Normalität, sondern auch mit den verbrecherischen Nachtseiten des menschlichen Wesens in Verbindung bringt. Strindberg reitet hier also schon seit den frühen Jugendbriefen auf einer ziemlich breiten Welle.[30] Bei der naturalistischen Erkundung des menschlichen Trieb- und Seelenlebens kommt der Wahnsinn erneut en vogue. In vielfältiger Form bringt auch die Literatur der 1880er Jahre im Zusammenhang mit dem wissenschaftlichen Interesse für Hypnose und Suggestion das Motiv des in

---

30 Vgl. etwa die Briefe an Johan Oscar Strindberg. Im September 1870: "Mera nästa gång när sinnet är lugnt! I dag är det förfärligt mörkt och jag är litet rädd för mig sjelf när den onde anden ansätter mig –" (B 1, 34) ["Mehr nächstes Mal, wenn mein Gemüt ruhig ist! Heute ist es schrecklich düster, und ich habe ein wenig Angst vor mir selbst, wenn mich der böse Geist bedrängt –"]. Der "böse Geist" spielt auch im Brief vom 13.10.1870 eine Rolle (B 1, 46). Im Schreiben vom 26.9.1872 figurieren Hölderlin und Kleist als Stellvertreter für das romantische Genie und seine Nähe zu Wahnsinn und Tod (B 1, 123). In dem berühmten ersten Dalaröbrief wird dann wieder ein (schicksalhaft göttlicher) Geist für den Wahnsinnsanfall verantwortlich gemacht, so daß sich im ursprünglich romantischen Sinne Wahnsinnsnähe und Auserwähltheit verbinden. Dies wird hier noch christlich-mythologisch verbrämt: "Herren har slagit mig – 'Saul, Saul hvi förföljer Du mig', sade Hans tjenare som nyss lemnade mig – [...] sedan har jag drifvits af andarne ut ibland träden" (B 1, 236f.) ["Der Herr hat mich geschlagen – 'Saul, Saul warum verfolgst Du mich', sagte Sein Diener, der mich gerade verließ – [...] dann trieben mich die Geister hinaus unter die Bäume"]. Kerstin Dahlbäck betont in ihrer Studie über das Briefwerk die ausgearbeitete literarische Gestaltung gerade dieses Wahnsinnsbriefs; selbst im Schriftbild mit dekorativen Schleifen und elegant gezeichneten Lettern werde eine Stilisierung deutlich, die im Gegensatz zur Behauptung des Einleitungssatzes "[p]å sjuksängen i hast" (B 1, 236) ["auf dem Krankenbett, in Eile"] stehe (K. Dahlbäck 1994, S. 130; vgl. auch Lagercrantz 1980, S. 76ff.).

Wahnsinn und Verfall Getriebenen zur Sprache. Häufig wird es mit dem Geschlechterverhältnis als dem naturalistischen Thema par excellence verbunden. *Rosmersholm* (1886) ist nur das bekannteste Beispiel in der skandinavischen Literatur neben anderen Texten wie Alexander Kiellands *Skipper Worse* (1882) oder Amalie Skrams "Bønn og anfektelse" (1885).

Wahnsinn und Liebe sind auch die beiden Hauptthemen in *Le plaidoyer d'un fou*. Der Erzähler/Axel ist seiner Leidenschaft für Maria verfallen. Der Versuch, sich ihr zu entziehen, strandet in einem Wahnsinnsanfall – wie ein wildes Tier streift der Liebestolle auf den vermeintlichen Spuren der Geliebten durch den Wald. Auch alle späteren Fluchtversuche scheitern daran, daß Axels Identität mit der Beziehung zu Maria untrennbar verbunden ist. Das Bild der Aufpfropfung wird wie in *Fadren* mehrfach verwendet; die Liebe erscheint, so Rinman, "som förtrollning, som öde och som dom, vilket för En dåres försvarstal till en modern Tristansaga"[31] ["als Verzauberung, als Schicksal und Verurteilung, was Le plaidoyer d'un fou in die Nähe einer modernen Tristansage führt"]. Die Positionen von Mann und Frau werden dabei allerdings deutlich unterschieden: Nur *er* empfindet die Liebe als Schicksalsmacht, *er* wird das Opfer seines Begehrens und des weiblichen Machtbewußtseins. Paradigmatisch steht dafür die Szene im Eisenbahnabteil am Ende des ersten Teils. Maria legt ihre bezaubernden Stiefelchen neben Axel auf den Sitz, und seine männliche Widerstandskraft bricht schlagartig zusammen:

> J'avais conservé mon sang-froid, ma force virile, devant ses regards languissants, en face de ses larmes, en dépit de sa logique d'araignée, mais à la vue de ses bottines adorables, et une tranche, toute petite j'avoue, de son bas, je tombe.
> A genoux, Samson; [...] Esclave, que tu es! Lâche devant un bas blanc, toi qui t'adjuge des facultés à renverser le monde. Et elle, elle ne t'aime que comme avili; elle t'achète pour une minute de convulsions, qu'elle te fournit, à bas prix pour elle, qui ne se prive de rien, en te vidant d'une once du mieux de ton sang! (Pdf 112)

Diese Achillesferse des Mannes und die berechnende Gefühllosigkeit der Frau, die wir schon in Kapitel 4 kennengelernt haben, wird auch in den Artikeln zur Frauenfrage beschrieben. In recht unvermitteltem Gegensatz dazu steht das positive männliche Selbstbild als viriler Eroberer, als Talent, als Mann der Zukunft. Es kommt zum einen im rationalen, auf Beherrschung der Geschichte drängenden Diskurs des Erzählers zum Ausdruck, zum anderen in Bildern wie dem oben zitierten militärisch geordneten Aufmarsch der Gedanken und in expliziter Selbststilisierung, beispielsweise in der Konkurrenzsituation mit Gustave, Marias erstem Mann: "moi l'homme de talent, le noble à venir", heißt es hier (Pdf 94). Dabei spielt auch der aus *Tjänstekvinnans son* bekannte Unterklasse/Oberklasse-Komplex eine Rolle. Mythologisch verbrämt zeigt er sich im Märchenbild vom Schweinehirten, der die Prinzessin erobert (Pdf 100f.).

Woher rühren aber die raschen Umpolungen in der Wertung männlicher Identität? Warum erscheint die männliche Stärke in *Le plaidoyer d'un fou* (ebenso wie in *Fadren*!) so extrem labil und gefährdet? Warum schlägt sie so schnell und unerbittlich in Hörigkeit und Unterwerfung um? Diese Umpolungen, die bereits

---

31 Rinman 1965, S. 68.

als ein typisches Merkmal der Autorfigur diagnostiziert wurden, lassen sich in *Le plaidoyer d'un fou* aus der thematischen und narrativen Struktur des Textes heraus genauer erklären. Sie stehen mit den Widersprüchen im spezifisch männlichen Erzählprojekt Axels in Zusammenhang, die im folgenden beleuchtet werden sollen. Die mythologisch und ideologisch unterfütterten Erklärungen des Erzählers hinsichtlich der Natur der 'Geschlechtscharaktere', der Überempfindlichkeit der hochentwickelten Individuen und der primitiven Skrupellosigkeit der Masse und der Frauen, die wir aus zeitgleichen Strindberg-Texten kennen, erscheinen jedenfalls nicht als hinreichende Begründung.

6.4. Das Erzählprojekt und seine Infragestellung

Das Projekt des Erzählers ist, unabhängig von der in Abschnitt 6.2. erörterten gattungsmäßigen Klassifizierung des Textes, ein typisch autobiographisches. In seinen Grundzügen entspricht es, wie schon gezeigt wurde, in vielem dem Erzählverfahren in *Tjänstekvinnans son*. So ist der Ich-Erzähler des Romans *Le plaidoyer d'un fou* – und dieser Roman umfaßt auf mehreren ineinandergeschachtelten Ebenen das Vorwort I, die Einleitung, die Teile 1–4 und das Schlußplädoyer (Conclusion)[32] – mit dem Protagonisten Axel identisch. Jedoch variiert der Grad der inneren Distanzierung des Erzählers von Axel erheblich, sowohl zwischen den als auch innerhalb der einzelnen Teile. Dies hängt mit dem jeweiligen zeitlichen Abstand der Erzählgegenwart zur erzählten Handlung zusammen, doch auch mit dem Grad der emotionalen Identifikation des Erzählers und damit, daß der Erzählprozeß selbst, also die Geschichte des erzählenden Erzählers, in den Roman eingebunden ist. Diese wird zwar nicht immer ausdrücklich thematisiert, doch ist sie im Bogen von der Einleitung, die den Entschluß zur Niederschrift der eigenen Geschichte berichtet und begründet, zum Schlußplädoyer, das mit den Worten einsetzt: "Sept mois sont écoulés et l'Histoire de mon mariage tire à sa fin" (Pdf 210), ständig implizit vorhanden.[33] Zeitlich laufen beide Geschichten in Teil 4 zusammen, d.h. die Ehegeschichte holt die Erzählgegenwart ein.

Ein typisches Merkmal autobiographischen Erzählens zeigt sich auch darin, daß eine profunde Lebenskrise, ja, die Nähe zum Tod, als Ausgangspunkt genommen wird. Sie wird sowohl im Vorwort I als auch in der Einleitung und nochmals in deren Rekapitulation in Teil 4 (Pdf 204) hervorgehoben. Sie lenkt den Blick des Erzählers auf sein vergangenes Leben und erweckt sein Bedürfnis, sich zu rechtfertigen, "de laver mon cadavre avant qu'il soit fourré dans la bière" (Pdf 1). Verstärkt wird dieses Bedürfnis dadurch, daß sich der Erzähler zahlreichen Anschuldigungen

---

32 Baumgartner betont zu Recht, daß der Roman *Le plaidoyer d'un fou* nicht erst mit dem ersten Satz von Teil 1 anhebt (Baumgartner 1991, S. 254). Die herausgehobene, wenn auch nicht eindeutig abgegrenzte Stellung des später entstandenen Vorworts II wurde in Abschnitt 6.2. bestimmt.

33 Baumgartner 1991, S. 254.

und Verfolgungen ausgesetzt sieht: zum einen als Schriftsteller ("harassé, traduit naguère devant le tribunal, mis en séquestre, banni, jeté à la voirie"; Pdf 2), zum anderen als Ehemann (als Zerstörer der ersten Ehe seiner Frau und Verschwender ihrer Mitgift). Besonderes Gewicht wird daneben der Beschuldigung zugemessen, nicht zurechnungsfähig, wahnsinnig zu sein. Dieser Aspekt wird nicht nur durch den Romantitel betont, er bildet auch den eigentlichen Kern des Plädoyers, das sich an den Leser als Richter wendet: "Est-ce une monomanie, une explosion d'un maniaque! Ce n'est pas en moi d'en juger! Que le lecteur éclairé d'en prononce impartialement en dernier ressort" (Pdf 11).[34]

Was bedeuten nun die skizzierte Erzählkonstruktion und -motivation für das Projekt des Erzählers? – Offenbar beinhaltet das autobiographische Rechtfertigungsprojekt mehrere widersprüchliche Komponenten. Zum einen stellt es eine (lebens-)historische Analyse dar, ein Forschungsprojekt, das die (verbrecherische) Wahrheit über die Ehe des Erzählers und über seine Frau ergründen und aller Welt vor Augen führen soll. Die Unvoreingenommenheit einer solchen Analyse ist freilich schon durch den Zweck der Selbstverteidigung, der im Bild des Plädoyers im Gerichtssaal plastisch zum Ausdruck kommt, in Frage gestellt. Erschwerend kommt ein dritter Zweck hinzu, der vom Erzähler durch sein Dementi (Pdf 11) eher ent- als verhüllt wird: sich zu rächen. "[L]e sentiment de révanche" ist schon in der Ausgangssituation der Einleitung ein wichtiger Bestandteil der Gefühlswelt des Erzählers (Pdf 2; vgl. auch Pdf 204). Und nicht zufällig betonen auch die abschließenden Worte in Landquists schwedischer Ausgabe sowie in den deutschen und französischen Erstausgaben diesen Aspekt: "Nu är historien slut, min Älskade. Jag har hämnats: vi äro kvitt" (SS 26, 376) ["Jetzt ist die Geschichte zu Ende, meine Geliebte. Ich habe mich gerächt: Wir sind quitt"].[35] An anderer Stelle charakterisiert der Erzähler die Einstellung zu seiner Frau während des Schreibens folgendermaßen: "elle est devenue l'outil de ma révanche, que je veux jeter après le coup" (Pdf 207).

Der Erzähler tritt dementsprechend in *Le plaidoyer d'un fou* in verschiedenen Rollen auf: als wissenschaftlich-psychologischer Analytiker, als Detektiv, der einem gegen ihn selbst gerichteten Verbrechen auf der Spur ist, als Anwalt seiner eigenen Rechtschaffenheit und Zurechnungsfähigkeit, als Mann, der seine Ehre verteidigt, und als Rächer,[36] insbesondere aber – und das ist nicht zu übersehen – auch als *Erzähler*, d.h. als versierter Gestalter der Ehe*geschichte* Axels. Dies gilt speziell für Teil 1, etwa für die mit allen realistischen Details farbig ausgemalte Eingangsszene in der Bibliothek oder für die Schilderung der dramatischen Zuspitzung der Liebesgeschichte Axels und Marias in den Märztagen 1876. Der Erzähler treibt die Geschichte hier unter Ausnutzung traditioneller Erzähltechniken der Vorausdeutung und Spannungssteigerung geschickt auf den Höhepunkt. Dazu gehören unter anderem der häufige Gebrauch des *Präsens historicum* und der

---

34 Diese Aufforderung wird am Schluß des Romans mit Entschiedenheit wiederaufgenommen (Pdf 207 und 212).

35 Diese nachträgliche Ergänzung Strindbergs fehlt im Manuskript. Sie ersetzte in den genannten Ausgaben die "Conclusion".

36 Diese Rollen entsprechen, wie wir in Abschnitt 6.1. gesehen haben, gerade denjenigen des Briefschreibers in den Briefen an Pehr Staaff vom Sommer 1887.

Einsatz bedeutungsschwangerer Metaphern – "On danse sur le bord du cratère" (Pdf 83). Durch sie wird den Ereignissen eine schicksalhafte Dynamik zugeschrieben. "[L]a pierre roulait," erscheint als mehrfach wiederkehrendes Bild, "emportant tout sur sa voie, honneur, raison, bonheur, fidélité, vertu, continence!" (Pdf 73). Der Zeitraffer zu Beginn des Abschnitts, der zur Liebeserklärung hinführt, macht im spiralischen Gang der Ereignisse ihre Unausweichlichkeit deutlich: "il y a eu des ruptures et des replâtrages, des escarmouches et des trêves, des bisbilles, et des épanchementes pleins de sincère amitié. Je m'en suis allé et je reviens" (Pdf 79). Dazu kommt die (natur-)mythologische Überhöhung, die gleichzeitig als Vorausweisung dient: "Le mois de Mars est imminent, le redouté, où le rut sévit dans les pays froids, et les destinées des amoureux vont s'accomplir tout seules" (Pdf 79).[37] Ein weiteres Mittel ist die Mystifizierung zum Zweck der Spannungssteigerung sowie der Entlastung Axels, welcher als Unschuldiger und Nichtsahnender gezeichnet wird: "Ce qui se passe dans cette maison, Dieu seul le sait" (Pdf 83). Durch seine versierte Erzählweise demonstriert der Erzähler hier implizit seine Distanz zum Textgeschehen und zu dem hilflosen Axel sowie die Beherrschung seiner Geisteskräfte. Explizit geschieht dies in Erzählerkommentaren, die das frühere Ich analysieren, kritisieren und ironisieren.[38] Vor allem aber spielt er in diesen erzählerisch gestalteten Passagen seine Überlegenheit dem Leser gegenüber aus, der sich in den 'Bann der Erzählung' geschlagen sieht. Der Erzähler scheint – zumindest an diesen Stellen – sich und seine Geschichte zu kontrollieren. Dies stärkt seine Glaubwürdigkeit und die Behauptung der Einleitung, *Le plaidoyer d'un fou* sei ein "livre de bonne foi" (Pdf 11).

Doch distanziert, überlegen und glaubwürdig erscheint der Erzähler immer nur phasenweise. Im Gesamtzusammenhang wird er ein Opfer der Ironie des Textes, die seinen Diskurs als Rollenprosa und seine Weltsicht als Produkt einer egozentrisch verengten, wirklichkeitsfremden Perspektive entlarvt. Ein erster Hinweis darauf liegt in der ironischen Vieldeutigkeit der Bezeichnung "fou" im Romantitel. Johannesson sieht darin eine mehrfache Brechung: "fou" könne nicht nur als "Verrückter", sondern auch als "Narr" im Sinne eines gutgläubigen Idealisten verstanden werden, "a man who has been tricked or duped".[39] In diesem Sinn ergeht ja auch in den Artikeln zur Frauenfrage die Warnung an die Männer, sich nicht an der Nase herumführen zu lassen. Hinzu kommt die Frage: *Ist* der Erzähler ein "fou" oder *spielt* er einen solchen? Im Aufsatz "Själamord", entstanden im Frühsommer 1887, entwickelt Strindberg einschlägige Gedanken hierzu: Zunächst betont er die Relativität jeglicher Weltwahrnehmung und damit auch die Relativität dessen, was nach der "Durchschnitts-Wahrheit" als wahnsinnig erscheint. Nach weiteren Erörterungen der Frage, was Wahnsinn bedeutet und wie Wahnsinnszustände entstehen, kommt er auf sein Hauptthema, den Machtkampf unter den Menschen mit-

---

37 Vgl. auch die Ankündigung des schicksalhaften Tages: "Le 13 Mars! 'Beware the ides of March' écoutai-je" (Pdf 86).

38 Z.B. Analyse: "Je me grise de paroles crues, des profanations de la madone, produit maladive d'appétits inassouvis" (Pdf 42); Kritik: "Songes infantins, douce ignorance de la femme" (Pdf 34); Ironie: "En fait, mon amour dût relever de la bonne sorte puisque me voilà tombé en enfance" (Pdf 66).

39 Johannesson 1968, S. 100.

tels Suggestion, zu sprechen. Die Fähigkeit zur Anpassung und Verstellung wird in diesem Zusammenhang zu einer wichtigen Waffe:

> Många äro de masker som tvånget att hyckla ålagt människan. [...] När man såg att ansvarsfrihet beviljades dåren, men icke brottslingen, simulerades dåren. Medeltidsnarren var en sådan låtsad dåre som av förstarne begagnades både som spion och sanningssägare [...]. Narren blev en ansvarig utgivare som gjorde sig oansvarig genom låtsad idiotism. (SV 29, 80f.)
>
> [Vielfältig sind die Masken, die der Zwang zur Heuchelei den Menschen aufgenötigt hat. [...] Als man sah, daß der Verrückte als nicht verantwortlich betrachtet wurde, nicht aber der Verbrecher, simulierte man den Verrückten. Der Narr des Mittelalters war ein solcher gespielter Verrückter, der von den Fürsten sowohl als Spion als auch als Wahrheitsverkünder benutzt wurde [...]. Der Narr wurde ein verantwortlicher Herausgeber, der sich durch gespielten Idiotismus der Verantwortung entzog.]

Eine solche Verkleidung sei kein historischer Einzelfall. "Människor med nya tankar tvingas av faran att dölja sig" ["Menschen mit neuen Gedanken zwingt die Gefahr, sich zu verbergen"], so zum Beispiel Rabelais: "Vad skulle han göra? Ange sig som klok hade varit att bestiga bålet, som de kloka rest!" ["Was sollte er tun? Sich als klug auszugeben, hätte bedeutet, den Scheiterhaufen zu besteigen, den die Klugen errichtet hatten!"] Doch birgt die Narrenrolle, wie das Beispiel Hamlet zeigt, auch Gefahren:

> Hamlet låtsar vansinne för att oansvarigt få säga sina tankar och på samma gång spionera. Men Hamlet begick därmed ett psykiskt självmord, ty han förlorade slutligen omdömesförmåga och vilja. (SV 29, 81)
>
> [Hamlet simulierte den Wahnsinn, um unverantwortlich seine Gedanken aussprechen und gleichzeitig spionieren zu können. Aber Hamlet beging damit psychischen Selbstmord, denn er verlor schließlich Urteilskraft und Willen.]

In dieser Ambivalenz der Narrenrolle steht auch der Erzähler: "The fool who pretends to be a madman is ironically transformed into one."[40] Dies läßt sich am Text verifizieren: durch die Widersprüche zwischen Erzählprojekt und Ausführung,[41] durch die Hyperbolik der Darstellung und durch das Pathos der Identifikation in der Angst vor und im Haß auf die Frau als Verführerin.[42]

---

40 Johannesson 1968, S. 101.

41 Vgl. Abschnitt 6.4.1.

42 Beispiele für Haß: "Sale bête de femme, sans fierté, sans un brin de dignité" (Pdf 110); "Toujours negligente et en retard!" (Pdf 108); für Angst: "et un jour arrivée elle ira me jeter sur la voirie comme un citron pressuré, toute ma vie, mon cerveau, ma moelle epinière, mon sang" (Pdf 112). Besonders eindrucksvoll gestaltet sich die Monomanie des Erzählers/Axels in der berühmten Episode mit dem King Charles Hund, "monstre aux yeux pleurants, qui m'accueille d'aboiements affreux lorsque je rentre au logis" (Pdf 140). Der Kampf gegen das Monster, das ihm seinen Platz an der Seite der Gattin im Bett und am Kamin, ja

Außerdem läßt die Irrationalität in Axels Verhalten gegenüber Maria auch seine vorgegebene Rationalität als Ich-Erzähler fragwürdig werden – ein Phänomen, das, wie in Kapitel 3 gezeigt, gleichermaßen in *Tjänstekvinnans son* auftritt. Johannesson verweist auf die Inkonsistenzen in der Bewertung Marias durch den Erzähler, der sie mal als überirdisch schön, kurz darauf als abstoßend häßlich darstellt. Ähnlich irritierend sind Axels ständige unmotivierte Wechsel zwischen der prüden Joseph- und der maliziösen Verführerrolle, sein pathologischer Hang zur Madonnenverehrung etc.[43] Johannesson folgert daher: "Clearly this man is not a trustworthy narrator."[44] Dieser Meinung schließt sich auch Baumgartner an; Axel werde in der abschließenden "Conclusion" "nur noch als geifernder Desperado bloßgestellt."[45] Die Welt des Erzählers erscheint dem Leser nicht glaubwürdig, sondern das Ergebnis einer egozentrisch verengten, zum Ende hin paranoiden Perspektive. Glenn Alan Harper beschreibt dies in seiner wissenssoziologischen Studie der autobiographischen Schriften *Strindbergs Fictional Life-Worlds* folgendermaßen:

> Axel is attempting to construct not a componential province of meaning but an entire, unified (and nostalgic) life-world, one which will institutionalize all aspects of his experience according to a single vision of existence. [...] from the perspective of the everyday life-world, we as readers as well as the other characters in the novel must evaluate Axel's world as a mock heroic absurdity.[46]

Die Forschung zu *Le plaidoyer d'un fou* hat deutliche Unterschiede in der Erzählweise zwischen dem ersten und den folgenden Teilen festgestellt: die Aufhebung der Distanz zwischen erzählendem und erzähltem Ich, der Übergang ins *Präsens historicum*, die zunehmende Verengung der Perspektive, die Auflösung des epischen Berichts in einzelne Episoden, die Verwandlung der realistischen Erzählung in eine Groteske.[47] Doch wird der Leser nicht erst durch diese Veränderungen zu einer mißtrauisch-distanzierten Haltung gegenüber dem Erzähler veranlaßt. Schon das Vorwort I und die Einleitung sind durch hyperbolische Darstellung und Pathos gekennzeichnet. Die abschließenden Worte des Vorworts, "Le roman est écrit. Je puis mourir moi-même maintenant" (Pdf 1), lassen den Erzähler nicht gerade als kühlen und klarsichtigen Beobachter erscheinen. Auch die mehrfache Beschwörung der Todesnähe im Zusammenhang mit der anfangs der

---

sogar seine Nahrung streitig macht, nimmt den Erzähler sechs volle Jahre in Anspruch. Die Episode schließt mit einer pathetischen Leseranrede: "Jeune homme, toi, qui lis cet aveu véridique, tu as souffert en parcourant en deux minutes cette histoire d'un caniche, agréez moi ta pitié la plus profonde en multipliant six fois trois cent soixante cinq multiplié avec vingt quatre heures et admirez moi qui reste encore en vie!" (Pdf 144)

43 Johannesson 1968, S. 102ff.

44 Johannesson 1968, S. 104.

45 Baumgartner 1991, S. 254.

46 Harper 1976, S. 98. Vgl. auch Rinman 1957, S. 71; Johannesson 1968, S. 98f.

47 Rinman 1965, S. 69; Baumgartner 1991, S. 259 und 261; Harper 1976, S. 104 und 110.

Einleitung geschilderten Krankheit, etwa im pathetischen Ausruf: "Sans doute que se fût la mort!" (Pdf 2), tragen nicht zu seiner Vertrauenswürdigkeit bei – zumal sich im folgenden erweist, daß eine Tasse Holunderblütentee und ein tiefer Schlaf zu seiner Genesung ausreichen. Auch die direkte Charakterisierung des Erzählers/Axels im Dialog mit Maria macht seine hypochondrischen Züge offensichtlich: "Je suis malade! lui répondis-je. Mais que c'est bon d'être malade! [...] C'est la fin qui s'approche. Je l'espère au moins" (Pdf 3). Die Erzählerposition in *Le plaidoyer d'un fou* wird demnach von Anfang an ironisch in Frage gestellt.

Prokop interpretiert die Erzählerrede in *Le plaidoyer d'un fou* mit Hinweis auf die Auflösung der Subjektposition in der Moderne. Sprache vermittele hier keine Individualität, sondern belege nur die Heteronomie des Ich unter der Konventionalität der Diskurse. So konstituiere die Erzählerrede auch keine Ich-Position, sondern lediglich Sprecher-Positionen: "Das heroische Männer-Ich, der Hypochonder, der beerdigte Leichnam, das faustische Streben, die wissenschaftliche Analyse und der Paranoide toben gleichzeitig über die Szene."[48] Diese Sprecherpositionen sind nichts anderes als die changierenden Bilder des Erzählers, die der Text in der Vorstellung des Lesers weckt und die auf das Autorbild ausstrahlen. Der Kern der Aussage Prokops verweist auf ein typisches Phänomen der Autorfigur, die Dissoziation fester Identitäten im Strindbergschen Text. Die in Sprecherpositionen zerfallene Erzählerrede, die zudem ironisch unterwandert ist, entspricht einem ebenso dissoziierten Autor-Ich. Der Erzähler im Roman und das Autor-Ich, auf das er verweist, erscheinen als Konglomerat unzusammenhängender und widersprüchlicher Rollen.

6.4.1. Die Widersprüche in der Darstellung des Geschlechterverhältnisses

Die Widersprüche im Erzählprojekt Axels treten vor allem im Zusammenhang mit der Darstellung des Verhältnisses zwischen Mann und Frau zutage, das ja das thematische Zentrum des Romans ausmacht. Sie sind schon den zeitgenössischen Lesern des *Plaidoyer* aufgefallen. Ein früher Strindberg-Rezensent, Henri Albert, hob 1894 in *La revue blanche* die brutale Offenheit hervor, mit der Strindberg sich und seine Schwächen in *Le plaidoyer d'un fou* entblöße. Dabei wies er deutlich auf die Fragwürdigkeit des Erzählvorhabens hin, das sich gegen die Erzählerintention kehre und gerade nicht männliche Stärke, sondern die Machtlosigkeit des Autors gegenüber Frauen demonstriere. Entsprechend konzentriert sich die jüngere Forschung auf die blinden Flecken in der Vorgehensweise Axels, auf die verdeckten Mechanismen, die die Erzählung steuern und den Erzähler im eigentlichen Wortsinne zum Narren halten.[49] Sowohl Baumgartner als auch Fahlgren sind dabei auf das Problem der Geschlechteridentitäten gestoßen: auf Axels gekränkte

---

48 Prokop 1989, S. 201.

49 Vgl. u.a. Rinman 1965, S. 72f.; Johannesson 1968, S. 106.

Männlichkeit einerseits (Baumgartner) und auf sein ambivalentes Frauenbild andererseits (Fahlgren).[50] Dies sind, wie im Zusammenhang mit *Fadren* gezeigt wurde, zwei Aspekte desselben Problems, das durch die Macht der Phantasien und Bilder entscheidenden Einfluß auf die Erzählung hat. Die Selbstdarstellung Axels und das Bild, das er von Maria vermittelt, bedingen sich gegenseitig. Die Frau kann wie in *Fadren* als Projektion männlicher Wunsch- und Angstvorstellungen interpretiert werden. Der Roman, so Johannesson, "demonstrates that the battle of the brains, here manifested as the war of sexes, is, in effect, a representation in symbolic form of the conflict between warring aspects of the psyche."[51] Die Projektion geht in *Le plaidoyer d'un fou* sogar so weit, daß der Erzähler seine eigenen Motive und Vorgehensweisen implizit aufdeckt, indem er sie Maria zuschreibt: *Sie* dichte *ihm* eine Legende an, forme sein Bild in ihrer Vorstellung, "et au cours des années ma personnalité revêt des contoures précises, et au lieu du poëte innocent une figure mythologique se crée, noircie, estompée, cotoyant le type criminel" (Pdf 176).[52]

Die blinden Flecke in seinem Erzählprojekt werden von Axel gerne durch den Popanz des Schicksals kaschiert. Diese janusköpfige Gestalt vermag einerseits als Stellvertreter von Naturgesetzlichkeiten zu fungieren, deren determinierte Abläufe die freie Entscheidungskraft des Individuums in Fesseln legen, andererseits konnotiert sie eine mythische Komponente: die ebenso unerbittlichen wie unerforschlichen Ratschlüsse einer höheren Instanz, denen der Mensch schuld- und verständnislos ausgeliefert ist. In dieser Doppelgestalt verleiht das Schicksal den Inkonsequenzen in Axels Verhalten bzw. der Diskrepanz zwischen der in der Erzählerrede behaupteten Intention und dem, was der Text offenbart, den Anschein von Plausibilität. Besonders deutlich wird dies in der Schilderung des Höhepunkts im Liebesdrama zwischen Axel, Maria und Gustave: "Beware the ides of march", menetekelt der Erzähler (Pdf 86), kombiniert dies aber mit einer (pseudo-)darwinistischen Erklärung:

> Le premier printemps est arrivé; [...] Les hommes engourdis par les ténèbres se ravigotent au soleil et l'homme-animal entre en rut. Gare aux faibles lorsque la sélection va s'effectuer, que l'amour donne l'essor aux appétits déréglés! (Pdf 82)

Sehr präzise läßt sich die Fadenscheinigkeit in Axels Motivation aber schon in der allerersten Beziehungsepisode in Teil I ablesen. Der Erzähler berichtet hier – eigentlich ein einleitendes Geplänkel – von der Bekanntschaft mit Fräulein X. Da die Episode für die weitere Geschichte im Grunde belanglos ist, muß sie vor allem als Exposition gelesen werden: als Einführung ins Milieu und als Vorstellung des Protagonisten, insbesondere in seiner Beziehung zum weiblichen Geschlecht. Wie präsentiert sich dieser nun für den Leser? – Zunächst in einer ausgeprägt männlichen Rolle, sowohl was die Erzählerrede als auch was die Personencharakterisierung betrifft. Der Diskurs des Erzählers zeichnet sich durch die Präzision der Milieubeschreibung sowie der zeitlichen und räumlichen Situierung der Handlung aus, die den Text in die Tradition der großen Erzähler des 19. Jahrhunderts

---

50 Baumgartner 1991, S. 255; Fahlgren 1994, S. 68f.

51 Johannesson 1968, S. 106.

52 Vgl. auch Pdf 197.

einschreibt. Systematisch wird auf den ersten beiden Seiten nicht nur der konkrete Aufenthaltsort des Protagonisten (die Königliche Bibliothek) beschrieben, sondern auch das geistige und politische Klima der Zeit sowie die Einstellung Axels hierzu. Auffällig ist die überlegene Distanz des Erzählers zur eigenen Vergangenheit, die stark objektiviert erscheint und mit ironischem Unterton kommentiert wird. Baumgartner beschreibt das "Männlichkeitssyndrom" in Axels Schrift als "die Konsequenz nicht nur eines chauvinistischen Gehirns, sondern auch einer nach Zusammenhängen, Konsequenzen, Schlüssen strebenden und Eindeutigkeit herstellenden narrativen Struktur".[53]

Auch die erzählte Welt ist eine typische Männerwelt: Wir befinden uns im Zentrum der Macht, sowohl geistig (Bibliothek) wie politisch (Schloß) und sogar wirtschaftlich (rundherum die Handelsschiffe aller Nationen). Schließlich marschiert auch noch die Wachparade vorbei – die Insignien männlich-rationaler Weltbeherrschung sind komplett versammelt. Die ruhige Sicherheit dieser Welt wird erst durch den Eintritt des Weiblichen gestört, hier in Form eines Briefchens: "Je fis hâte de la décacheter flairant une bonne fortune" (Pdf 14). Die Nähe der Frau bringt das "witternde" Tier im Mann zum Vorschein. Wie sehr sich dieses rationalen Erwägungen widersetzt, zeigt die weitere Entwicklung. Obwohl sich Axel in seinem männlichen Selbstgefühl durch den Befehlston der Nachricht gekränkt fühlt, obwohl er keinerlei Lust verspürt "à faire la cour à deux au grand jour sur une rue centrale", obwohl er eine Verabredung mit Männerfreunden hat, begibt er sich folgsam zum Rendezvous (Pdf 15). Die von oben herab geäußerten Benennungen für die Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts – "une petite diablette", "cette petite anonyme", "ces dames" (Pdf 15) – erscheinen vor diesem Hintergrund als ein Pfeifen im Walde, das verschleiert, daß Axel dem Mysterium Frau verfallen ist. Durchgängig wird die Beziehung von Axel zu Fräulein X. von einer solchen Spannung bestimmt: Einerseits wird die Frau als dumm, dreist, verlogen, machtgierig, intrigant, aufschneiderisch, unsensibel und eingebildet diffamiert, während der Mann intellektuell überlegen, höflich und geduldig erscheint, sie durchschaut und die Beziehung kontrolliert; andererseits widerspricht die Handlungsentwicklung dieser Beschreibung. Axel läßt sich auf eine Beziehung mit Fräulein X. ein, was vor dem Hintergrund des vorher Gesagten gänzlich unmotiviert erscheint. "Au bout d'une semaine passée ensemble [...] elle était glissée en confidente dans mon existence, sa compagnie quotidienne était entrée dans mon régime, si bien que je ne pusse plus m'en dispenser" (Pdf 17). Um die vermeintlich naturhafte Zwangsläufigkeit dieses "Hineingleitens" der Frau in die männliche Existenz zu begründen, wird das Fräulein "peu d'esprit" (Pdf 16) plötzlich zu "une femme, elevée" (Pdf 17), deren Konversation Axel bezaubert. So nimmt die Geschichte ihren schicksalhaften Lauf, Axel *kann nicht anders*: "Il ne me restait que lui ouvrir mon coeur [...]. Et je fus épris; faute de mieux, écoeuré de l'amour du ruisseau, ennuyé de la solitude mansardière" (Pdf 18). Für den Leser bleibt diese Entwicklung im Grunde unverständlich, ebenso wie Fräulein X. im Kreuzfeuer der widersprüchlichen Charakterisierungen kein Gesicht erhält. Das Geschehen er-

---

53 Baumgartner 1991, S. 256.

scheint daher 'irgendwie' schicksalhaft – oder auch als Komplott der bösen Mitmenschen.[54]

Der Versuch einer rationalen Durchdringung der eigenen Geschichte bleibt also von Anfang an stecken – und nicht erst in den späteren Teilen, in denen die Irrationalität offen zutage tritt. Dies hindert den Erzähler zwar nicht daran, den Anspruch auf Verstehen, auf die Aufdeckung der Wahrheit immer wieder und mit immer größerem Nachdruck zu erneuern, doch die Wahrheit, die die Erzählung offenbart, ist nicht historischer Art. Sie erklärt nicht rational, 'wie es eigentlich gewesen ist', sondern zeigt vielmehr die Reaktionsmuster Axels gegenüber der Bedrohlichkeit des Weiblichen. Die Erzählung hebt diese Irrationalität auch im Rückblick nicht auf, sondern spiegelt sie. Das ist nur konsequent, da Axel und der Erzähler ja dieselbe Person sind. Die Verhaltensmuster Axels gehen in die Muster der Erzählung ein. Die Analyse dieser Muster läßt daher Aufschluß über die blinden Flecke im Erzählprojekt erwarten.

6.4.2. Muster der Erzählung in *Le plaidoyer d'un fou*

Zu den Erzählmustern zählt die besessene Suche nach den entscheidenden Wendepunkten der Geschichte, die sich in den immer wiederkehrenden Formeln "Dès lors ..." bzw. "A partir de ce moment ..." dokumentiert. Doch ihre dauernde Wiederholung zeigt gerade die Auflösung stringenter Kausalität und Chronologie.[55] Ein weiteres Muster bildet das Bestreben, sich ein Bild von der Frau zu machen, der Wunsch, sie in klaren Konturen erfassen und dadurch beherrschen zu können. Genauer wäre vielleicht zu sagen: die Frau einem vorgegebenen Bild zuordnen zu können, so wie Axel in der Bibliothek unter den antiken Skulpturen nach dem Prototyp Marias sucht. "Det är som om mannen/berättaren uppfinner kvinnan åt sig och sedan, med blickens hjälp, vill foga in henne i sitt system" ["Es ist, als erfinde der Mann/Erzähler sich die Frau, um sie dann mit Hilfe des Blicks in sein System einzufügen"], schreibt Melberg.[56] Das Bild Marias in *Le plaidoyer d'un fou* bleibt aber gespalten, oszilliert im Gegensatzpaar Madonna/Hure. Die natürliche Folge des systematisierenden Zugriffs auf Marias Identität ist, so nochmals Melberg, ihr Verschwinden hinter den Bildern: "Kvinnan ges dubbel identitet, vilket får till resultat att mannen aldrig kan vara riktigt säker på var han har henne." ["Die Frau erhält eine doppelte Identität, was dazu führt, daß der Mann nie richtig sicher sein kann, wie er sie einordnen muß."] Auch dies deutet sich schon in der Fräulein X.-Episode an:

---

54 Vgl. Pdf 19: "Au coup sûr c'était un complot."

55 Rinman 1965, S. 73.

56 Melberg 1980, S. 52.

> [L]a première impression, ce à quoi je tenais beaucoup, fut des plus indécises. L'âge indécis, entre vingt-neuf et quarante deux; la mise aventureuse vacillant entre artiste et bas-bleu; fille de famille et fille libre; emancipée et cocotte. (Pdf 15)

Allzu offensichtlich ist Axels "Eindruck" von einem so groben Wahrnehmungsraster geprägt, daß nur ein widersprüchliches Bild entstehen *kann*. In seiner Widersprüchlichkeit wiederum aktualisiert das Bild die Ängste Axels, die 'wahre' Identität der Frau nie erfassen zu können. Hier dokumentiere sich, so wiederum Melberg, die Angst vor dem Mangel, vor der Frau als Negativität: "'Kaviteten', hålet, tomheten är nämligen ett hot mot den civilisation, som upprätthåller ordning genom systematik, namngivning och ändamålsenlighet."[57] ["Die 'Kavität', das Loch, die Leere bedeuten nämlich eine Bedrohung der Zivilisation, die die Ordnung durch Systematik, Benennung und Zweckmäßigkeit aufrecht erhält."]

Die beiden genannten Erzählmuster lassen sich als Abwehrreaktion beschreiben: gegen alles, was sich nicht rational erfassen, systematisieren und kontrollieren läßt, primär gegen die Frau bzw., wie oben gezeigt wurde, gegen die eigene Fremdbestimmtheit durch irrational erscheinende Mächte. In Reinkultur zeigt sie sich im Rückzug auf den wissenschaftlichen Diskurs und die kausalgenetische Erklärung. Sehr deutlich treten alle diese Muster in einer Passage des ersten Teils zutage, in der Axels Gefühle gegenüber Maria erstmals offenbar werden (Pdf 24f.). Axel sieht Maria im Abendlicht in ihrem Garten. Vor seinen (und des Lesers) Augen formt sich ein Bild, das zum einen idealtypisch der Vorstellung von der zerbrechlichen, unsinnlichen, reinen Frau entspricht, der leidenden Heiligen als Schmuckstück des großbürgerlichen Haushalts, zum anderen Johans Wunschbildern aus *Tjänstekvinnans son* sehr nahe kommt.[58] Die poetische Beschreibung wird aber ergänzt durch Details, die diese im wissenschaftlichen Diskurs verankern: So werden die Pflanzen im Hintergrund mit ihrem lateinischen Namen als "Aristolochia" bezeichnet, und die Schilderung des Kleides mit dem (Oberklassen-)kritischen Zusatz versehen, es handele sich um ein "chef-d'oeuvre d'une serve russe". Die Wirkung dieser Vision auf Axel wird dann psychologisch präzise beschrieben, seine Verehrung aus einem religiösen Bedürfnis heraus erklärt, aus den Erinnerungen an das Elternhaus (in dem nun Maria und Gustave wohnen) sowie aus seinen Unterklasseninstinkten. Bezeichnenderweise findet sich auch die Formel "dès maintenant" bzw. "dès lors" zweimal in dieser Episode. Dem Eiertanz des Erzählers gegenüber der bedrohlichen Sinnlichkeit, die die Frau im Garten versinnbildlicht, entsprechen die Reaktionen Axels: Das Begehren wird sublimiert zur quasireligiösen Verehrung, deren Unsinnlichkeit der Erzähler über 17 Zeilen hinweg so ausführlich betont, daß die Verdrängung, aus der sie resultiert, offensicht-

---

57 Melberg 1980, S. 55.

58 "[...] des larges feuilles jetant des teintes de mort dans les éclaircis et les ombres de ce visage pâle, où luisaient les pupilles noires de charbon de terre" (Pdf 24). Vgl. auch Dijkstra 1986, S. 11ff. und die Schilderung in *Tjänstekvinnans son*: "Johan tyckte mest om de vita, som voro blåa eller svarta omkring ögonen" (SV 20, 130) ["Johan mochte die weißen am liebsten, die blau oder schwarz um die Augen waren"].

lich wird. Der heroische Entschluß, zum Schutzengel dieser Madonna zu werden, "de sorte que la force de mon amour n'aboutît pas à l'attrayer", wird folglich durch Axels reales Verhalten sogleich Lügen gestraft: "Soudain mon émotion se communiquait et en la contemplant de mes yeux enflammés, je dois lui avoir inspiré un besoin de se confier" (Pdf 25). Axels verzweifelter Rettungsversuch besteht hier in der Zuhilfenahme männlichen Beistands. Er fragt nach dem Baron. Doch auch der Erzähler kommt ihm – mit einer weiteren typischen Reaktion – zu Hilfe: mit der Diffamierung der Frau als koketter, machtbegieriger Verführerin, als Potiphars Frau, die mit ihrem Joseph spielt. Wie so oft steht Axel hier in dem Widerspruch, einerseits sein erotisches Begehren verleugnen zu müssen, sich andererseits aber hinsichtlich seiner Männlichkeit keine Blöße geben zu dürfen.

Wie sich der Erzähler in den wissenschaftlichen und misogynen Diskurs zurückzieht, so flüchtet sich Axel in die Männerwelt der Bibliothek und des Freundeskreises. Nach Marias Abreise nach Finnland, die unmittelbar auf die eben geschilderte Episode folgt, verkriecht er sich in die Einsamkeit der Handschriftensammlung im Erdgeschoß der Bibliothek, "autrefois salle aux sculptures" (Pdf 30).[59] Dieselbe Bewegung vollzieht sich, nachdem Axels Illusionen über die Engelsreinheit der Frau zum ersten Mal enttäuscht worden sind – "la madone était renversée et la femme avait fait son entrée; perfide, infidèle, montrant les griffes" (Pdf 37): Auf die Enttäuschung folgt die Diffamierung, darauf die Rücknahme der eigenen Keuschheitsbeteuerung, schließlich der Rückzug in die Bibliothek, die Welt des Geistes, "dans une acointance intime avec les esprits d'élite de tous les âges" (Pdf 40). Doch selbst die geistige Elite der Jahrhunderte kann den Sog des sinnlichen Begehrens nicht bannen. Die Lust führt Axel zu einem Bildband klassischer Skulpturen, doch nur – und hier hakt der innere Sicherheitsgurt wieder ein – um unter den weiblichen Akten eine wissenschaftliche Untersuchung vorzunehmen, "une recherche scientifique pour découvrir la formule de cette femme" (Pdf 41).

Daneben sind zwei weitere charakteristische Verhaltensmuster zu nennen: die Tarnung des Begehrens durch die Inszenierung eines Mutter-Kind-Verhältnisses und die Flucht in Krankheit und Wahnsinn. Sie unterscheiden sich insofern von den bislang genannten Mustern, als sie die Irrationalität und Auflösung der Selbstkontrolle, die das sexuelle Begehren impliziert, unter einem für das männliche Bewußtsein legitimen Etikett zulassen. Beides findet sich schon im Bericht über Marias Abreise nach Finnland. Auf dem Schiff überkommt Axel ein Schwächeanfall, der Maria Gelegenheit gibt, ihn zu bemuttern. Erst die Mutter-Kind-Konstellation vermag Axels Herz zu öffnen, seine Empfindungen zum Fließen und ihn in eine regelrechte Ekstase zu bringen:

---

59 Der Skulpturensaal als Ort künstlerisch gefaßter Frauenbilder scheint ein typischer Rückzugsraum des männlichen Geistes zu sein, Schutz und Inspiration zugleich. Axel wählt ihn auch zum Ort seiner ersten ernsthaften Verführungsversuche, zum Schauplatz seiner Don Juan-Inszenierung. Als Fluchtraum wählte übrigens schon Goethe diesen Hort des reinen Schönen. Nachdem er seine Geliebte im Elsaß verlassen hat, so berichtet er am Ende des 11. Buches in *Dichtung und Wahrheit*, begibt er sich unmittelbar in den Mannheimer Skulpturensaal, um in der ruhigen Betrachtung der Kunst die emotionalen Aufregungen zu überwinden.

> Le manque de sommeil m'écrase, mon coeur bien fermé entre-baîlle, et déshabitué à cette tendresse féminine dont le secret personne que la femme mère sache nous prodiguer, je m'épanche en adorations respectueuses [...]. Je me sentis le corps fragile se consumer sous le feu continuel de la machine à penser, et la sensation de l'existence corporelle s'évaporait. (Pdf 27)

Die im Zusammenhang mit *Fadren* erörterten Beobachtungen Theweleits über die Auflösung des männlichen Panzers in der Vereinigung mit der Frau, über das Zerfließen der Identität, finden sich hier bis in die Formulierungen hinein bestätigt.[60] Ganz explizit regrediert Axel auf seiner oben erwähnten gescheiterten Flucht in Auflösungs-, d.h. in Wahnsinns- und Todesphantasien. Dabei handelt es sich um eine Inszenierung romantischer Liebes- und Dichterstereotype, sei es die Suche nach den lang vergangenen Spuren der Geliebten oder der melancholische Liebestod:[61] Erst dieser Rahmen erlaubt das Spiel mit dem Feuer.

Auch das Motiv der Krankheit erhält im Roman eine erstaunlich positive Konnotation. Schon in der Anfangsszene erfährt Axel "un calme indicible" und "un asoupissement volupteux", als er sich der Umarmung durch das Fieber ergibt. Die Auflösung des Ich in der Krankheit wird geradezu als Befreiung erfahren: "La conscience s'éclipsa et le sentiment du néant propice seul combla le vide, surgi par la disparition des douleurs sans nom, des pensées inquiétants, des transes inavouées" (Pdf 2f.). Denn die Befreiung von Bewußtsein und Rationalität ermöglicht die symbiotische Wiedervereinigung mit dem mütterlichen Element: "Je m'imaginai être un nourrisson, et je revoyait ma mère [...] je me sentis ternir comme une couleur, m'éteindre comme une bougie, et je n'existai plus en individu conscient" (Pdf 63). Solche Regressionsphantasien werden in *Le plaidoyer d'un fou* mehrfach und in verschiedener Gestalt durchgespielt. Das Motiv der Selbstauflösung in der Krankheit hin zur Symbiose mit einer Muttergestalt findet sich darüber hinaus in einer ganzen Reihe von Texten, nicht zuletzt in *Inferno* und *Till Damaskus*, wo jeweils barmherzige Nonnen als Krankenhausvorsteherinnen die Mutterrolle übernehmen. In denselben Motivkreis gehört natürlich auch das Bild der Regression in den Wahnsinn bzw. den Mutterschoß, wie es sich u.a. in *Fadren* findet.

Untersucht man den Text auf diese ausweichenden und abwehrenden Erzählmuster hin, wird zum einen deutlich, daß Erzählung und Handlung schon von Anfang an hinter der Fassade der historisch-distanzierten Erzählerrede durch irrationale Kräfte gesteuert werden.[62] Zum anderen bestätigt sich, daß die

---

60 Theweleit 1995 I, S. 53 und 311ff.

61 Der Erzähler selbst nennt romantische und märchenhafte Vorbilder, die Axel vorschweben: Geschichten aus Tausendundeine Nacht, schwedische Volkslieder und Heines Asra, "qui se meurent quand ils aiment!" (Pdf 66). Auch in Schuberts populärem *Winterreise*-Zyklus, dem Gedichte von Wilhelm Müller zugrundeliegen, sucht das lyrische Ich "im Schnee vergebens / nach ihrer Tritte Spur, / wo sie an meinem Arme / durchstrich die grüne Flur."

62 Vgl. auch Fahlgrens Diagnose, *Le plaidoyer d'un fou* sei ein (männlich-)hysterischer Text (Fahlgren 1990, S. 55f. und 61).

Widersprüchlichkeit dieser Triebkräfte durch die Ambivalenz von Angst und Wunsch gegenüber dem erotischen Begehren verursacht wird. Hierauf beruhen auch die ausgeprägten Schwankungen in der Darstellung des Erzähler-Protagonisten, der zwischen überlegener Selbstbeherrschung und hilfloser Ausgeliefertheit hin und her pendelt. Der Mechanismus ist derselbe wie in *Fadren*: Da das erotische Begehren bedrohlich erscheint, kann der Mann Sinnlichkeit nur in der Kinderrolle erfahren. Er muß sich klein und schwach machen, krank, gefährdet durch Wahnsinn und Tod, um sich der Frau als Mutter nähern zu dürfen. Schon die Anfangsszene der Einleitung in *Le plaidoyer d'un fou* exponiert dieses Grundmotiv. In der Kinderrolle muß sich der Mann jedoch angesichts der herrschenden patriarchalischen Männlichkeitsnormen doppelt unwohl fühlen. Zum einen erfährt er die Beziehung als verboten, inzestuös, zum anderen stellt sie seine männliche Ehre und ganz konkret seine Manneskraft, seine Fortpflanzungsfähigkeit in Frage.

Sexualangst und -ekel bestimmen in besonders ausgeprägter Form auch die letzten Seiten des ersten Teils in *Le plaidoyer d'un fou*, da Marias Scheidung von Gustave beschlossen und der Weg für die erotische Vereinigung mit Axel offen ist. Die zur Madonna und Mutter stilisierte Frau wird nun zur konkret physisch erfahrbaren Geliebten – eine Herausforderung, die Axel in tiefste Verunsicherung stürzt und zu heftigsten Abwehrreaktionen veranlaßt. Er betont zunächst seine Unschuld, seine Ehrenhaftigkeit: Der Beischlaf wäre ein Verbrechen gegenüber dem Noch-Ehemann. So widersteht er Marias morallosen Verführungsversuchen. Doch das aktualisiert erneut den *double-bind*: Denn wird seine Zurückhaltung nicht Zweifel an seiner Männlichkeit hervorrufen? – "Mais à partir de ce moment, je prends le rôle du seducteur, au sérieux, car je ne suis pas un Josephe, malgré mes principes opiniâtres sur l'honneur" (Pdf 93). Doch bevor es zum erlösenden Sexualakt kommt, schwankt Axel immer wieder hin und her zwischen der Verherrlichung der Zurückhaltung, "nous nous possédons comme des anges, tout vêtus, sans la dernière brutalité" (Pdf 97), und der Angst, unmännlich zu erscheinen: "Une idée infernale me saisit! Est-ce, est-ce par hasard, que la femme m'ait trouvé trop chaste!" (Pdf 97). Der gordische Knoten kann offenbar nur gewaltsam durchschlagen werden: "Alors, honteux de faire le timide, fou d'être humilié, suspect peut-être même d'être un décavé, je la viole" (Pdf 100). Es gibt nur die Alternative, den Partner oder sich selbst zu erniedrigen. Normalerweise muß sich Axel, um sein "Recht als Liebhaber" durchsetzen zu können, klein machen, muß Maria bewundern und anbeten:

> Alors elle m'aime. Plus elle me voit en bas, à genoux, petit, chétif, plus elle m'adore. Elle ne me veut pas virile, fort, donc je me rend misérable, malheureux afin d'atteindre à son amour. Elle se redresse, fait la maman, me console. [...] Puis je veux entrer en mes droits d'amants. (Pdf 105)

Daß es sich dabei weniger um reale Wünsche und Forderungen Marias als um Projektionen Axels handelt, macht der folgende Textabschnitt in seiner Verbindung von Muttersehnsucht und Inzestangst deutlich. Nach Marias Abfahrt nach Kopenhagen bricht Axel vor Sehnsucht zusammen:

> Je l'aime, je l'aime, telle qu'elle s'est révélée aux adieux, suscitant des ressouvenirs des premiers jours de notre liaison. Femme-mère, douce, chérissante, me choyant, cajolant comme à un bébé.
> Et tout de même je l'aime, je la désire en femme, ardemment.
> Est-ce une anomalie d'instincts. Suis-je un produit d'un caprice de la nature. Serait-il que mes sentiments soient pervers, puisque je possède ma mère! L'incesterie inconsciente du coeur? (Pdf 113)

Der Teufelskreis verhinderter bzw. schuldbelasteter Erotik, in dem sich Axel bewegt, ließe sich durch den gesamten Text hindurch in seinen unendlichen Drehungen beliebig weiter nachzeichnen. Daß damit eine implizite Kritik an den Werten und Normen der patriarchalischen Gesellschaft verbunden ist, hat u.a. Prokop festgestellt:

> Warum der Text zersetzend ist, worin er jene Qualität aufweist, die Strindberg vom gemütlichen patriarchalischen Vorurteil unterscheidet? – Weil er systematisch zertrümmert, worin das Bürgertum seine Werte findet: die Ideale, die Moral. Vor allem aber, weil er die Instanz auflöst, die den Kern aller konservativer Rettungsversuche bildet: die Ordnungsmacht der Männer, sei es als Kollektiv des Männerbundes, sei es als heldenhaftes Ich.[63]

Baumgartner nennt noch einen weiteren wichtigen Punkt in diesem Zusammenhang: Strindberg dekonstruiere nicht nur die inneren, sozialpsychologischen und moralischen Begründungszusammenhänge des patriarchalischen Diskurses, sondern auch seine Schrift:

> Reale Männerphantasien der Zeit Strindbergs [...] sind [...] in ein fiktionales Spiel gebracht, in dem sich die geschlossene, gepanzerte und destruktive Schrift im Leseprozeß dekonstruiert, relativiert, problematisiert – jedenfalls potentiell.[64]

Im folgenden soll die Logik dieses dekonstruktiven Prozesses in bezug auf die Darstellung des Körperlichen und Sexuellen noch weiter verfolgt werden.

6.4.3. Die Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität bei Strindberg

Obwohl die Normen für das Sexualverhalten sozial vermittelt werden, hat Erotik ihren Platz zuallererst – das zeigt *Le plaidoyer d'un fou* deutlich – im eigenen Körper. Gerade das macht sie zu einer so fatalen 'Naturkraft'. Das Körperliche erscheint im Roman als Gegenspieler einer Ich-gesteuerten Selbstbeherrschung und Selbstdarstellung. Die Bilder, die der Erzähler/Axel von sich zeichnet, werden häufig von körperlichen Empfindungen und Reflexen konterkariert. *Le plaidoyer d'un*

---

63 Prokop 1989, S. 194.

64 Baumgartner 1991, S. 262.

fou ist vielleicht derjenige Strindberg-Text, in dem Körperlichkeit am offensten thematisiert wird. Ich vermute, daß das skandalträchtige Image des Romans auch eng mit der Rolle zusammenhängt, die Körperlichkeit in ihm spielt.

Der Text setzt unvermittelt mit körperlichem Zusammenbruch, Krankheit und, schon im Vorwort, mit der Ankündigung eines nahen Todes ein. Unmißverständlich bekommt der Leser zu verstehen, daß der Erzähler den begrenzten Ressourcen seines Körpers ausgeliefert ist. Wie eine Naturgewalt überfällt ihn die Krankheit:

> [J]e tombai foudroyé par un accès de fièvre. [...] Sans force de crier au secours, je restais seul dans mon galetas, attaqué par la fièvre qui me brassait comme un lit de plume, me saisissait par la gorge pour m'étrangler, posait le genou sur ma poitrine, me chauffant les oreilles que les yeux me semblaient sortir de la tête. Sans doute que ce fût la mort qui s'était glissée dans ma chambre, s'était ruée sur moi. (Pdf 2)

Doch wohnt der Schilderung des Fieberanfalls eine gewisse Ambivalenz inne. Während die Unterworfenheit unter den Körper auf sehr dramatische Weise exponiert wird, beschleichen den Leser Zweifel an seiner Authentizität. Der Diskurs des Ich-Erzählers erscheint bei allem Pathos erstaunlich distanziert, er gestaltet das Ereignis allzu beredt, bildhaft, hyperbolisch.[65] Er inszeniert – beinahe lustvoll – statt zu beschreiben. Der Körper wird durchgehend in einer Objektperspektive dargestellt, als *dummy*, dessen innere Funktionen dem Betrachter zu Studienzwecken zugänglich gemacht werden: "le cerveau frétillait comme un polype dans du vinaigre" (Pdf 2).

Die distanzierte Perspektive ist das grundlegende Merkmal dieses Abschnitts, und auch in anderen Texten Strindbergs wird das Objekt Körper meist aus sicherer Entfernung, z.B. des rational-wissenschaftlichen Diskurses, betrachtet. So wird das heikle Onaniethema in *Tjänstekvinnans son* und "Dygdens lön" vom Standpunkt des wissenschaftlich-analytischen Gesellschaftskritikers aus behandelt. Das Bild der Selbstobduktion, das das autobiographische Projekt beschreibt, veranschaulicht diese Perspektive. Der Vivisektor stellt das Extrem der rationalen Beherrschung des Körperlichen dar: durch seine analytische Zerstörung. Daß es sich dabei um einen typischen Gestus in Strindbergs Texten handelt, zeigt auch ein später Text wie "Människokroppens skönhet" ["Die Schönheit des menschlichen Körpers"] aus dem dritten Blaubuch. Auch hier wird der Körper vom ästhetisierenden Blick des Betrachters in seine Einzelteile zerlegt. Erst so, in seiner abstrahierten Form, erscheint er "schön".[66] Eine zweite Variante dieser ästhetisierenden Distanzierung,

---

65 In Abschnitt 6.4. wurde bereits auf die implizite Selbstironie dieser Stelle hingewiesen.

66 Dasselbe gilt auch für Beschreibungen körperlicher Schönheit in *Le plaidoyer d'un fou*. Der Blick des Betrachters ist selektiv auf einzelne stereotype Schönheitsmerkmale gerichtet, die so wenig Individualität erkennen lassen, daß sie austauschbar für den weiblichen und den männlichen Körper Anwendung finden. An Maria faszinieren den Erzähler vor allem die kleinen Füße und die gewölbten Fußnägel (Pdf 10, 75, 79, 93, 206). Dieselben Merkmale aber bezieht der Erzähler in gleichlautenden Formulierungen auf die Anziehungskraft des eigenen Körpers:

die im vorigen Abschnitt bereits im Zusammenhang mit der Erfassung des Wesens Frau genannt wurde, besteht in der Verwandlung des Körpers in ein Kunstobjekt. Sie wird in *Le plaidoyer d'un fou* explizit thematisiert. Während eines Besuchs im Kunstmuseum verwandelt der Blick des Erzählers Maria in eine Skulptur: "cette statue de vieille fille a peu près, a pris le feu de la vie sous mes étreintes, Pygmalion a soufflé sur le marbre et il possède une déesse" (Pdf 93).[67]

Dem Körperlichen an sich haftet dagegen häufig ein Negativum an, es erscheint als hinderliches Relikt früherer Stufen der menschlichen Entwicklung, es muß überwunden, beherrscht oder am besten weitestmöglich ausgemerzt werden wie in der Vision vom "homme à venir" in der gleichnamigen "Vivisektion".[68] Denn die Macht des Körpers stellt die Autonomie der männlichen Rationalität in Frage. Die Weindiebstahlepisode in *Tjänstekvinnans son*, der durch ihre zentrale Stellung in der Kindheitsgeschichte Johans entscheidendes Gewicht für seine weitere Entwicklung zugemessen wird, symbolisiert nicht nur einen Sündenfall in die Welt der Lüge, sondern gestaltet auch die Trennung von Körper und Verstand. Johans Körper wird zum Judas, der den Schuldlosen denunziert. Das körperliche Zeichen des Errötens wird vom Vater als Beweis der Schuld genommen, während die Sprache als Mittel der Unschuldsbeteuerung versagt.[69] Die sprachliche Welt- und Selbstdeutung liegt also in einem ständigen Kampf mit dem Körper. Sie strebt unablässig nach dem Aussage- und Deutungsmonopol, während der Körper verborgen und ausgegrenzt werden soll. Auch in *Le plaidoyer d'un fou* verrät der Körper den Protagonisten. An einem warmen Sommerabend wird Axel aufgefordert, Maria an den Arm zu nehmen. Als sie bemerkt, daß er vor Erregung zittert, täuscht er ein Frösteln vor und zieht sich als Schutz gegen die Berührung den Rock über, "en guise de camisole de force" (Pdf 54).[70] Wie in *Fadren* kann das Bild der Zwangsjacke auch hier als Ausdruck der einengenden patriarchalischen Verhaltensnormen gedeutet werden, welche Körperlichkeit, Begehren und Irrationalität zu überdecken streben.

Wie gefährlich es für den Erzähler des Romans als Stellvertreter männlicher Rollenvorstellungen wäre, das Körperliche mit seinen irrationalen Trieben zuzulassen, muß hier nicht nochmals dokumentiert werden. Bei der Analyse des männlichen Diskurses über Frau und Sexualität in Kapitel 4.1. wurden die pathologisch erscheinenden Angstvorstellungen beschrieben, die auch in Strindbergs Texten umgehen. Die Angst vor der Verschwendung der Manneskraft in den Fängen der bedrohlichen weiblichen Sexualität, die u.a. im Herkules-Omphale-Mythos gestaltet wird, ist nur ihr deutlichster Ausdruck. Der väterliche Zeigefinger droht mit Impotenz und körperlichem Verfall. Das Kapitel zu *Fröken Julie* wird zeigen, daß das Ausleben der Triebe von der Vaterautorität sogar mit dem Tod bestraft wird.

"pourquoi cette adoration de mes petits pieds, mes mains bien formées, mes ongles roses, bombés" (Pdf 92).

67 Vgl. auch Pdf 10: "Chef-d'oeuvre accompli, coulé en chair humaine sur un marbre antique"; Pdf 106: "Elle pose en idole".

68 *Vivisektioner*, S. 92ff.

69 Vgl. Robinson 1985, S. 234f.

70 Eine ähnliche Szene findet sich auch in *Fröken Julie* (SV 27, 136).

Der Umgang mit dem Körperlichen ist daher häufig erbarmungslos destruktiv. Kärnell weist im Zusammenhang mit Strindbergs physiologischer Bildwelt auf ihre körperlich-konkrete Expressivität hin:

> Att själva hjärnan eller inälvorna utsättes för tryck eller retningar, att man drar och sliter i personernas inre är en återkommande bild för smärtsamma inre upplevelser.[71]
>
> [Daß das Gehirn selbst oder die Eingeweide Druck oder Reizungen ausgesetzt werden, daß man am Inneren der Personen zieht und zerrt, ist ein wiederkehrendes Bild für schmerzhafte innere Erfahrungen.]

Zunächst ist eine solche Metaphorik typisch für die wissenschafts-inspirierte Literatur des Naturalismus, die auch vor drastischen Bildern nicht zurückschreckte. Dennoch fällt die hohe Frequenz von Bildern der physischen Verletzung und Zerstörung bei Strindberg auf.[72] In der Bildwelt spiegelt sich eine destruktive Einstellung gegenüber dem Körper wider, die unter anderem auf ein stark ausgeprägtes Bestreben verweist, sich vom eigenen Körper zu befreien. Das Verlangen nach Reinheit, Ordnung, Beherrschung des Ungreifbaren und Chaotischen sieht auch Stounbjerg in seinem Aufsatz "Nettet og kniven" über "Hjärnornas kamp" als ein Grundmuster Strindbergschen Erzählens. Stounbjerg zeichnet einen Bildkomplex "Chaos/Schmutz" auf, der Großstädte, Proletariat, Frauen, Tiere, Krankheit, Prostitution, Verschwendung u.a. umfaßt.[73] Ein unbestimmtes, bedrohliches Etwas, ein Netz (auch das ein wiederkehrendes Bild), aus dem sich der Autor/Erzähler befreien muß:

> Tekstens – og store dele af forfatterskabets – dynamik kan bestemmes med jeg'ets oplevelse af 'att gå emot ett nät utan att ha en kniv'. Nettet er uafgrænset og undvigende, blødt og eftergivende. Et uformeligt ikke-objekt. Fangenskabet i et net er klaustrofobisk: man kæmper ikke mod en modstander med skarpe, faste og klare konturer, men nok så meget mod sig selv. Redningen er kniven. Den er skarp, kan ridse forskelle, skabe distinktioner og hierarkier i vævet.[74]

---

71 Kärnell 1962, S. 146.

72 Z.B. in bezug auf zwischenmenschliche Bindungen: "[...] avec les intentions sérieuses d'extirper cette excroissance de mon âme qui avait revêtu la forme d'une femme" (Pdf 49); und in bezug auf die geplante Scheidung in einem Brief an E. Brandes vom März 1888: "det förbannade såkallade hjärtat sitter invext med blodkärl i slägtet ... Emellertid när mitt beslut fattades, anslog jag ett år till den kirurgiska operationen, kejsarsnittet, som skall ta ut fostren ur mitt lif" (B 7, 41f.) ["das verdammte sogenannte Herz ist durch seine Blutgefäße mit der Sippe verwachsen ... Als ich aber dann meinen Beschluß gefaßt hatte, veranschlagte ich ein Jahr für den chirurgischen Eingriff, den Kaiserschnitt, der die Frucht aus meinem Leib holen soll"].

73 Stounbjerg 1988, S. 66; vgl. auch Robinson 1986, S. 58f.

74 Stounbjerg 1988, S. 66; Strindberg-Zitat aus SS 22, 128.

> [Die Dynamik des Textes – und großer Teile des Werks – kann durch das Erlebnis des Ich bestimmt werden, 'in ein Netz zu gehen, ohne ein Messer zu haben'. Das Netz ist unbegrenzt und ausweichend, weich und nachgiebig. Ein unförmiges Nicht-Objekt. Die Gefangenschaft in einem Netz ist klaustrophobisch: Man kämpft nicht gegen einen Gegner mit scharfen, festen und klaren Konturen, sondern ebensosehr gegen sich selbst. Das Messer bedeutet die Rettung. Es ist scharf, kann Unterschiede herausschneiden, Distinktionen und Hierarchien im Gewebe herstellen.]

Stounbjerg vergleicht den Kampf gegen das "Netz" mit dem Individuationsprozeß, wie ihn Kristeva beschreibt: als Ablösung aus dem Vorsymbolischen, dem Semiotischen, die über die Denunziation desselben als Schmutz, als ekelerregenden Abfall verläuft. Die Parallele ist freilich nur begrenzt zutreffend, denn von einem wirklichen Prozeß kann weder in "Hjärnornas kamp" noch in *Le plaidoyer d'un fou* die Rede sein. Das Chaos, das bekämpft und systematisierend durchschnitten werden soll, infiziert eher die phallische Ratio, als daß es sich kolonisieren und beherrschen ließe. Kennzeichnend für Strindbergs Schrift ist gerade die *Unaufhebbarkeit* der Spannung zwischen dem Bemühen um Selbstbeherrschung durch die Zuschreibung fester Identitäten einerseits und der lustvollen Regression ins Körperliche andererseits. Diese Spannung führt auch beim destruktiven Umgang des Textes mit dem Körper zu einer Vermischung von Schmerz und Lust, die sich als masochistisch beschreiben läßt. Neben das Bestreben, sich aus der Verstrickung in das Körperliche zu befreien, tritt die Tendenz, in der Entblößung des Körpers die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, zu schockieren und zu provozieren. Indem der Körper verletzt und zerschnitten wird, kann er auch exhibitionistisch dem Blick des Betrachters dargeboten werden. Erst im Wüten gegen ihn wird der Körper fühlbar, bedeutsam, existent.

6.5. Entblößung und Provokation als Charakteristika der Autorfigur

Die implizite Kritik an der Vaterwelt, am männlich-rationalen Diskurs, die in *Fadren* durch die Inszenierung von Regressions- und Vereinigungsphantasien und durch die Destruktion der patriarchalischen Rollenmuster eingeleitet wird, setzt sich in *Le plaidoyer d'un fou* verstärkt fort. Dafür ist nicht zuletzt auch der Gestus der *Entblößung* verantwortlich. *Le plaidoyer d'un fou* ist ein exhibitionistischer Text, der ganz bewußt provoziert und Tabus bricht. Der Text zersetzt den herrschenden männlichen Diskurs, indem er die Fassaden des 'Charakters' niederreißt und die Entblößung des Körperlichen, des Sexuellen inszeniert.

Der Exhibitionismus in Strindbergs Texten ist vielfach bemerkt und häufig psychologisch gedeutet worden: Er stelle eine Kompensationsreaktion gegenüber der Schüchternheit und Gehemmtheit des Autors in mündlichen Kommunikations-

situationen dar.[75] Das Moment der Entblößung ist allerdings kein spezifisches Merkmal Strindbergschen Schreibens, sondern gehört zur autobiographischen Tradition seit dem 18. Jahrhundert. Paradigmatisch stehen auch hierfür Rousseaus *Confessions*. Nach Rupp ist die Integration sinnlich-körperlicher Erfahrung in den autobiographischen Diskurs Ausdruck eines seit dem 18. Jahrhundert gesteigerten Bedürfnisses nach Authentizität, eines Bestrebens, die Entfremdung in der Verschriftlichung durch radikale Individualisierung aufzubrechen.[76] Entblößung ist hierbei sowohl im konkret körperlichen als auch im metaphorischen Sinn als öffentliche 'Bloßstellung' des Autors als Mensch gemeint. Robinson nennt dies ein typisches Merkmal des naturalistischen literarischen Diskurses:

> For although an extreme instance, Strindberg's flagrant exposure of himself to the public gaze [...] was only conceivable because it encompassed a potential inherent in the literary institution of a period for which writing was published and read as essentially self-revelatory.[77]

Daß Autorschaft und Entblößung (der eigenen ebenso wie anderer Personen) in unmittelbarem Zusammenhang gesehen wurden, dokumentiert sich vielfach auch in Strindbergs Briefen. In einem Brief an Heidenstam von März 1885 findet sich eine Klage über die Brutalität des Schriftstellerberufs:

> Om du visste huru lifvet ter sig när man såsom författaren måste göra, klädt af sig naken på ett torg, huru man som en vampyr får suga sina vänners, sina närmastes, sitt eget blod! Husch! Och gör man det ej, så är man ej författare! (B 5, 62)
>
> [Wenn du wüßtest, wie sich das Leben ausnimmt, wenn man sich, so wie es der Schriftsteller machen muß, auf einem Marktplatz nackt ausgezogen hat, wie man wie ein Vampir seiner Freunde, seiner Nächsten, sein eigenes Blut saugen muß! Pfui! Und tut man das nicht, dann ist man kein Schriftsteller!]

Robinson nennt in diesem Zusammenhang das Ideal des *document humain* der französischen Naturalisten, auf das sich Strindberg auch zur Verteidigung von *Le plaidoyer d'un fou* explizit beruft.[78] Zudem bewegt sich Strindberg im Zusammenhang der skandinavischen Sittlichkeitsdebatte, in der sowohl die Sexualmoral als auch die Behandlung der Sexualität in der Literatur diskutiert wurden. Für die Autoren des Modernen Durchbruch ist ihre (vergleichsweise) offene Darstellung Programm. In *Jäsningstiden* kritisiert Strindberg mit explizitem Bezug auf diese Debatte die Kluft zwischen Leben und Schreiben bei den idealistischen "Poeten" und fragt: "Vill han [poeten] vid diktningen slippa ifrån sig själv, och uppfinna en annan; är det begäret att klä ut sig, är det blyghet, fruktan att ge sig, blotta sin blygd?" (SV 20, 269) ["Will er [der Poet] beim Dichten sich selbst entkommen und einen anderen erfinden; ist es das Begehren, sich zu verkleiden, ist es

---

75 Eklund 1948b, S. 94; Robinson 1986, S. 47f.

76 Rupp 1988, S. 252.

77 Robinson 1986, S. 10.

78 Vgl. B 7, 144 und B 9, 224.

Schüchternheit, Angst, sich zu öffnen, seine Scham zu entblößen?"] Selbstentblößung und Aufrichtigkeit erscheinen hier als Synonyme, wie schon in der zwei Jahre zuvor entstandenen Erzählung "Samvetskval". Trotz aller Ängste und Anfeindungen gegenüber der rückständigen Mehrheit öffentlich die eigene Meinung zu vertreten – dieses Ideal, für das bei Strindberg als Identifikationsfigur bezeichnenderweise Rousseau steht, wird hier im drastischen Bild der Selbst-Sektion dargestellt: "Ja det är elakt att se sina inälvor på boddörren [...] Rousseau skar upp sig levande, röck hjärtat ur bröstkorgen och höll det mot solen som de gamla aztekerna när de offrade." (SV 19, 175f.) ["Ja, es ist scheußlich, seine Eingeweide an der Ladentür zu sehen [...] Rousseau schnitt sich bei lebendigem Leibe auf, riß sich das Herz aus dem Brustkorb und hielt es der Sonne entgegen wie die alten Azteken, wenn sie opferten."][79] Der Akt der Selbstentblößung erscheint hier geradezu als moralisches Postulat, für das sich der Autor zu opfern verpflichtet sieht. Er gibt als Märtyrer seine Privatsphäre für ein allgemeines Wohl, etwa das Ideal der Wahrheit, preis. Lagercrantz spricht vom "Mythos dessen, der sich, sich selbst opfernd, enthüllt."[80]

Selbstentblößung und Opfer-Selbstbild stehen als Komponenten des Autorbilds in enger Verbindung. Beide zeigen ein masochistisch-destruktives Moment, das freilich im Sinne der Ich-Konstitution im Text eine unentbehrliche (konstruktive!) Funktion hat. Paul de Man führt in seinem Aufsatz "The Purloined Ribbon" über Rousseaus *Confessions* am Beispiel der Beichte eines Diebstahls, den der Autor-Protagonist auf eine unschuldige Hausangestellte abwälzt, vor, wie das Bekenntnis, das sich als Funktion von Schuldbewußtsein und unbestechlicher Wahrheitsliebe gibt, eigentlich dem Begehren lustvoll exhibitionistischer Selbstentblößung entspringt:

> The obvious satisfaction in the tone and the eloquence of the passage quoted above, the easy flow of hyperboles [...], the obvious delight with which the desire to hide is being revealed, all point to another structure of desire than mere possession [...]. What Rousseau *really* wanted is neither the ribbon nor Marion, but the public scene of exposure which he actually gets.[81]

Nun kleidet sich der Erzähler in *Le plaidoyer d'un fou* zwar nicht ins Gewand des beichtenden Sünders – auch wenn der Text, wie die alte deutsche Übersetzung des Titels, "Die Beichte eines Toren", zeigt, offenbar so aufgefaßt werden konnte –, doch die Lust an der Entblößung wird im lustvollen Duktus der Schrift ebenso deutlich wie in dem von de Man besprochenen Beispiel. Diese Lust entspringt zunächst der aggressiven, gegen die bürgerliche 'Sittlichkeit' gerichteten Komponente der Selbstentblößung. In der primitivistischen Programmschrift

---

79 Das Bild vom herausgerissenen Herzen erinnert unmittelbar an das Einleitungsgedicht zum 1883 veröffentlichten Gedichtzyklus *Sömngångarnätter på vakna dagar*, in dem der Autor sein Buch mit einem blutigen Herzen vergleicht, das im Schaufenster einer Metzgerei hängt.

80 Lagercrantz 1980, S. 239; vgl. auch Kärnell 1962, S. 148.

81 de Man 1977, S. 34.

"Livsglädjen" von 1884 ist vom Bedürfnis des modernen Menschen, sich der zivilisatorischen Umgangsformen zu entledigen, die Rede:

> ett sådant allmänt behov av brutalitet, en yrvaken lusta att få riva av sig kläderna och gå naken, att blotta det otillbörliga, att nalkas det frånstötande, att få vara ett lyckligt och muntert djur. (SS 16, 109f.)
>
> [ein so allgemeines Bedürfnis nach Brutalität, eine schlaftrunkene Lust, sich die Kleider vom Leib zu reißen und nackt herumzulaufen, das Ungehörige zu entblößen, sich dem Abstoßenden zu nähern, ein glückliches und munteres Tier sein zu dürfen.]

Spezifischer aber entspringt sie in *Le plaidoyer d'un fou* dem Protest gegen die bürgerlich-patriarchale Sexualmoral und gegen männliche Rollenerwartungen. Der Roman ist eine gezielte *Provokation*. Indem der Autor sich entblößt und die typisch männlichen Rollenbilder destruiert, entblößt er die Geschlechterideologie und -moral der Gesellschaft, für die er schreibt. Indem er sich zum Narren macht, deckt er, wie schon in *Fadren*, das Wahnhafte des herrschenden Diskurses auf.

Wesentlich für den provokativen Effekt des Textes ist wiederum sein autobiographischer Aspekt – daß also Axel als ein Repräsentant des Autors verstanden werden kann. Als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit wurde die Bedeutung des autobiographischen Verweises in Strindbergs Werk für die Rezeption durch die zeitgenössischen Leser konstatiert. Dieser biographische Bezug war auch dafür verantwortlich, daß Texte wie *Fadren* und *Le plaidoyer d'un fou* als Skandal empfunden wurden. Stounbjerg hat in seinem Aufsatz zu "Hjärnornas kamp" auf die Bedeutung der Referentialität des Textes aufmerksam gemacht. "Det er en vigtig del af tekstens retorik – og af de læserforventninger, den søger at fremmane. Som sådan er referentialiteten et virkemiddel *i* teksten [...]."[82] ["Sie ist ein wichtiger Teil der Rhetorik des Textes – und der Lesererwartungen, die er zu wecken sucht. Auf diese Weise ist die Referentialität ein funktionales Mittel *im* Text [...]."] Als Funktion der Referentialität in Strindbergs Schreiben läßt sich nicht nur in *Le plaidoyer d'un fou* die Provokation nennen. In einem weiteren Aufsatz bezeichnet Stounbjerg "den polemiske, kritiske eller blasfemiske gestus" ["den polemischen, kritischen oder blasphemischen Gestus"] als eine Konstante in Strindbergs Werk.[83]

Der provokative Gestus trägt auch entscheidend zur Selbstinszenierung bei. Provokation und Tabubruch, vor allem die gezielte Beschimpfung, die sich in *Le plaidoyer d'un fou* gegen die Frau im allgemeinen und Maria im speziellen richtet, sind charakteristische Elemente der Autorfigur – wie schon im Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* erwähnt wurde. Die Provokation in Verbindung mit dem Gestus der Selbstentblößung zielt darauf, die Autorinstanz zu individualisieren bzw. Authentizität zu suggerieren. Will man versuchen, die *Form* der Individualität, die uns im spezifischen Gestus der Schrift gegenübertritt, zu bestimmen, gehört die provokative Anrede zu den entscheidenden Elementen. Sie ist schon

---

82 Stounbjerg 1988, S. 61.

83 Stounbjerg 1991b, S. 13.

Carl Larsson, Fången och Skogsmannen (Die Gefangene und der Vogelfreie)

deswegen von besonderer Bedeutung, weil sie eine Kommunikationssituation simuliert, die es dem Leser schwer macht, Distanz zu bewahren, den Text als fiktionales Werk und den Autor als abstrakte Instanz aufzufassen. Dies gilt zwar insbesondere für den zeitgenössischen Leser, der die Bezüge auf die herrschenden literarischen, ideologischen und anderen Diskurse unmittelbar verstand und sich einer individuellen Standortbestimmung gegenüber den provokativen Äußerungen nicht versagen konnte. Doch insofern die angesprochenen Themen wie die Stellung der Frau in der Gesellschaft auch heute noch kontrovers diskutiert werden, verhindert der provokative Gestus, wie der außerwissenschaftliche Diskurs über Strindberg in Schweden zeigt, auch heute noch effektiv eine Rezeption, die von einer individuellen Autorperson abzusehen in der Lage wäre.
Die Provokation hat die Funktion, die Autorinstanz zu personalisieren und zu individualisieren, und schreibt gleichzeitig dem Autorbild die Züge des Provokateurs ein. In Reinkultur zeigt sich diese Form der Selbstinszenierung zu Beginn der 1880er Jahre, als sich der Autor in *Svenska folket* als Umstürzler innerhalb der schwedischen Geschichtswissenschaft betätigt und den Übervater Geijer vom Thron zu stoßen versucht, sowie kurz darauf in der Satirensammlung *Det nya riket*.[84] Charakteristisch dafür ist die Skizze, die der Briefschreiber Strindberg in einem Brief an Carl Larsson für eine Zeichnung in *Svenska folket* entwirft: "*Skogsmannen*: Hej! Samhällets fiende (Aug. Strindberg!) står i skogsbrynet, knyter näfven åt en brinnande by som han påtändt" (B 2, 376) ["*Der Vogelfreie*: Heissa! Der Feind der Gesellschaft (Aug. Strindberg!) steht am Waldrand, ballt die Faust gegen ein brennendes Dorf, das er angezündet hat"].[85]

Daß der rebellisch-provokative Gestus das Strindbergbild der Zeitgenossen effektiv geprägt hat, unterliegt keinem Zweifel. So wurde Strindberg dem deutschen Publikum in einem Artikel in den *Preußischen Jahrbüchern* 1885 als "ein schwedischer Sensationsschriftsteller" präsentiert, der "ungefähr Alles herunterriß, was andern Menschen heilig und theuer ist".[86] In einer weiteren Zeichnung Carl Larssons als Illustration zu einer allegorischen Erzählung "Sanningens Vallfärd" von Erik Bögh (1883) erscheint Strindberg als "Lögnarefienden" ["Lügnerfeind"].[87]

* * *

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß der Umgang mit Körperlichkeit und Sexualität in Strindbergs Texten drei verschiedene und doch eng miteinander verknüpfte Funktionen hat. Zum einen ist die Entblößung des Körperlichen Protest und Provokation. Wie schon im Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* gezeigt, stellt die Provokation ein wesentliches Mittel dar, um das Bild eines Autor-Ich in der Leservorstellung zu etablieren. Zum anderen dient der Körper als Raum der Regression aus allen Rollenzuschreibungen, etwa in Form von Krankheits- und

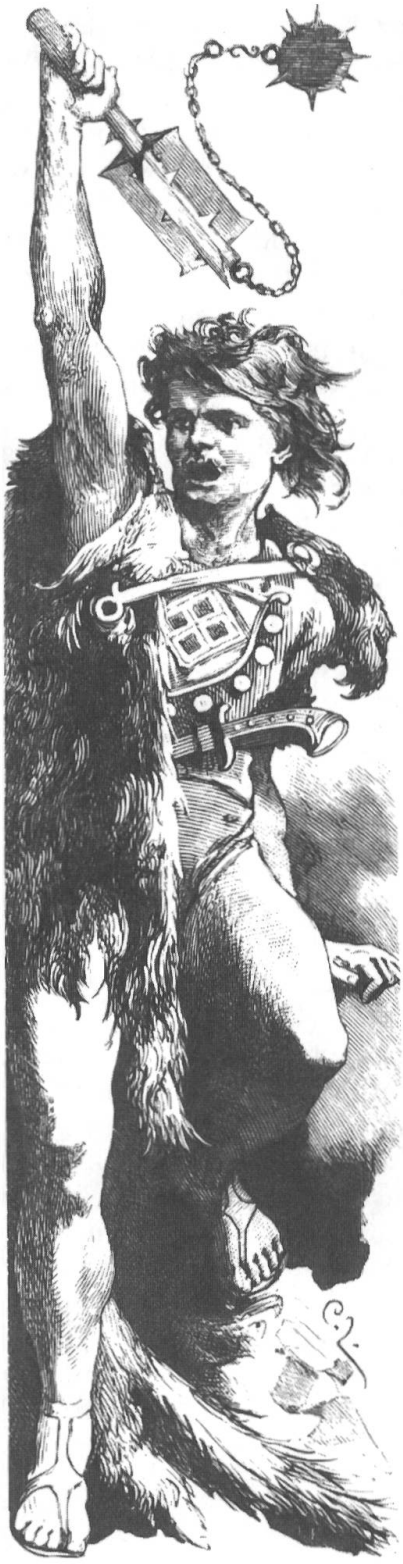
---

84 Vgl. Lagercrantz 1980, S. 131ff.

85 Vgl. die Abbildung auf S. 243.

86 Rüdiger 1885, S. 606.

87 Rasmussen 1988, S. 64.



Carl Larsson, "Lögnarefienden" ("Der Lügnerfeind")

mütterlichen Vereinigungsphantasien. Er bildet damit einen wichtigen Faktor der Dynamik, die im Text den Prozeß von Konstruktion und Auflösung der Autorbilder in Gang hält. Die hauptsächliche Tendenz aber ist die Abwehr des Körperlichen als Ort der eigenen Schwäche, der Triebe und des Begehrens, die die rationale Selbstbeherrschung zu untergraben drohen. Der Text sucht das Irrationale zu bannen, das Weibliche, den Wahnsinn, das seinen Kern im eigenen Körper hat. Damit läßt sich auch die am Ende von Abschnitt 6.3. gestellte Frage nach dem Grund für die Labilität männlicher Identität beantworten: Weil das Bedrohliche im eigenen Körper liegt und weil es gleichzeitig Begehren und Abwehr auslöst, kann eine männliche Identität, die sich auf Ausgrenzung des 'Weiblichen' gründet, nicht dauerhaft stabil sein. Das Körperliche unterwandert immer wieder das Bild des überlegenen, rationalen Mannes und verwandelt ihn in einen Märtyrer, ein hilfloses Opfer seines Schicksals.

Indem nun der Text in brutaler Offenheit eine Sektion durchführt, indem Blick und Sprache als die Messer der Ratio den furchtbaren Eingriff, die Amputation des eigenen Herzens vornehmen, wird auch die Ordnung angeklagt, die solche Selbstverstümmelungen verlangt. Der Schnitt zerstört gleichermaßen das beunruhigende körperliche Innenleben wie den hemmenden, bedrückenden Panzer aus fremden und eigenen Zuschreibungen, der es umschließt. Nach der entblößenden, sezierenden Schrift bliebe nur eine zerstückelte Leiche übrig – bestünde nicht ein charakteristisches Merkmal von Strindbergs Texten darin, daß sie den Prozeß von Abwehr des Körperlichen und Lust am Körperlichen nie zu einem Ziel kommen lassen. Es zeigt sich hier dieselbe Spannung, die wir auch im Wechselspiel von Identitätszuschreibung und Identitätsauflösung wahrnehmen konnten.

Im Kapitel zu *Fadren* wurde dieser Sachverhalt mit der spannungsvollen Situation des Autor-Ich begründet, das zwischen den Anforderungen von alten und neuen Männerbildern hin und her gerissen ist und in seiner Verunsicherung die Frau nur als existentielle Bedrohung wahrnehmen kann. Worauf ihre bedrohliche Macht beruht, hat die Analyse von *Le plaidoyer d'un fou* verdeutlicht. Sie hat einen Aspekt ins Zentrum gerückt, der in *Fadren* eine weniger dominante Rolle spielt: die Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Sexualität. Die Bedrohung durch das Weibliche stellt sich hier als Bedrohung durch den eigenen Körper dar, durch seine Irrationalität und sein Begehren. Da aber sowohl Abwehr als auch Begehren Teile des Ich sind, läßt sich die Spannung nicht durch Ausgrenzung auflösen. Der Text stellt immer neue Bilder für das Ich zur Verfügung, das in dieser Spannung konstituiert werden soll, und erzeugt dabei immer neue Widersprüche. Diese (immer ungenügenden) Bilder werden dann in einem endlosen Spiel, kaum daß sie geschaffen sind, sogleich wieder aufgelöst. So wird eindrücklich die Feststellung bestätigt, daß Autorbildkonstruktion und -destruktion in einen spiralischen Wirbel führen. In *Fadren* und *Le plaidoyer d'un fou* verwandeln sich auf diese Weise der Wissenschaftler zum Narr, der Mann zum Kind und das tragische Opfer zum lächerlichen Schreihals.

7. *Fröken Julie – Fräulein Julie*

Fröken Julie ist heute das meistgespielte Strindbergdrama. Dafür mag es mehrere Gründe geben: die konzentrierte Handlung und die wirkungsvolle Zuspitzung des dramatischen Konflikts in der Schlußszene ebenso wie das auf drei Personen reduzierte Personal und der geringe bühnentechnische Aufwand. Vor allem aber transzendiert das Drama, wie sowohl Strindberg im Vorwort als auch die Forschung oft betont haben,[1] seine Bindung an soziale Verhältnisse und Diskursschemata des 19. Jahrhunderts hin zum universal-zeitlosen 'Menschheits'-Konflikt – "emedan problemet om socialt stigande eller fallande, om högre eller lägre, bättre eller sämre, man eller kvinna är, har varit och skall bli av bestående intresse" (SV 27, 102) ["da das Problem des sozialen Aufstiegs oder Falls, höher oder niedriger, besser oder schlechter, Mann oder Frau von bleibendem Interesse ist, war und sein wird"]. Das Thema heißt verbotene Liebe und Verführung, inszeniert als Machtkampf zwischen Mann und Frau. In diesem Kampf ohne Sieger sind Über- oder Unterlegenheit, Aktivität oder Passivität jeweils nur Augenblickszustände. Denn der grundlegende Mythos des Dramas ist nicht der einer Eroberung, wie im Märchen vom Schweinehirten und der Prinzessin, sondern es ist der älteste der (christlich-jüdischen) Tradition: der Mythos von Paradies, Sündenfall und Bestrafung.[2]

In der Forschung ist das Drama *Fröken Julie* dagegen zunächst vor allem im Verhältnis zu den zeitgenössischen literarischen Strömungen untersucht worden. Thematisch und formal entspricht es in hohem Maße den fortschrittlichsten Idealen seiner Zeit. Strindberg selbst pries es Albert Bonnier als "Svenska Dramatikens första Naturalistiska Sorgespel" an (B 7, 104) ["Das erste Naturalistische Trauerspiel der Schwedischen Dramatik"] und ließ es sich angelegen sein, im nachträglich verfaßten Vorwort sowohl die Motivation der Handlung und der Charaktere als auch die Neuerungen in der dramatischen Form ausführlich zu begründen. Wie schon in *Fadren* ging es ihm darum, im Anschluß an Zola (und teilweise in Widerspruch zu ihm) eine funktionierende Formel für das naturalistische Theater zu präsentieren. Ollén hat im Kommentar zur Neuausgabe in den *Samlade verk* dargelegt, inwiefern Strindberg sich mit *Fröken Julie* auf dem neuesten Stand der

---

1 So auch Jacobs 1964, S. 81ff.: Der psychologische Konflikt in den Personen sei das eigentliche Thema, nicht der Klassenkonflikt oder Strindbergs Geschlechterkampfideologie, wie sie im Motiv des Beischlafs einer Grafentochter mit einem Diener zum Ausdruck komme.

2 Vgl. Carlson 1979, S. 42f.

damaligen Dramentheorie und -praxis befand. Beachtung der aristotelischen Einheiten, um der naturalistischen Forderung nach äußerster Wahrscheinlichkeit Genüge zu tun, Verzicht auf künstlich gesponnene Intrigen, eine individualisierte Sprechweise der Personen, Kompromißlosigkeit gegenüber bürgerlichen Moralvorstellungen in der Schilderung des menschlichen Lebens vom Geschlechtsakt bis zum Tod – all dies schließt an Zola und die zeitgenössische Theaterpraxis in Frankreich und Deutschland an.[3] Gleichzeitig stellt es einen entschiedenen Beitrag zur innerskandinavischen Debatte über naturalistische Literatur, über das Verhältnis der Geschlechter und über 'Sittlichkeit' dar.[4] Auch die beiden grundlegenden ideologischen Argumentationsmuster in *Fröken Julie*, dieselben wie schon in den vorhergehenden Texten, entstammen den Diskursen, die in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre modern waren: die Idee vom Machtkampf mittels Suggestion, "Hjärnornas kamp" ["Der Kampf der Gehirne"], und die Vorstellung von einem naturgegebenen Kampf der Geschlechter und der Klassen um Aufstieg und Niedergang in Anlehnung an Darwins Evolutionslehre.[5] Smedmark weist allerdings darauf hin, daß sich die ideologischen Grundlinien, die Strindberg im Vorwort herausstreicht, mit anderen Themen im Drama reiben. Darwinismus und Misogynie, die Betonung des Klassen- und Geschlechterkonflikts "råkar i konflikt med [dramats] mera djupt liggande huvudmotiv, den själsligt ömtåliga och livsodugliga människonaturens kamp med ödet"[6] ["geraten in Konflikt mit den tiefer liegenden Hauptmotiven [des Dramas]: dem Kampf der seelisch empfindlichen und lebensuntauglichen Menschennatur mit dem Schicksal"]. Die Tragik dieses schicksalhaften Kampfes gesteht auch das Vorwort zu (SV 27, 106). Hier heißt es über Julie: "Typen är tragisk, erbjudande skådespelet av en förtvivlad kamp mot naturen" ["Der Typus ist tragisch, er bietet das Schauspiel eines verzweifelten Kampfs gegen die Natur"] – wobei die Tragik allerdings einschränkend dem romantischen Erbe zugeschrieben wird, das in dem geforderten neuen naturalistischen Bewußtsein überwunden werden soll. An dieser Stelle ebenso wie in der vielzitierten programmatischen Äußerung, "[a]tt mitt sorgespel gör ett sorgligt intryck på många är de mångas fel" (SV 27, 102) ["daß mein Trauerspiel auf viele einen traurigen Eindruck macht, ist der Fehler der Vielen"], tritt im Vorwort selbst die Ambivalenz zwischen naturalistischer Programmatik und traditionell tragischer (oder, wie in Kapitel 5.5. gezeigt, melodramatischer) Handlungsführung zutage.

Die Frage, ob es sich bei *Fröken Julie* wirklich um ein naturalistisches Drama in reiner Ausprägung handle, nahm in der schon gleich nach seiner Fertigstellung aufkommenden Diskussion ihren Ausgangspunkt, inwiefern Julies Selbstmord im Sinne des Positivismus hinreichend motiviert sei. Edvard Brandes bezweifelte nach

---

3 Darüber hinaus trägt *Fröken Julie* freilich auch Züge, die nicht ins Konzept eines strengen Zolaschen Naturalismus passen, insbesondere was die Symbolverwendung angeht (vgl. Gierow 1967, S. 129, und Josephson 1965, S. 121ff.).

4 Ollén 1984, S. 293ff.; vgl. dazu vor allem die groß angelegte Studie Josephsons von 1965, daneben auch Lamm 1924/26 I, S. 303ff., Sprinchorn 1982, S. 23ff., Gierow 1967, S. 108-129.

5 Zur Suggestionspsychologie vgl. H. Lindström 1952, S. 270ff. und Sprinchorn 1982, S. 26ff.

6 Smedmark 1964, S. 287.

einer ersten Lektüre in einem Brief vom 28. September 1888 die Notwendigkeit des Dramenschlusses:

> Man slaar sig ikke ihjel, naar der ingen Fare er paafærde, og her er ingen Fare. Maaske om 5 Maaneder men ikke den Nat. Slutningen er Romantik og nødtvungen Ende paa Pjesen med Effekt.[7]
>
> [Man bringt sich nicht um, wenn keine Gefahr im Anzug ist, und hier besteht keine Gefahr. Vielleicht in 5 Monaten, aber nicht diese Nacht. Der Schluß ist Romantik und ein notgedrungenes Ende des Stückes mit Effekt.]

Nach Egil Törnqvist hängt das Problem des Schlusses eng mit Julies Charakter zusammen: Werde sie im Sinne der naturalistischen Programmatik des Vorworts als schwacher, degenerierter und heterogener Charakter gezeichnet, der unter der Suggestion des Stärkeren seinem notwendigen Schicksal erliegt, fehle dem Stück die Tragik. Erscheine sie aber stark, als aristokratische Ausnahmegestalt, die den Tod freiwillig und bewußt auf sich nimmt, mangle es dem Drama an logischer Stringenz.[8] Das von Törnqvist benannte Dilemma ist konstitutiv für das Drama, so daß sich zwei Deutungslinien ergeben, deren erste ihren Ausgang von der realistischen Ebene des Dramas nimmt, die andere von den bildhaften und mythologischen Elementen, die besonders den zweiten Teil und den Schluß prägen. Letztere vertritt Sprinchorn, der den Tod Julies nicht für einen unangemessenen Schluß des Dramas hält, Strindbergs Beharren auf einer rein positivistischen Motivierung desselben aber nicht überzeugend findet. *Fröken Julie* sei keine naturalistische Fallgeschichte, sondern eine "moderne Tragödie". Das Ende könne nur überzeugend gestaltet werden, wenn es nicht realistisch, sondern als sado-masochistisches Ritual gespielt werde.[9] Daß die eigentliche Logik des Stücks nicht auf der realistischen Ebene zu suchen sei, betont auch Barry Jacobs. Er verweist auf den Rollenspielcharakter der Interaktion zwischen Julie, Jean und Kristin, den Wechsel von Rollen je nach der momentanen Situation, nach den jeweiligen Interessen und Möglichkeiten.[10] Jacobs rekurriert hier auf Strindbergs eigene Kategorien von der Heterogenität des Charakters und dem Zwang zur Anpassung. Er stellt auch fest, daß das Rollenspiel von Jean und Julie in Beziehung zu Autorbildern stehe: "The desire to play Don Juan while retaining the innocence of Joseph" charakterisiere Jean im ersten Teil des Dramas ebenso wie Strindberg/Axel in der Beziehung zu Siri/Maria.[11] Daß auch Julie in mancher Hinsicht Rollen und Bilder verkörpert, die uns als Manifestationen der Autorfigur bekannt sind, wird im folgenden gezeigt werden. Schon der tragisch-melodramatisch gestaltete Kampf mit dem Schicksal, der oben ein Hauptmotiv des Dramas genannt wurde, stellt ja ein zentrales Element der Autorfigur dar, wobei der Kampf mit dem Schicksal bei Strindberg immer einen Kampf um die eigene Identität bedeutet.

---

7 G. und E. Brandes, *Brevveksling*, S. 137.

8 Törnqvist 1980 passim.

9 Sprinchorn 1982, S. 34f. und 44.

10 Vgl. auch Karnick 1980, S. 112.

11 Jacobs 1964, S. 98.

7.1. Züge des Autorbilds in Jean und Julie

Daß gerade *Fröken Julie* zum Untersuchungsgegenstand einer Studie über die Autorfigur wird, mag insofern überraschen, als dieses Drama als eines der objektivsten in Strindbergs Werk gilt. Daß es dem Autor hier in weit höherem Grad als in *Fadren* oder *Le plaidoyer d'un fou* gelingt, seine subjektive Lebenserfahrung in eine reine künstlerische Form zu transformieren, ist in der Strindbergforschung eine verbreitete Ansicht. Lamm rühmt das Drama in dieser Hinsicht:

> Strindberg har haft känslan att stå i fritt förhållande till sina modeller, han har varit befriad från det närgångna verklighetskopierande, som faktiskt fördärvar illusionen i flera av hans naturalistiska dramer.[12]
>
> [Strindberg hatte das Gefühl, in einem unabhängigen Verhältnis zu seinen Modellen zu stehen; er war befreit von dem aufdringlichen Wirklichkeitskopieren, das in mehreren seiner naturalistischen Dramen die Illusion verdirbt.]

Dieser Meinung hätte wohl auch die Mehrzahl der Zeitgenossen zugestimmt, obgleich der biographistische Blick in der Auseinandersetzung von Jean und Julie den Ehekampf Augusts und Siris angedeutet glaubte.[13] In der Tat fehlt ein offensichtlicher Hinweis für den Leser/Zuschauer, daß eine der Personen und ihre Sichtweise mit dem Autor zu identifizieren sei.[14] Paul bezeichnet *Fröken Julie* daher auch als ein polyperspektivisches Drama im Gegensatz zur Monoperspektive in *Fadren*.[15] Dennoch ziehen sich Verbindungslinien von Jean und Julie zu anderen Repräsentanten des Autors in Strindbergs Figurenarsenal. Schon dies deutet darauf hin, daß die Autorfigur Bedeutung für die Struktur des Dramas und die Logik der Handlungsentwicklung hat. Die Dramenanalyse wird im folgenden einen weiteren Aspekt der Autorfigur zum Vorschein bringen: die Inszenierung von verbotener Sexualität und tödlicher Strafe sowie ihr Zusammenhang mit der Kind-Vater-Beziehung.

In bezug auf Jean sind die Verbindungen zu Autorbildern aus anderen Texten offensichtlich: "le porcher a mêlé du sang avec la princesse", heißt es in *Le plaidoyer d'un fou* (Pdf 100f.), wo die Liebesbeziehung zwischen einer Adelsdame und einem rangniedrigeren Mann vorgezeichnet ist. Lamm schließt daraus unzweideutig,

---

12 Lamm 1924/26 I, S. 313.

13 Strindberg hat deshalb ähnlich wie bei *Fadren* einen autobiographischen Hintergrund abgestritten und eine ganze Anzahl anderer Vorbilder für die Beziehung von Jean und Julie genannt. Vgl. u.a. die Briefe an Seligmann 29.9.1888, Geijerstam 15.11.1888, Bergström 16.11.1888.

14 Dennoch sei die Stimme des Autors, so Josephson 1965, S. 131, von Fall zu Fall in den Äußerungen der Dramenpersonen hörbar, etwa in der biologistisch-naturalistischen Erklärung des sexuellen Begehrens durch Julie: "Du tror att jag är svag; du tror att jag älskar dig, därför att min livsfrukt åtrådde ditt frö." (SV 27, 178) ["Du glaubst, daß ich schwach bin; du glaubst, daß ich dich liebe, weil die Frucht meines Leibes deinen Samen begehrte."]

15 Paul 1979, S. 38.

Strindberg habe Siri als Modell für Julie und sich selbst als Modell für Jean genommen.[16] Die Klassenzugehörigkeit Jeans findet ihre Parallelen auch in *Tjänstekvinnans son*: Jean gehört von Geburt her der Unterklasse an, ist aber ein typischer Aufsteiger, der durch seinen Umgang im Milieu der besseren Gesellschaft einiges von den Denk-, Rede- und Verhaltensweisen der höheren Klassen gelernt und angenommen hat.[17] Zwar unterscheidet sich seine Ausgangslage von derjenigen Johans in *Tjänstekvinnans son*, doch ist beiden eine mittlere Stellung zwischen Ober- und Unterklasse sowie eine innere Gespaltenheit gemeinsam. Noch ein weiterer Zwiespalt ist an Jean zu bemerken, der ihn an die Seite Strindbergscher Männergestalten aus *Fadren*, *Le plaidoyer d'un fou* oder *I havsbandet* stellt: ein ständiges Changieren von Stärke und Schwäche, Über- und Unterlegenheit, eine Unterworfenheit unter bestimmte Rollenmuster, in die er zwangsläufig immer wieder zurückfällt. Ist der Rittmeister ein Sklave seiner Mutterbindung, sind die beiden Axel Gefangene ihrer erotischen Bedürfnisse, so unterliegt Jean mit unbarmherziger Notwendigkeit dem Gesetz der Macht und verwandelt sich beim Schlag der Glocke, beim Anblick der Stiefel oder des Sprachrohrs in einen bückelnden Diener. Wie Doktor Borg übernimmt er gern die Rolle des Selbstbeherrschten, Berechnenden, Machtbewußten, des überlegenen "artbildare" ["Begründer einer Art"], wie der Autor ihn im Vorwort nennt – doch erweist sich dies als Spiel einer Mittsommernacht, das im Moment der Rückkehr der Realität in Gestalt des Grafen in sich zusammenbricht. Im selben Augenblick, da Jean seine Livrée wieder anzieht, wird er zum Automaten, zum Diener, zum Befehlsempfänger. Er kontrolliert nicht einmal mehr seine Sprache, deren exzellente Beherrschung er vorher als Erzähler der Kindheitsepisode, durch den gewandten Umgang mit den Formeln der Gesellschaftssprache und durch seine Französischkenntnisse demonstriert hatte. Jetzt wird er zum stammelnden Idioten: "Jag vet inte – men nu kan jag inte heller – jag förstår inte [...] men – ah det är den djävla drängen som sitter i ryggen på mig!" (SV 27, 188) ["Ich weiß nicht – aber jetzt kann ich auch nicht – ich verstehe nicht [...] aber – ah, das ist der verdammte Knecht, der mir im Rücken sitzt!"] Dies gleicht in vieler Hinsicht einer Szene aus der Einleitung von *Le plaidoyer d'un fou*, als der Erzähler sich voll männlichen Selbstbewußtseins an eine erste Analyse seiner Ehegeschichte macht: "Décidé de tout apprendre je me levai, sautai du lit comme le paralytique jetant les béquilles imaginaires". Axel schreitet entschlossen ins Schlafzimmer, um Maria zur Rede zu stellen. Doch die reale Begegnung mit der Frau in ihrer mütterlichen und erotischen Ausstrahlung entwaffnet ihn völlig: "Dompté, subjugé devant la majesté de la mère je fis mon entrée d'un pas mal assuré, timide comme un écolier. [...] Je m'embrouillai dans une explication." (Pdf 9f.)

---

16 Lamm 1924/26 I, S. 312f. Vgl. auch Carlson 1979, S. 87f. Das Motiv erscheint auch in anderen Texten: So wird etwa im Märchendrama *Himmelrikets nycklar* die Beziehung des Schmieds zur Geliebten durch Klassenunterschiede belastet (SV 32, 218).

17 Josephson 1965, S. 226ff., zieht u.a. über den Verweis auf Jeans mäklige und anspruchsvolle Haltung die Verbindung zu Strindbergs Person, dessen "kinkighet" ["wählerischer Geschmack"] durch die Auseinandersetzung mit Heidenstam im Sommer 1886 bekannt geworden ist.

Sucht man dagegen nach denjenigen Elementen des Autorbilds, die sich bei der Analyse von *Tjänstekvinnans son* als zentral herauskristallisiert haben – das Opfer, der Außenseiter, der Rebell –, wird man eher auf seiten Julies fündig. Julie wird nicht nur in einem ganz unmittelbaren Sinne, durch ihren Selbstmord, zum Opfer der im Drama dargestellten Geschehnisse, sondern sie ist schon von Anfang an ein Opfer: das Opfer ihres Elternhauses und ihrer Erziehung. Wie der Rittmeister in *Fadren* ist sie ein ungewolltes Kind; "[b]åda hör till de utstötta, de från början livdömda" ["beide gehören zu den Ausgestoßenen, den von Anfang an zum Tode Verurteilten"], so Smedmark.[18] Wie der Rittmeister geht sie nicht aus individueller Schuld, sondern – als Angehörige eines aussterbenden Geschlechts – aus naturgesetzlicher bzw. schicksalhafter Notwendigkeit zugrunde.[19] Und genauso wie der Rittmeister ist sie innerlich zerrissen, "en i grunden splittrad natur"[20] ["eine bis auf den Grund gespaltene Natur"]. Von klein auf ist sie hin und her gerissen zwischen der Bindung an Mutter und Vater, zwischen weiblichen und männlichen Charakterzügen, zwischen demokratischen Unterklassenidealen[21] und Oberklassenzugehörigkeit (SV 27, 160f.). Julie ist darüber hinaus, trotz ihrer Stellung als "husets härskarinna" (SV 27, 124) ["Herrscherin des Hauses"], eine Außenseiterin in der ihr fremden Welt von Haus- und Hofangestellten, die sich hinter ihrem Rücken über sie lustig machen und ihr Verhalten nicht weniger scharf kritisieren als dies vermutlich in der Adelsgesellschaft geschieht, mit der ihr Vater den Mittsommerabend verbringt.[22] Doch auch die Züge einer Rebellin finden sich in Julies Person. Sie bricht aus den ihr zugewiesenen Rollen als Frau und Adlige aus, wird zur Aktiven im erotischen Spiel (d.h. sie übernimmt, wie schon gegenüber dem Verlobten, die Männerrolle) und begibt sich auf eine Ebene mit den Vertretern der Unterklasse. Das Aufbegehren Julies richtet sich nicht gegen die eigene Natur, wie Smedmark im Anschluß an Strindbergs Vorwort schreibt[23] – denn was könnte man bei ihrer inneren Zerrissenheit ihre eigentliche 'Natur' nennen? –, sondern gegen die Rollen, in die Herkunft, Erziehung und Milieu sie zwingen. Wir sehen in *Fröken Julie* deutlicher als in irgendeinem anderen Strindberg-Text die Gefahren, die der Ausbruch aus tradierten Rollenerwartungen mit sich bringt: daß nämlich die Suche nach Individualität außerhalb aller Rollen in den Verlust jeglicher Identität führt. Nach dem Geschlechtsakt ist Julie nur noch eine gefallene Frau, eine von unendlich vielen: "Vad ni har gjort? Detsamma som mången före er!" ["Was Sie gemacht haben? Dasselbe wie viele vor Ihnen!"], klärt Jean sie auf;

---

18 Smedmark 1964, S. 283.

19 Vgl. Karnick 1980, S. 126.

20 Smedmark 1964, S. 283.

21 Durch die Herkunft der Mutter und die Einflüsse des Verlobten (SV 27, 187).

22 Vgl. das einleitende Gespräch Jeans und Kristins: "Hon är väl liksom generad efter den där kalabaliken med fästmannen." (SV 27, 120) ["Sie geniert sich wohl, nach diesem Krawall mit dem Verlobten."] und "Fröken, för att nu tala om henne, tar inte vara på sig och sin person. Jag skulle vilja säga att hon inte är fin!" (SV 27, 122) ["Das Fräulein, um von ihr zu sprechen, gibt auf sich und ihre Person nicht acht. Ich möchte sagen, sie ist nicht fein!"]

23 Smedmark 1964, S. 282.

und: "nu är vi lika goda kålsupare!" (SV 27, 153) ["jetzt stehen wir auf einer Stufe!"]

Weitere Züge verbinden Julie mit den Protagonisten aus *Fadren*, *Le plaidoyer d'un fou* und *Tjänstekvinnans son*. Eine grundlegende Schwäche aller ist ihre mangelnde seelische Robustheit, ihre überfeinerte Sensibilität, die sie anfällig für störende äußere Einflüsse macht. "Känslighet för tryck" (SV 20, 167) ["Sensibilität gegenüber Druck"] ist ein Charakteristikum Johans, der zudem als kraftlose Schlingpflanze beschrieben wird (SV 20, 38). Der Rittmeister wird allein schon durch die Idee, betrogen worden zu sein, völlig aus der Bahn geworfen. Und auch Axels hochentwickelte Intelligenz wird allzu leicht durch seine angeborene konstitutionelle Schwäche in Mitleidenschaft gezogen.[24] Hand in Hand damit geht eine Lebensmüdigkeit, die in *Fröken Julie* in Julies Traum Ausdruck findet, in *Le plaidoyer d'un fou* beispielsweise in Axels anfänglicher Ergebung in die Krankheit und in *Fadren* in den Regressionswünschen des Rittmeisters. Eine weitere Parallele findet sich zwischen Axel und Julie: Die rationale Selbstbeherrschung wird durch die Macht des Körpers und der Sinnlichkeit entscheidend untergraben. Was in *Le plaidoyer d'un fou* als mehr oder weniger verdeckter Angelpunkt der Handlungslogik erschien, wird in *Fröken Julie* zum zentralen Thema. Järv betont, der ungezügelte Sensualismus sei ein Grundzug in Julies Charakter, der für die Motivation der Handlung entscheidende Bedeutung habe, weil er für die extremen Schuldgefühle nach der Verführung und also für den Selbstmord hauptsächlich verantwortlich sei.[25]

Axel, der Rittmeister und Julie sind auch insofern Geschwister, als sie Liebe stets in Verbindung mit Haß erleben. Liebe bedeutet ihnen Kampf, bedeutet Sieg oder Unterwerfung. Alle drei unterliegen in diesem Kampf, weil er sich als Kampf gegen die eigenen Bedürfnisse darstellt, die sie in die Beziehung zu der/dem anderen zwingen. Der Feind sitzt in der eigenen Haut, weshalb der Haß stets mit Verzweiflung einhergeht.[26] Die Beziehung zum anderen Geschlecht birgt insofern immer einen destruktiven Impuls mit masochistischen Konnotationen. Die oben genannte allgemeine Lebensmüdigkeit konkretisiert sich hier in der Verbindung von Eros und Todestrieb. Ebenso wie der Tod durch die eigene Hand, so ist auch der Tod durch oder mit der/dem Geliebten eine weit verbreitete, melodramatische Phantasie in Strindbergs Texten.[27] Im Drama ist es Julie, die sich dem bittersüßen Traum vom gemeinsamen Tod hingibt – "att njuta, två dar, åtta dar, så länge man kan njuta och så – dö" (SV 27, 164) ["genießen, zwei Tage, acht Tage, so lange man genießen kann, und dann – sterben"] –, während Jean kühl und realistisch

---

24 Vgl. Kap. 6.3.

25 Järv 1972, S. 46ff.

26 Josephson 1965, S. 219, spricht von "kärlekshat" ["Haßliebe"]; vgl. auch den Brief an Heidenstam vom 13.10.1888 (B 7, 141ff.).

27 Vgl. auch Kapitel 5.4. und den Brief an Siri von Essen vom 12.3.1876: "har Ni icke mod att lefva med mig, så dö med mig och låt vår kärlek fortgå på andra sidan döden ren och helig" (B 1, 294) ["haben Sie nicht den Mut, mit mir zu leben, so sterben Sie mit mir und lassen Sie uns unsere Liebe auf der anderen Seite des Todes rein und heilig fortsetzen"].

seine wirtschaftlichen Pläne verfolgt. Dabei kommt Julies Traum einer Phantasie nahe, die sich in einem Brief an Siri von Essen vom 5. Mai 1889 artikuliert:

> Siri,
> Jag dör bit för bit – och ändock kan jag icke hata dig!
> – – –
> Hvarför sköt du mig icke nu nyligen, så hade jag varit utom alla smärtor nu!
> Kom hit med barnen och låt mig lefva mig in i lyckans illusioner ännu en gång, skall jag ställa om Er framtid, och sedan i högsta sällheten, när jag lyckats inbilla mig om igen att det var verklighet de sköna åren jag genomlefvat med mig, (dig) [sic] dö med glädje för din hand när jag ej vet om ögonblicket. (B 7, 316f.)
>
> [Siri,
> Ich sterbe Stück für Stück – und doch kann ich dich nicht hassen!
> – – –
> Warum hast du mich nun neulich nicht erschossen, dann wäre ich jetzt über alle Schmerzen hinweg!
> Komm mit den Kindern hier her und laß mich noch einmal mich in die Illusion des Glücks hineinleben, so kümmere ich mich um eure Zukunft, und dann, in der höchsten Seligkeit, wenn es mir geglückt ist, mir nochmals einzubilden, daß die schönen Jahre, die ich mit mir (dir) verlebt habe, Wirklichkeit waren, sterbe ich mit Freuden von deiner Hand, ohne vorher den Augenblick zu wissen.]

In seiner Mischung von Selbstreflexivität und dramatischer Stilisierung illustriert dieser Brief die Lust am Spiel mit Phantasien und Vorstellungen. Außerdem wird die Faszination deutlich, die in dem Gedanken an den Tod durch die Hand der Geliebten liegt, der in *Fröken Julie* mit umgekehrten Geschlechtervorzeichen eindrucksvoll inszeniert ist.

Die Idee vom gemeinschaftlichen Selbsttod findet sich auch am Ende von *Le plaidoyer d'un fou*, als Axel bei der Abfahrt seines Schiffes imaginiert, die am Kai zurückbleibende Ehefrau werde ihn zum gemeinsamen Sturz in die dunklen Fluten veranlassen. Hier ist der Blick des Erzählers verzerrt vom Haß auf die böse Zauberin, die ihn in ihrer Macht hält, und gleichzeitig fasziniert von der Phantasie, sich endgültig mit ihr zu vereinigen, "et j'attends la voir se jeter à l'eau, où je la réjoindrais pour nous noyer ensemble dans une dernière etreinte" (Pdf 206). Alle diese Vorstellungen hängen eng mit den Regressions- und Selbstauflösungsphantasien zusammen, wie sie sich am Schluß von *Fadren* finden. Wie der Zusammenbruch des Rittmeisters bedeutet auch der Tod Julies ein Doppeltes: Selbstauflösung einerseits, Selbstdarstellung (um nicht zu sagen Selbstglorifizierung) in der Opferrolle andererseits.

Diese Zusammenhänge sollen am Beispiel des Schlusses von *Fröken Julie* genauer dargestellt werden. Am 3. Juni 1888 schreibt der Autor an Heidenstam: "När jag är trött önskar jag dö, men har ej styrka (mod) att utföra det" (B 7, 90) ["Wenn ich müde bin, wünsche ich mir zu sterben, habe aber nicht die Kraft (den Mut) es auszuführen"]. Dieses Dilemma findet sich fast wörtlich auch im Drama geschildert: "Åh, jag är så trött; jag förmår ingenting, förmår inte ångra mig, inte fly, inte stanna, inte leva – inte dö!" (SV 27, 188) ["Oh, ich bin so müde; ich vermag nichts, vermag nicht zu bereuen, nicht zu fliehen, nicht zu bleiben, nicht zu leben – nicht zu sterben!"]. Julie weist daher Jean die Aufgabe zu, zum Werkzeug bzw.

zur Energiequelle der Selbsttötung zu werden. Doch geht es bei diesem 'gemeinschaftlichen' Selbstmord um mehr als um Suggestion im Sinne einer Übertragung des stärkeren Willens auf den schwächeren, so wie es das Vorwort und der "Hjärnornas kamp"-Aufsatz beschreiben. Es geht im Grunde um eine Befreiung vom eigenen Selbst durch Identifikation mit dem anderen. Der entscheidende Hinweis darauf liegt in der Tatsache, daß sich am Schluß des Dramas die Identitäten Julies *und* Jeans auflösen. Julie fordert Jean auf, ihr zu befehlen; sie gibt die Anweisungen und ist gleichzeitig Befehlsempfängerin: "Ni vet vad jag *skulle* vilja, men inte vill, vill det, ni, och befall mig utföra det!" ["Sie wissen, was ich wollen sollte, aber nicht will, wollen Sie es, und befehlen Sie mir, es auszuführen!"] Jean soll die Rolle des Grafen übernehmen: "Låtsas då att ni är han, och jag är ni!" ["Tun Sie so, als ob Sie er sind, und ich bin Sie!"] Doch er changiert außerdem zwischen der Dienerrolle, "den djävla drängen" ["der verdammte Knecht"], und der Opferrolle: "om greven kom ner nu – och befallde mig skära halsen av mig, så skulle jag göra det på stället" (SV 27, 188) ["wenn jetzt der Graf herunter käme – und mir befähle, mir die Kehle durchzuschneiden, würde ich es auf der Stelle tun"]. In seiner vorletzten Replik wiederholt Jean zudem mechanisch die Angstvorstellung Julies vom Läuten der Glocke und der Ankunft des Polizeikommissars (SV 27, 179 und 190). Wer suggeriert also wem? – Das Spiel mit wechselnden Rollen, das Jacobs als Zentrum der Dramenlogik identifiziert hat,[28] beschleunigt sich zum Ende des Dramas hin derartig, daß die Personen zwischen den Rollen zu oszillieren beginnen.

Doch auch die totale Auflösung ist, wie schon in den vorhergehenden Textanalysen gezeigt wurde, nicht die endgültige Wahrheit des Dramas. Aus der Asche der kollabierten Rollenzuschreibungen steigt Julie schließlich umgeben vom Nimbus des tragischen Opfers auf, dessen grausames Schicksal das Mitgefühl des Zuschauers erheischt. Wie das Ende von *Fadren* ist auch dieser Dramenschluß wie ein melodramatisches *tableau vivant* gestaltet. Die leuchtenden Strahlen des Sonnenaufgangs, die in den Raum fallen, und der Dialog über den Weg der "Ersten" und "Letzten" ins Himmelreich verleihen der Opferrolle ihren Glanz. Julie hat zwar ihre Stellung als Herrscherin des Hauses verloren, doch ist sie nun "den yttersta" ["die Letzte"], also wiederum, wenn auch auf der Negativskala, etwas Herausgehobenes, Besonderes.[29] Dies wird in der Regieanweisung für den Abgang bekräftigt, die das Aristokratische ihres Selbsttods betont: "går bestämt ut genom dörren" (SV 27, 190) ["geht entschieden zur Tür hinaus"]. Noch deutlicher wird dies in den Notizen zum Dramenschluß, die Strindberg während der Arbeit am Rand des Manuskripts vermerkte. Vor der Niederschrift des letzten Abschnitts, nachdem Jean den Zeisig getötet hat, wird das Ende folgendermaßen skizziert: Julie

---

28 Jacobs 1964, S. 81ff.

29 Man beachte, daß Julie Jeans Äußerung, sie sei nun "bland de – yttersta" ["unter den – Letzten"], aufnimmt und zum Extrem weiterführt, das auch wieder eine herausgehobene Position bedeutet: "Det är sant. – Jag är bland de allra yttersta; *jag är den yttersta*!" (SV 27, 189; meine Hervorhebung) ["Das ist wahr. – Ich bin unter den Allerletzten; *ich bin die Letzte*!"] Die Herausgehobenheit stellt auch dann eine wesentliche Konnotation dar, wenn "den yttersta" ["die letzte"] auf Julies Stellung als Letzte ihres Geschlechts bezogen wird (vgl. Törnqvist 1980, S. 140).

soll sich auf der Bühne die Pulsadern aufschneiden und das Stück mit der heroischen Schlußreplik beenden: "Ser du dräng du kunde inte dö."[30] ["Siehst du, Knecht, du konntest nicht sterben."]

7.2. Frauengestalten in Strindbergs Werk und die Autorfigur

Mit Sympathie gezeichnete Frauengestalten, die sich dem Autor oder dem Leser zur Identifikation anbieten, sind in Strindbergs Werk während der 1880er Jahre selten. Das pathetisch gezeichnete Bild des Rebellen und des Opfers, des durch äußere Umstände zum Scheitern Verurteilten, das zur mitfühlenden Identifizierung auffordert, findet sich fast ausschließlich in männlichen Helden verkörpert. Julie stellt insofern eine Ausnahme dar. Die mit Sympathie gezeichneten Züge in Julies Charakter schneiden sich daher auch scharf mit ihren 'typisch weiblichen' Eigenschaften, die vielen Strindbergschen Frauengestalten gemein sind und dem misogynen Diskurs, der am ausgeprägtesten in den Artikeln zur Frauenfrage entwickelt wird, angehören. Die weibliche Natur ist hier durch mangelnde Selbstkontrolle, Triebbestimmtheit insbesondere während der Menstruation, Nervosität usw. gekennzeichnet[31] – kurz, das Bild paßt ins Schema des naturwissenschaftlich fundierten frauenfeindlichen Diskurses des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Lindström erinnert in bezug auf den pathologischen Frauentyp in Strindbergs Texten ab 1884 und speziell hinsichtlich Julies an die Vorbilder im französischen Naturalismus, an die Romane Zolas und der Brüder Goncourt, in denen die hysterische Frau zum Typus wird.[32] In vielerlei Hinsicht ist Julie darüber hinaus eine Schwester Marias (*Le plaidoyer d'un fou*), Helènes ("Mot betalning") und Theklas (*Fordringsägare*), also eine typische degenerierte Mann-Frau. In einem Brief wird

---

30 Nach Ollén 1984, S. 306. Vgl. auch Smedmark 1964, S. 287f. Auch die sehr viel spätere Beschreibung des Abgangs in einem Brief an Manda Björling, die im Ensemble August Falcks die Rolle der Julie spielte, vermittelt ähnliche Akzente: "Gör slutscenens sortie som en sömngångerska, långsamt, med armarne sträckta framför Er, skridande ut, liksom sökande stöd i luften att icke falla på stenar eller så; ut oemotståndligt mot det sista stora mörkret" (16.7.1908; B 17, 11) ["Machen Sie den Abgang in der Schlußszene wie eine Schlafwandlerin, langsam, die Arme nach vorne ausgestreckt, hinausschreitend, als suchten sie Halt in der Luft, um nicht auf Steine zu fallen, oder so ähnlich; unwiderstehlich hinaus dem letzten, großen Dunkel entgegen"]. Der Abgang Julies ist hier weniger heroisch, doch hat er etwas außerordentlich Konzentriertes, Erhabenes, dem Irdischen Entrücktes, was auch die Formulierung "det sista stora mörkret" ["dem letzten, großen Dunkel"] andeutet.

31 Ollén 1984, S. 295.

32 Lindström nennt insbesondere die Frauenschilderungen in den Romanen der Brüder Goncourt: *Renée Mauperin*, *Germinie Lacerteux*, *Madame Gervaisais*, *La fille Elisa*, *La Faustin* und *Chérie* (Lindström 1952, S. 163).

die Abstammung von einer degenerierten Art hervorgehoben, die sich unter anderem in Willensschwäche und mangelndem Fortpflanzungstrieb niederschlage (B 7, 192). Dies zeigt sich vor allem in ihrer Rücksichtslosigkeit gegenüber Moral und Konvention. Sie übernimmt die unweibliche Rolle der Aktiven im erotischen Spiel, drängt Jean, wie schon Maria ihren Axel, in die entehrende Position eines Joseph. Außerdem zeigt sie sich eingebildet und herrschsüchtig. Sie spielt die Rolle der Herrscherin genußvoll aus, sie will Jean auf Knien sehen, zwingt ihn, ihre Stiefel zu küssen – eine Szene, die direkt Axels Phantasie entsprungen sein könnte.[33] Eine weitere Parallele zu Maria in *Le plaidoyer d'un fou* zeigt sich in Julies ungehemmtem Alkoholkonsum – auch dies neben dem Zigaretten- oder gar Zigarrenrauchen ein Stereotyp des männlichen Blicks auf die 'unweibliche' Frau.

Doch fehlt in *Fröken Julie* ein entscheidendes Merkmal anderer Schilderungen von Mann-Frauen in Strindbergs Werk: Es fehlt die moralische Indignation, die offene Polemik oder – eine dritte Variante – der kühle, doch nicht weniger brutale, sezierende Blick, der beispielsweise in "Genvägar" die Perspektive bestimmt. Julie ist "verrückt", wie Jean in seiner Eingangsreplik behauptet, aber sie ist nicht schuldig, ja sie wird nicht einmal für ihre Handlungen verantwortlich gemacht wie etwa Thekla in *Fordringsägare* (SV 27, 269f.).[34] Statt dessen spricht aus Jeans Worten eine Faszination, die nicht ausschließlich ein Effekt von Julies erotischer Anziehungskraft ist. Julie ist ohne Zweifel eine besondere, eine ungewöhnliche Frau, gerade indem sie sich nicht in die ihr zugewiesenen konventionellen Rollen als Frau und Adlige fügt. In dieser Eigenschaft erinnert sie an andere Frauen in Strindbergs Werk, die aus der typischen Frauenrolle ausbrechen, beispielsweise an Antigone aus dem frühen Drama *Det sjunkande Hellas*, an Gunlöd aus *Den fredlöse* oder auch an Hélène aus *Moderskärlek*. Ein Vergleich Julies mit diesen Frauen soll im folgenden zeigen, wie sich verschiedene Züge der Autorfigur in Frauengestalten manifestieren. Dabei ist insbesondere zu fragen, welche Besonderheiten die Gestaltung von Frauen wie Julie, Antigone oder Hélène im Gegensatz zu männlichen Gestalten wie Axel oder dem Rittmeister zeigt.

Antigone ist die Heldin in Strindbergs zweitem Drama, der 1869 verfaßten "dramatischen Studie" *Det sjunkande Hellas*, die 1871 in umgearbeiteter Fassung unter dem Titel *Hermione* gedruckt wurde. Wie Julie ist auch Antigone eine ungewöhnliche junge Frau, die aus den durch die Gesellschaft und die 'weibliche

---

33 Vgl. seine Gedanken im Eisenbahnabteil (Pdf 112).

34 Die Schuld wird konsequent im naturalistischen Sinn auf die Umstände abgeschoben, deren handlungsmotivierender Vielfalt sich der Autor im Vorwort rühmt (SV 27, 103). Selbst die Mutter als Prototyp einer degenerierten gefährlichen Mann-Frau trifft keine eigentlich moralische Verurteilung. Auch sie erscheint eher als Agens eines bösen Schicksals denn als verantwortliche Person. Ihre Verirrungen werden aus Erziehung und Zeitgeist erklärt (SV 27, 160). Im naturalistischen Gewand ersetzt hier die Strindbergsche Schicksalslehre, der einzelne büße in seinem Leben für Sünden, die vor seiner Geburt begangen wurden, das moralische Urteil.

Natur' zugewiesenen Rollenbegrenzungen ausbricht.[35] Dieses Aufbegehren gegen die Konvention wird aber provoziert durch die (Männer-)Gesellschaft selbst, die mit ihrer Gleichgültigkeit und Dekadenz die hergebrachten vaterländischen Ideale verrät.[36] Während die Männer, stellvertretend in der Figur des Kallimachos, welcher mit Antigone verlobt ist, das Vaterland dem Feind Philippos preisgeben wollen, entscheidet sie sich als Frau für den Kampf: "När männen så ha sjunkit uti svaghet / Så måste kvinnan döda sin natur / Och föra dolken." (SV 1, 86) ["Wenn die Männer so zur Schwäche herabgesunken sind / Muß die Frau ihre Natur töten / Und den Dolch führen."] Antigone erscheint also zunächst als heroische Gestalt. Sie versucht – ähnlich wie Julie, wenn auch aus ganz anderen Gründen –, sich über ihre Natur hinwegzusetzen und wie ein Mann zu handeln. In *Hermione* äußert die Protagonistin noch deutlicher: "O att jag vore man!" (SV 1, 192) ["Oh, wäre ich ein Mann!"] Gerade so wie Julie scheitert jedoch auch sie an ihrer weiblichen Natur, und zwar weniger an ihrer Unfähigkeit zu töten, als an dem erotischen Begehren, das sie beim Anblick des schlafenden Philippos unwiderstehlich ergreift. Antigone verwandelt sich damit von einer heroischen Rebellin gegen falsche Rollenkonventionen – bzw. gegen Konventionen, deren Sinn sich in einer verdorbenen Gesellschaft ins Gegenteil verkehrt hat – in ein Opfer ihrer eigenen Natur. Sieht man Antigone im Zusammenhang mit anderen Strindbergschen Protagonisten wie dem Rittmeister in *Fadren* und Axel in *Le plaidoyer d'un fou*, stellt sich diese Verwandlung vom Helden zum Opfer der eigenen Natur als ein Muster der Autorfigur dar.[37]

Eine interessante Rolle spielt dabei Antigones Vater Bakis. Selbst zu alt zum Kämpfen, bestärkt er sie zunächst in ihrem Vorsatz, Philippos zu ermorden. Er verkörpert die hohen Ideale des alten Athen, die auch Antigone bewegen: Vaterlandsliebe, Freiheit, Opferbereitschaft, Ehre. Und als Verkörperung dieser

---

35 Vgl. Wirmarks Untersuchung der Antigone im Vergleich zu den zeitgenössischen Frauenbildern und der Diskussion um die Rolle der Frau in der Gesellschaft (Wirmark 1988, S. 15-20).

36 Inwiefern das Drama als Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion um die Rolle der Frau in der Gesellschaft und insbesondere hinsichtlich der Verteidigung des Vaterlands verstanden werden kann, hat Ulf Boëthius dargelegt (Boëthius 1969, S. 94f.).

37 Die Rebellion der Frau gegen die zugewiesene Rolle und insbesondere gegen die bürgerliche Konvention fordert u.a. auch der lange Brief an Siri von Essen vom März 1876. Nachdem sich der Briefschreiber zunächst über den moralischen Verfall im Heim der Angebeteten und über die Erniedrigung, die dies für sie bedeute, ereifert hat, fordert er sie in hochtrabenden Worten zur heroischen Rebellion auf: "Ve verlden och karlarne och qvinnorna om Ni reste Er hjessa och tog gisseln om hand – res Dig unga lejoninna, skaka din guldgula man och skicka ljungeldar ur dina herrliga ögon så att fånarne darra" (B 1, 289) ["Wehe der Welt und den Männern und den Frauen, wenn Sie Ihre Stirn erhöben und die Geißel zur Hand nähmen – erhebe Dich, junge Löwin, schüttele Deine goldgelbe Mähne und schikke Blitze aus Deinen herrlichen Augen, so daß die Narren erzittern"]. Dasselbe Muster wußte Strindberg nach Boëthius auch in Anne Charlotte Lefflers Schauspiel *Skådespelerskan* zu schätzen (Boëthius 1969, S. 145; vgl. *Före Röda rummet*, S. 60-64).

Ideale hat er am Ende die Aufgabe, Antigone durch den Tod von seiner Hand vor einem Leben in Schande und sich selbst vor der Ehrlosigkeit zu retten:

> Du är mitt barn och fast du väl förtjänt
> Din lott så skall man aldrig dock få säga
> Att jag min dotter lät i smälek dväljas.–
> Nej, nej! min ära måste räddas, även
> Om eget blod det skulle kosta! (SV 1, 117)
>
> [Du bist mein Kind, und obgleich du wohl verdient
> Dein Los, soll man doch niemals sagen können,
> Ich hätte meine Tochter in der Schande leben lassen. –
> Nein, nein! Meine Ehre muß gerettet werden, auch
> Wenn es eigenes Blut kosten sollte!]

Die Tatsache, daß der Vater im Augenblick der Entscheidung zur Tötung der Tochter die *eigene* Ehre als das höchste Gut anzusehen scheint, wird im Drama nicht problematisiert. Im Gegenteil bekräftigt der Text den absoluten Stellenwert der Ehre, indem er am Schluß, in der Vereinigung von Vater und Tochter im Tode, eine Apotheose der väterlichen Ideale inszeniert. Der tief beeindruckte Philippos befiehlt die Errichtung eines Grabdenkmals, "som / För än ej födda släkten vittna skall / Att Hellas, stort, var störst uti sitt fall!" (SV 1, 132) ["das / Noch nicht geborenen Geschlechtern bezeugen soll, / Daß Hellas, das Große, in seinem Fall am größten war!"]

Der Tod durch die Hand des Vaters wird ähnlich wie der Selbstmord in *Fröken Julie* mit Pathos und masochistisch anmutender Genugtuung inszeniert. Das Vergehen, die Unterwerfung unter das erotische Begehren, unter die Schwäche der eigenen Natur, fordert, so scheint es, die höchste aller Strafen. Doch gleichzeitig kann diese als Auszeichnung, als Rechtfertigung und Erlösung erfahren werden. Antigone und Julie gewinnen im Angesicht des Todes ihre Ehre, ihren aristokratischen Sinn zurück. Der Tod vermag eine Einheit mit dem Vater und den väterlichen Idealen herzustellen, die sich im Leben nicht realisieren ließ. Hier wird ein neuer Akzent der Autorfigur sichtbar, die sich bislang hauptsächlich im Bild von Opfer und Rebell, vom einsamen Helden gegenüber den bedrückenden Normen einer scheinheiligen Gesellschaft manifestierte. Es wird deutlich, daß das Bedürfnis nach rebellischer Selbstbehauptung gekoppelt ist mit einer überwältigenden Sehnsucht nach Übereinstimmung mit und Anerkennung durch den Vater. In *Det sjunkande Hellas* wird die Gestaltung dieses Anerkennungswunsches durch eine doppelte Verschiebung ermöglicht: Zum einen ist die Hauptfigur eine Frau. Die liebevolle Vereinigung mit dem Vater läßt sich von der Frauenrolle aus leichter inszenieren, da die Schwäche Antigones ja durch ihre weibliche Natur erklärt und gerechtfertigt ist. Sie kollidiert nicht gleichermaßen mit den patriarchalischen Männlichkeitsidealen wie etwa Axels Machtlosigkeit gegenüber seinem erotischen Begehren in *Le plaidoyer d'un fou*. Zum anderen ist der Vater als Greis aus der verdorbenen Gesellschaft ausgenommen, gegen die sich Antigones Aufbegehren richtet, und kann im Kontrast zu dieser idealisiert werden. Der Kampf Antigones geschieht also im Namen der väterlichen Werte und nicht gegen diese.

Daß die Beziehung zum Vater ein entscheidendes Element der Autorfigur darstellt, das in vielen Texten offen oder versteckt eine wichtige Rolle spielt, bestätigt sich in *Fröken Julie*. Dort verkörpert der Vater die Macht der Gesellschaft und ihrer Konventionen, unter deren gnadenlosem Blick sich Jean und Julie wieder in Diener und Tochter verwandeln, in machtlose Sklaven ihrer anerzogenen Rollen. Auch in zwei weiteren Jugenddramen, *Fritänkaren* und *Den fredlöse*, werden jeweils Konflikte mit der Vaterwelt inszeniert. In *Fritänkaren* erscheint der Vater, Gutsbesitzer Larsson, neben seiner Frau, dem lebensfrohen Bruder Oscar und dem frömmelnden Gustaf nur als ein Teil der scheinheiligen Gesellschaft, die Karl und seine freiheitliche Botschaft von "*frihetens, sanningens och upplysningens* sol" ["der Sonne *der Freiheit, der Wahrheit und der Aufklärung*"] in die Wüste schickt (SV 1, 60). In *Den fredlöse* dagegen ist der Konflikt ganz auf die Vater-Kind-Beziehung zugespitzt. Thorfinn ist wie Bakis in *Det sjunkande Hellas* ein Mann, der in einer Umbruchzeit (hier: dem Übergang vom Heidentum zum Christentum auf Island) an den alten Werten festhält. Doch wird dies in *Den fredlöse* negativ gewertet. Thorfinn erscheint starrsinnig, verständnis- und lieblos gegenüber Frau und Tochter, die sich insgeheim zum Christentum, der neuen freieren und barmherzigeren Religion bekehrt haben. Gunlöds Mutter hat die hergebrachten Normen so weit verinnerlicht, daß sie von der Tochter absolute Unterordnung unter den Vater und die Verdrängung der eigenen Gefühle verlangt. Die Frau soll gehorchen und leiden, so lautet das harte patriarchalische Gesetz. "Lid – men tyst!" ["Leide – aber still!"] heißt ihr Verhaltenskodex (SV 3, 49). Gunlöd aber begehrt innerlich gegen die Brutalität dieser Ordnung auf, auch wenn sie die Loyalität mit dem Vater nie offen aufkündigt. Als Thorfinn von einer Übermacht seiner Feinde angegriffen wird, erweist sie sich als ebenso mutig und entschlossen wie Antigone und wirft dem Boten, der ihr freies Geleit anbietet, die (Streit-)Axt vor die Füße. Der Bote rühmt daraufhin die 'Männlichkeit' ihrer Handlung: "Du är manstarkare än jag trodde Thorfinn!" (SV 3, 85) ["Du bist stärker an Männern als ich glaubte, Thorfinn!"] Die Widersprüchlichkeit im Verhältnis Gunlöds zu Thorfinn verrät, daß das eigentliche Thema des Dramas der Kampf um die Liebe und Anerkennung des Vaters ist. In der zweiten Fassung des Dramas von 1881 rechnet Gunlöd offen mit dem Vater ab: "Vet! Du har lärt mig hata – ty när gav du mig kärlek – du lärde mig frukta den store Thorfinn jarl [...] – Du stötte bort mig var gång jag ville komma till dig." (SV 3, 125) ["Wisse! Du hast mich gelehrt zu hassen – denn wann gabst du mir Liebe – du lehrtest mich, den großen Thorfinn jarl zu fürchten [...] – Du stießt mich jedesmal weg, wenn ich zu dir kommen wollte."] Der Versuch, die Lieblosigkeit der väterlichen Wertewelt zu überwinden, erinnert unmittelbar an Johans Frustration über den Vater in *Tjänstekvinnans son*, "som [...] hade isländarens yttre känslolöshet" (SV 20, 73) ["der [...] die äußerliche Gefühlslosigkeit des Isländers besaß"]. In *Den fredlöse* kann der Vater erst im Augenblick des Todes die Erstarrung seiner Gefühle unter dem Panzer männlicher Selbstbeherrschung überwinden. Erst jetzt kann er den Weg freigeben für die Liebe: zwischen Mann und Frau (Gunlöd und Gunnar) und unter den Menschen (Christentum).

Der Text schreibt sich in die Auseinandersetzung zwischen modernem und traditionell patriarchalischem Diskurs über die Geschlechterrollen ein, der im vierten Kapitel skizziert wurde. Geradezu idealtypisch wird der Protest gegen die über-

kommenen starren Rollenzuschreibungen inszeniert und insbesondere der Gefühlspanzer der traditionellen Männerrolle scharf kritisiert. Thorfinn wird in Gunnar ein idealisiertes Männerbild gegenübergestellt. Gunnar ist nicht nur stark wie Thorfinn, sondern auch "så god och – – – så skön" (SV 3, 54) ["so gut und – – – so schön"]. Während Antigone und ihr Vater sich gemeinsam den traditionellen männlichen Werten, besonders der männlichen Ehre, opfern, gehen diese in *Den fredlöse* mit dem Tod Thorfinns unter. Die Versöhnung zwischen Vater und Tochter gibt hier den Blick in eine bessere Zukunft frei, statt im pathetischen Opfertod zu enden. Auch hier bestätigt sich, daß die Inszenierung von Vaterfiguren und Vater-Tochter-Verhältnissen die der Autorfigur innewohnende Spannung zwischen Selbstbehauptung im Aufbegehren und masochistischem Selbstopfer reflektiert.

Eine dritte Variante des Vater-Tochter-Verhältnisses findet sich in dem 1892 entstandenen Einakter *Moderskärlek*. In der Zeichnung der Protagonistin und insbesondere in der Motivation ihres Charakters sind Parallelen zu Julie unübersehbar. Hélène, wie Julie etwa 25 Jahre alt, wurde von ihrer selbstsüchtigen Mutter in eine falsche, jede selbständige Persönlichkeitsentwicklung unterdrückende Erziehung gezwungen. Die Mutter erscheint als Stereotyp einer bösartigen, egoistischen Mann-Frau. Sie raucht, trinkt, lebt mit einer Freundin zusammen und erzieht ihr Kind zum Haß auf den Vater, der sich kurz nach der Geburt von der Mutter getrennt hat. Zugleich flößt sie ihr eine Abneigung gegen Männer überhaupt ein; "hon har alltid varnat mig för männen" ["sie hat mich immer vor den Männern gewarnt"], berichtet Hélène ihrer Freundin (und, wie sich später herausstellt, Halbschwester) Lisen (SV 33, 196). Dabei spielt die Mutter, wie Margareta Wirmark festgestellt hat, eigentlich die Rolle des Mannes in Hélènes Leben. Von Hélène als Tocher werden Dankbarkeit, Demut und Uneigennützigkeit gegenüber der Mutter und deren Freundin gefordert – die grundlegenden Tugenden bürgerlicher Töchter und Ehefrauen. "De dygder en kvinna vanligen brukar ställa till sin makes förfogande vill denna moder själv få njuta. Amelie har etablerat sig i mannens roll visavi sin dotter" ["Die Tugenden, die eine Frau gewöhnlich ihrem Mann zur Verfügung zu stellen pflegt, will diese Mutter selbst in Anspruch nehmen dürfen. Amelie hat sich in der Rolle des Mannes gegenüber ihrer Tochter eingerichtet"].[38] Hélène aber widersetzt sich vom Beginn des Dramas an den Forderungen ihrer Mutter und deren Freundin, die die Position einer Stiefmutter im Haus einnimmt. Motiviert wird ihr Aufbegehren damit, daß sie erstmals die Lebenslüge ihrer Mutter – diese war früher "ett dåligt fruntimmer" (SV 33, 194) ["ein schlechtes Frauenzimmer"] – kennengelernt und gleichzeitig durch die Bekanntschaft mit Lisen den Zugang zu einer anderen Welt erhalten hat. So rebelliert sie gegen die ihr auferlegte Rolle als gehorsame Tochter – auch dies eine Parallele zu Julie. Auffällig ist in der Schilderung von Hélènes Verhältnis zur Mutter und deren Freundin darüber hinaus die Ähnlichkeit mit Johans Familiensituation in *Tjänstekvinnans son*. Zwang, Unterdrückung, Lieblosigkeit und Pflichtmoral dominieren hier auf gleiche Weise wie im ersten Kapitel der Autobiographie:

---

38 Wirmark 1988, S. 54.

> Tänk dig hur det skall kännas för mig, som levat upp i en håla, där luften är unken, där människor av obestämd, hemlighetsfull existens rört sig omkring mig, viskande, kivande, gnatande; där jag aldrig fått ett vänligt ord, ännu mindre en smekning, och där min själ varit bevakad som en straffånge – – – (SV 33, 193)
>
> [Denk dir, wie das für mich sein wird, die in einem Loch aufgewachsen ist, wo die Luft stickig war, wo sich Menschen unbestimmter, geheimnisvoller Existenz um mich herum bewegten, flüsternd, zankend, nörgelnd; wo ich nie ein freundliches Wort hörte, noch weniger eine zärtliche Berührung erfuhr und wo meine Seele wie eine Strafgefangene bewacht wurde – – –]

Die Beschreibung des Hauses und Hinterhofs, wo Johan aufwächst, der Bewohner und der hierarchischen Verhältnisse, insbesondere aber der bedrückenden Atmosphäre, entsprechen in vielem dieser Schilderung. Wie Johan und Julie ist auch Hélène ein Opfer ihrer Erziehung. Wie diese rebelliert sie, wie diese kann aber auch sie sich nicht – oder höchstens in einem langsamen und schwierigen Prozeß, der am Ende nur angedeutet ist – von den Prägungen ihrer Kindheit und Jugend befreien. Während allerdings in *Tjänstekvinnans son* der Vater für die Welt der Pflichten, Zwänge und der Lieblosigkeit steht, übernimmt in *Moderskärlek* die Mutter diese undankbare Rolle. Dadurch wird der Platz frei für eine ideale Vatergestalt, die fürsorglich und liebevoll gezeichnet wird. Hélènes und Lisens Vater erscheint als Erfüllung von Johans Sehnsucht, die in *Tjänstekvinnans son* nur in einem kurzen Augenblick nach dem Tod der Mutter gestillt wird: "Han hade fått en vän, och en mäktig, klok manlig vän som han beundrade" (SV 20, 73) ["Er hatte einen Freund bekommen, einen mächtigen, klugen männlichen Freund, den er bewunderte"].

Die besondere Konstellation in *Moderskärlek* macht im Gegensatz zu *Fröken Julie* und *Tjänstekvinnans son* eine Versöhnung mit der Vaterwelt möglich. Konvention, Pflichtmoral und Lieblosigkeit werden der bösen Mutter zugeschrieben, so daß die Rebellion zur eigenen Identitätsfindung sich nicht gegen den idealisierten Vater richten muß. Gleichzeitig vermeidet Hélène wohlgemerkt durch ihre Entscheidung gegen die durch den Vater vermittelten verlockenden Angebote (Mann, Geld, Karriere), die eine Abhängigkeit gegen die andere einzutauschen. Zwar spielen bei diesem Entschluß auch die anerzogenen Verhaltensnormen eine Rolle, doch dokumentiert der Dramenschluß, wie Wirmark zu Recht feststellt, daß Hélène an Selbständigkeit und innerer Freiheit gewonnen hat: "På ytan är allt som förut men i själva verket är situationen i grunden förändrad." ["An der Oberfläche ist alles wie vorher, doch tatsächlich hat sich die Situation von Grund auf verändert."] Diese Selbständigkeit, die eigene Identität unabhängig von Mutter *und* Vater, werde sich mit der Zeit entwickeln.[39]

Der Vergleich mit den behandelten Dramen, in denen jeweils eine Frauengestalt im Vordergrund steht, lenkt die Aufmerksamkeit bei der Analyse von *Fröken Julie* auf das Verhältnis Julies zu ihrem Vater. Daß die Figur des Grafen als Instanz der Macht und Bestrafung eine entscheidende Rolle im Drama spielt, wurde oben schon festgestellt. Die symbolische Aussagekraft der Stiefel, des Sprachrohrs und der Glocke als Platzhalter der väterlichen/gräflichen Macht auf der Bühne ist un-

---

39 Wirmark 1988, S. 57.

übersehbar. Darüber hinaus weisen Julies und Jeans Angstphantasien unmittelbar auf den Schatten hin, den das väterliche Gesetz über die Szene wirft. Julie: "så ringer han – på den där klockan – två tag efter betjänten – och så skickar han efter länsman" (SV 27, 179) ["dann läutet er – mit dieser Glocke – zwei Mal nach dem Diener – und dann schickt er nach dem Polizisten"]. Jean nimmt diese Vorstellung in seiner vorletzten Replik fast wörtlich wieder auf:

> Att vara så rädd för en ringklocka! – Ja men det är inte bara en klocka – det sitter någon bakom den – [...] – men håll för örona bara – håll för örona! Ja så ringer han ändå värre! – ringer bara ända tills man svarar – och då är det för sent! och så kommer länsman – och så ... (SV 27, 190)
>
> [So viel Angst vor einer Glocke zu haben! – Ja, aber es ist nicht nur eine Glocke – dahinter sitzt jemand – [...] – aber halt nur die Ohren zu – halt die Ohren zu! Ja, dann läutet er nur noch schlimmer! – läutet einfach so lange, bis man antwortet – und dann ist es zu spät! und dann kommt der Polizist – und dann ...]

In der Tat folgt unmittelbar darauf die Regieanweisung "Två starka ringningar i klockan" ["Zweimal starkes Glockenläuten"], was den Befehl zum Selbstmord endgültig unumgänglich macht. Der Vater erscheint im Drama übermächtig und bedrohlich.

Daß hier historisch reale Machtverhältnisse inszeniert werden, wird aus Wirmarks Beschreibung des Vater-Tochter-Verhältnisses am Ende des 19. Jahrhunderts deutlich. Julies Verhalten stellt nicht nur einen Verstoß gegen konventionelle Rollennormen, sondern auch einen grundlegenden Bruch des Gehorsams gegenüber dem Vater dar. Für den Adel galt noch bis 1884, daß der Vater sowohl Vormund als auch "giftoman" der Tochter war, d.h. über ihren zukünftigen Ehemann entschied und für ihre Unberührtheit einstand: "Den dotter som vågade sätta sig upp emot gällande ordning gjorde något oerhört."[40] ["Die Tochter, die sich der herrschenden Ordnung widersetzte, tat etwas Unerhörtes."] Wenn Julie sich mit einem Diener einläßt, nachdem sie kurz zuvor den Bruch ihrer Verlobung provoziert hat, ist dies also in mehrerer Hinsicht ein Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen.

Was Julie im einzelnen über das Verhältnis zu ihrem Vater äußert, erscheint demgegenüber eher widersprüchlich. Offensichtlich ist das Vater-Tochter-Verhältnis durch große Distanz geprägt. Ein erstes Zeichen dafür ist die Tatsache, daß Julie es vorzieht, am Mittsommerabend allein auf dem Gut zu bleiben, während ihr Vater mit Bekannten feiert. Auch erscheint der Vater zu keinem Augenblick auf der Bühne, eine persönliche Begegnung findet im Drama nicht statt. Die kindliche Erziehung lag nach Julies Bericht zunächst ganz in der Hand der Mutter (SV 27, 161), die ihr auch den Haß auf die Männer einimpfte. So stand Julie in der Aus-

---

40 Wirmark 1988, S. 172. Wirmark stellt darüber hinaus fest, daß das Aufbegehren der Tochter gegen den Vater in Strindbergs späteren Werken ein häufiges Motiv ist. Sie nennt als Beispiele *Dödsdansen II* und *Svanevit*: "När flickan sätter troheten mot den egna känslan främst blir upproret mot fadern den naturliga följden." (ebd., S. 174) ["Wenn das Mädchen die Treue zum eigenen Gefühl an die erste Stelle setzt, ist der Aufruhr gegen den Vater die natürliche Folge."]

einandersetzung um die vernichtende Brandstiftung auf dem Gut loyal zur Mutter: "Jag älskade min far, men jag tog parti för min mor, emedan jag icke kände omständigheterna." (SV 27, 163) ["Ich liebte meinen Vater, aber ergriff die Partei meiner Mutter, weil ich die Umstände nicht kannte."] Die Behauptung, den Vater zu lieben, wird allerdings kurz darauf stark relativiert. "Har ni inte älskat er far, fröken Julie?" ["Habt Ihr Euren Vater nicht geliebt, Fräulein Julie?"], fragt Jean. Julie antwortet:

> Jo, gränslöst, men jag har visst hatat honom också! Jag måtte ha gjort det, utan att jag märkt det! Men det är han som uppfostrat mig till förakt för mitt eget kön, till halvkvinna och halvman! (SV 27, 187)
>
> [Ja, grenzenlos, aber ich habe ihn wohl auch gehaßt! Ich muß ihn gehaßt haben, ohne es zu merken! Aber er war es, der mich zur Verachtung meines eigenen Geschlechts erzogen hat, zur Halbfrau und zum Halbmann!]

Sowohl die Behauptung, den Vater zu hassen, als auch die Beschuldigung, er habe sie zur Verachtung des eigenen Geschlechts erzogen, widersprechen auf den ersten Blick dem, was Julie zuvor berichtet hat. Die Ambivalenz zwischen Liebe und Haß läßt sich jedoch durch Julies innere Zerrissenheit erklären sowie durch die Macht, die die Erziehung durch die Mutter über sie hat. In diesem Augenblick fühlt sie sich, wie sie selbst erklärt, als Werkzeug der Rache ihrer Mutter dem Vater gegenüber.

Verwirrender ist die Schuldzuweisung an den Vater hinsichtlich ihrer gespaltenen Geschlechtsidentität, da Julie vorher ausdrücklich betont hat, die *Mutter* habe sie gegen den Willen des Vaters als Naturkind und wie einen Jungen erzogen. Da der Autor im Vorwort "fadrens oriktiga uppfostran av flickan" (SV 27, 103) ["die falsche Erziehung des Mädchens durch den Vater"] ausdrücklich als einen Punkt der naturalistischen Ursachenvielfalt für Julies Schicksal nennt, die er selbstbewußt als Paradebeispiel seiner komplexen Dramentechnik aufzählt, liegt es nahe, zu vermuten, daß der nachdrückliche Wille zur Komplexität in der Motivation hier zu Unstimmigkeiten in der Dramenlogik führt. Doch läßt sich der logische Bruch auch dadurch erklären, daß man Julies Schwanken zwischen verschiedenen Perspektiven und damit zwischen verschiedenen Bildern von der eigenen Identität als Frau in Rechnung stellt. Das Frauenbild, das Julie von der Mutter vermittelt bekommen hat, entspricht offenbar den progressiven Idealen der Zeit; es will zeigen, "huru kvinnan var lika god som mannen" (SV 27, 161) ["inwiefern die Frau ebenso gut war wie der Mann"]. Aus der männlichen Perspektive – derjenigen des Grafen, des Zuschauers und der im Vorwort explizierten Dramen(ideo)logik – stellt sich dies als Verirrung dar. Sie wird anschaulich belegt durch den Niedergang des Guts als Folge der mütterlichen Anordnungen und durch die soziale Ächtung, die der Vater erdulden muß. *Dieses* Frauenbild nun ist es, das von der väterlichen Verachtung getroffen wird.[41] Da Julie sich aber nicht aus der Prägung durch die

---

41 Für Eklunds Behauptung, der Vater habe seine Enttäuschung, keinen Sohn als Erbfolger zu haben, an Julie ausgelassen (Eklund 1948b, S. 336), finde ich im Text keinen Beleg. Immerhin bestätigt sie, daß das Bild von Julies Vater, das im Drama vermittelt ist, alles andere als idealisch ist – trotz Julies Beteuerung, ihn zu

mütterlichen Ideale lösen kann, trifft die Verachtung des Vaters direkt ihre geschlechtliche Identität. Julie fühlt sich also nicht nur deshalb als "halvkvinna och halvman" ["Halbfrau und Halbmann"], weil die Mutter sie nach Prinzipien erzog, die die traditionelle Frauenrolle sprengten, sondern weil sowohl das traditionelle als auch das moderne Frauenbild für sie diskreditiert sind. Sie ist in ihrer geschlechtlichen Identität grundlegend verunsichert.

In den vorhergehenden Kapiteln konnte eine solche Verunsicherung mit ihren verheerenden Wirkungen für das Selbstbewußtsein ebenso beim Rittmeister in *Fadren* gezeigt werden wie bei Axel in *Le plaidoyer d'un fou*. Die Gestaltung der Problematik in einer weiblichen Hauptfigur verdeutlicht freilich – wie der Exkurs zu den Jugenddramen und zu *Moderskärlek* gezeigt hat –, daß die Unsicherheit über die eigene Geschlechtsidentität in engen Zusammenhang mit dem widersprüchlichen Verhältnis zu einer Vaterfigur gestellt werden kann. Wurde im Kapitel zu *Fadren* mit Bezug auf den Diskurs des Modernen Durchbruch die These aufgestellt, daß der eigentliche Konflikt nicht dem Kampf zwischen den Geschlechtern entspringt, sondern der aufreibenden Auseinandersetzung zwischen einem traditionell-patriarchalischen und einem modernen Männerbild, kann diese nun folgendermaßen ergänzt werden: Hinter der Unsicherheit und Gespaltenheit, die Axel und der Rittmeister bezüglich ihrer männlichen Identität erfahren, verbirgt sich *auch* die Auseinandersetzung mit einer Vaterinstanz, die einerseits als Rebellion und Protest, andererseits als Wunsch nach Liebe und Anerkennung zum Ausdruck kommt. Letzteres wird aber weder in *Fadren* noch in *Le plaidoyer d'un fou* explizit. Der Wunsch nach Anerkennung durch und nach Einheit mit der Vaterinstanz äußert sich hier vielmehr im Pathos – und dem darin verborgenen Wunsch nach Identifikation mit dem männlich-patriarchalischen Blick –, mit dem die Bedrohung durch das böse Weibliche und die Untergangsphantasien inszeniert werden.

Anders in *Fröken Julie* (und den übrigen Dramen mit weiblichen Hauptpersonen): Hier kommt die Komplexität im Spannungsverhältnis von Rebellion und Anerkennungswunsch im Verhältnis zur väterlichen Autorität offener zum Ausdruck. In *Det sjunkande Hellas* und in *Den fredlöse* ist eine Auflösung dieser Spannung nur im Tod einer oder beider Seiten möglich. Dies gilt auch für *Fröken Julie*. Daß der Selbstmord Julies nicht nur als Flucht aus Scham und Schande, nicht nur als Ehrenrettung, sondern auch als ein Schritt zur Vereinigung mit dem Vater gedeutet werden kann, bestätigt eine frühere Phantasie Julies. Nachdem Jean den Zeisig getötet und damit in Julies Augen seine Rohheit und Knechtsnatur bewiesen hat, stellt sie sich vor, dem Vater alles zu offenbaren. Dies imaginiert sie als einen apokalyptischen, erlösenden Moment. Dabei zieht Julies pathetische Phantasie den Vater und mit ihm das ganze Grafengeschlecht mit in den Tod:

> [...] och så talar jag om allt! Allt! Åh det skall bli skönt att få ett slut – bara det ville bli slut – och så får han slag och dör! – så bli vi slut allihop – och så blir det lugn – ro – evig vila – och så krossas vapnet mot likkistan – grevesläkten är slocknad [...]! (SV 27, 179)

---

lieben, und obwohl der Vater ebenso wie Julie als Opfer der Verirrungen der Mutter erscheint.

> [[...] und dann sage ich alles! Alles! Oh, es wird schön sein, Schluß zu machen – wenn es doch nur Schluß wäre – und dann bekommt er einen Schlag und stirbt! – und dann ist es mit uns allen aus – und dann wird es ruhig – Stille – ewige Ruhe – und dann zerschlägt man das Wappen am Sarg – das Grafengeschlecht ist erloschen [...]!]

Der gemeinsame Tod *mit* dem Vater und *wegen* des Vaters – bzw. wegen der durch den Vater verkörperten Verhaltensnormen – bedeutet, den Widerspruch zwischen dem Streben nach Anpassung und dem Aufbegehren ebenso brutal wie konsequent zu durchbrechen.

7.3. Gott-Vater und die List Adams

Doch es bleibt bei der *Phantasie* vom gemeinsamen Tod. In der Dramenrealität opfert sich Julie allein, um die eigene Ehre und die des Vaters rein zu erhalten. Denn um das unbarmherzige patriarchalische Gesetz der Ehre geht es auch hier – vor allem anderen. Dies betont Julie, als sie Jean um Hilfe bei ihrem Selbstmord bittet: "Gör mig den sista tjänsten, rädda min ära, rädda hans namn!" (SV 27, 188) ["Tu mir den letzten Dienst, rette meine Ehre, rette seinen Namen!"] Der Freitod ist gleichzeitig Unterwerfung unter und Protest gegen das väterliche Gesetz. So urteilt auch Wirmark:

> Julie tar sitt liv för att undkomma skammen och utför ännu en protesthandling. I det samhälle där en ogift kvinna förnekas varje möjlighet att ge utlopp för sin sexualitet finns knappast plats för henne att leva ett människovärdigt liv. Julies andra protesthandling framstår emellertid som kluven också den; den konfirmerar såväl hennes frihetslängtan som det omgivande samhällets förkastelsedom.[42]
>
> [Julie nimmt sich das Leben, um der Schande zu entkommen, und führt damit eine weitere Protesthandlung aus. In der Gesellschaft, in der einer unverheirateten Frau jede Möglichkeit bestritten wird, ihre Sexualität auszuleben, gibt es kaum Platz für sie, ein menschenwürdiges Leben zu führen. Auch Julies zweite Protesthandlung erscheint allerdings gespalten; sie bestätigt sowohl ihre Freiheitssehnsucht als auch die Verurteilung durch ihre Umwelt.]

Sowohl das Zulassen des sexuellen Begehrens als auch die Selbsttötung sind Protesthandlungen gegen die gesellschaftlichen Normen, wobei Protest und Unterwerfung Hand in Hand gehen. Dies ist gerade im Motiv des Selbsttods offensichtlich: Er ist Protest gegen die unbarmherzigen väterlichen Normen, die eine eigene (sexuelle) Identität unmöglich machen, *und* Appell an das väterliche Mitgefühl. Er soll dem Vater Schmerz zufügen *und* seine Anerkennung gewinnen. Eine psychologische Interpretation, die die Selbstbestrafungstendenz bei Julie nur auf die Schuldgefühle zurückführt, die aus einer lieblosen und die sexuelle Identität

---

42 Wirmark 1988, S. 176.

verwirrenden Erziehung herrühren,[43] übersieht die komplexeren Implikationen des Freitods als Selbstbestrafung. Wie masochistische Selbstquälerei in den Dienst der Selbstbehauptung gestellt werden kann, wird schon in *Tjänstekvinnans son* beschrieben (SV 20, 15). Johan zieht einen Teil seines Selbstgefühls aus der selbstmitleidigen Empfindung, übervorteilt und übergangen worden zu sein, die es ihm erlaubt, selbstgerechte Kritik an seiner Umgebung zu üben. Er übernimmt die Doppelrolle von Strafendem und Bestraftem, identifiziert sich also gleichzeitig mit der Rolle des Sünders (des Kindes) und der Rolle des Strafenden (des Vaters). Julie fordert mit ihrer selbstzerstörerischen Handlung also nicht nur das Mitleid und die Anerkennung der Vaterinstanz heraus, sondern sie begibt sich selbst stellvertretend in seine Position. Strafen und gestraft Werden, Selbstbehauptung und Selbstzerstörung, Protest und Identifikation sind damit komplementäre Aspekte derselben Handlung.[44]

Dieselbe Ambivalenz im Verhältnis zur väterlichen Autorität tritt in späteren Texten wie *Inferno* und *Stora landsvägen* im Motiv des Kampfs mit Gott zutage. Dieser Kampf, der im alttestamentarischen Mythos von Jakob seinen vorzüglichen Ausdruck findet, hat eine mehrfache Funktion für die Konstitution des Autor-Ich: als Inszenierung des eigenen Leidens, als rebellisches Aufbegehren, durch das Bewußtsein der Herausgehobenheit und durch die ihm innewohnende masochistische Komponente. – Daß es sich hier nicht um eine Psycho-Logik der Dramenfiguren oder eines hinter ihnen stehenden Autorsubjekts handelt, sondern um die Logik der Ich-Konstitution im Text durch die Autorfigur, welche das dramatische Geschehen bestimmt, wird abschließend gezeigt werden.

Zuvor ist allerdings noch ein Hinweis zur Opposition von männlich und weiblich erforderlich, die in *Fröken Julie* etabliert wird und die sich in den meisten Deutungen des Dramas spiegelt. Wirmark weist in dem obigen Zitat auf einen wichtigen Punkt hin: Im Mittelpunkt des Konflikts zwischen dem Individuum (Julie) und den gesellschaftlichen Normen steht das Recht auf eine eigene, freie Sexualität. Dem ist zweifellos zuzustimmen – besonders, da diese Problematik, wie Kapitel 6 gezeigt hat, schon in *Le plaidoyer d'un fou* einen zentralen Platz einnimmt. Irreführend ist allerdings die Beschränkung der Problematik auf Strindbergs Frauengestalten, die Wirmarks Darstellung suggeriert. Vor dem Hintergrund der historischen Situation betont Wirmark zu Recht, daß für Frauen und Männer grundsätzlich unterschiedliche moralische Normen galten: "Ett snedsprång med en piga en midsommarnatt skulle ha betraktats som en självklar rättighet" ["Einen Seitensprung mit einer Magd in der Mittsommernacht hätte man als ein selbstverständliches Recht betrachtet"] – wäre Julie keine Grafentochter, son-

---

43 Vgl. Järv 1972, S. 48.

44 Eine nach 1900 entstandene Skizze zum Heraklesmythos (SgNM 4:10,7) führt vor, wie Herakles für die Sünden des Zeus, seines Vaters, leidet: "Herakles är således oskyldig men känner skulden och åtager sig penitensen hos Omfale. Han lider således för det brott som hans fader (Zeus) begått." ["Herakles ist also unschuldig, aber er fühlt die Schuld und nimmt die Buße bei Omphale auf sich. Er leidet also für das Verbrechen, das sein Vater (Zeus) begangen hat."] Gerade diese Buße für die Schuld des Vaters wird im folgenden als "Herakles största hjelteprof" ["Herakles' größte Heldentat"] bezeichnet, bedeutet also die moralische Erhöhung des Helden.

dern ein Grafensohn gewesen.[45] Betrachtet man *Fröken Julie* jedoch im Werkzusammenhang, zeigt sich, daß die männlichen Helden, z.B. in *Fadren*, in *Le plaidoyer d'un fou* und in *I havsbandet*, in genau demselben Dilemma bezüglich ihrer Sexualität gefangen sind. Das eigene sexuelle Begehren zuzulassen und auszuleben, führt in Strindbergs Texten für Frau *und* Mann gleichermaßen in die Katastrophe. Die Strafen, die Julie und Antigone für ihre Ausbruchsversuche aus der zugewiesenen Geschlechterrolle und ihre erotische Passion treffen, treffen ebenso die männlichen Helden.

Dies läßt sich in gewissem Maße sogar für Jean zeigen, obwohl dieser als ein der Unterschicht entstammender Mann zunächst – ähnlich wie Nöjd in *Fadren* – für ein instrumentelles Verhältnis zur Sexualität steht. Fahlgren betont: "Jean står för den rationella 1880-talssynen på sexualitet som något avgränsat och möjligt att definiera."[46] ["Jean steht für die rationale Haltung der 1880er Jahre zur Sexualität als etwas Begrenztem und Definierbarem."] Doch weckt der Text Zweifel, ob dieses rationale Sexualmanagement große Belastungen auszuhalten vermag. Julies offensive Erotik stellt jedenfalls eine entschiedene Bedrohung für Jeans Selbstkontrolle dar, wie sein Zittern unter Julies Berührung verrät (SV 27, 136), das ihn mit dem Sexualparanoiker Axel aus *Le plaidoyer d'un fou* verbindet. Sowohl Julie als auch Jean stehen also im Spannungsfeld zwischen rationaler Kontrolle und Ausgeliefertheit an das erotische Begehren. Im Zusammenhang mit der Autorfigur stellt sich das spannungsvolle Verhältnis zur eigenen Sexualität als Entsprechung zum unaufhörlichen Kreislauf von Selbstbehauptung und Selbstauflösung dar, in dem auch Axel in *Le plaidoyer d'un fou* und der Rittmeister in *Fadren* gefangen sind.

In der Forschungsliteratur zu Strindberg ist vom androgynen Charakter einer großen Anzahl Strindbergscher Helden die Rede. Dies scheint mir auch für die hier behandelten Texte der späten 1880er Jahre zu gelten, obgleich diese vordergründig den wesenhaften Unterschied von männlich und weiblich mit großer Emphase akzentuieren. So hebt Wirmark die weiblich-irrationalen Züge in der Persönlichkeit des Rittmeisters in *Fadren* hervor.[47] Die Analyse der Autorbilder in *Fröken Julie* und anderen Dramen mit weiblichen Protagonisten macht deutlich, daß dies nicht nur darauf beruht, daß Männern weibliche und Frauen männliche Eigenschaften zugeschrieben werden – was auf der Ebene des naturalistischen Diskurses als Folge falscher Erziehung oder als degenerative Zeiterscheinung begründet werden kann –, sondern daß die Männlich-Weiblich-Opposition insgesamt unterwandert wird. Der folgende Textabschnitt entstammt einem Nachruf Strindbergs auf den Verfasser des weitverbreiteten Werks *Geschlecht und Charakter*, das durch seine Pseudowissenschaftlichkeit und seine entschieden misogyne Tendenz zweifelhafte Berühmtheit erlangte: Otto Weininger. Es ist außerordentlich illustrativ, diesen 1903 entstan-

---

45 Wirmark 1988, S. 39.

46 Fahlgren 1994, S. 126.

47 Wirmark 1988, S. 28. Indirekt bestätigt auch Smedmark eine solche Sicht, wenn er in seiner Einleitung zu *Fröken Julie* eingehend die Parallelen zwischen dem Rittmeister und Julie herausarbeitet (Smedmark 1964, S. 282).

denen Text mit Blick auf die Erotik eines männlichen Strindberg-Helden wie Axel in *Le plaidoyer d'un fou* zu lesen:

> Kvinnans kärlek lär efter den sista analysen innehålla femtio procent brunst och femtio procent hat. Det låter underligt, men det är så. Oberoende av böjelse och smak, åsikter och sådant, finner man att när en kvinna älskar en man, så hatar hon honom; hatar honom, emedan hon känner sig bunden till honom och honom underlägsen. Det är ingen konstant ström i hennes kärlek, utan en ständig ompolarisering och en ständig strömväxling [...]. (SS 54, 313)

> [Die Liebe der Frau soll nach den letzten Analysen fünfzig Prozent Brunst und fünfzig Prozent Haß beinhalten. Das klingt erstaunlich, aber es ist so. Unabhängig von Neigungen und Geschmack, Ansichten und so weiter läßt sich feststellen: wenn eine Frau einen Mann liebt, so haßt sie ihn; sie haßt ihn, weil sie sich an ihn gebunden und ihm unterlegen fühlt. In ihrer Liebe gibt es keinen konstanten Strom, sondern ein ständiges Umpolen und einen ständigen Stromwechsel [...].]

Das Unternehmen, den Text gegen den Strich zu lesen, zeigt, daß hier nicht weibliche Erotik, sondern Erotik überhaupt (in der für Strindbergs Texte typischen Form) beschrieben wird. Gerade *indem* Texte wie dieser, *Fröken Julie* oder andere so entschieden auf dem Wesensunterschied der Geschlechter bestehen, verweisen sie auf das Vakuum, das dort entsteht, wo geschlechtliche Identität begründet werden soll. Der scheiternde Versuch Axels in *Le plaidoyer d'un fou*, die 'wahre Natur' Marias als Stellvertreterin des Weiblichen zu ergründen und darüber auch seine eigene Männlichkeit zu etablieren, verweist paradigmatisch auf die Leere, um die die polaren Zuschreibungen zirkulieren: Stärke und Schwäche, Mann und Frau, Ratio und Wahnsinn, Täter und Opfer ...

In einem weiteren Punkt muß Wirmark widersprochen werden, zumindest, was die hier behandelten Texte der 1870er und 1880er Jahre angeht. "Fäderna i Strindbergs dramer tecknas med stor kärleksfullhet" ["Die Väter in Strindbergs Dramen werden sehr liebevoll gezeichnet"], heißt es, und Wirmark betont ausdrücklich das Liebes- und Vertrauensverhältnis zwischen Vater und Tochter. Daß das Verhältnis zum Vater in *Fröken Julie* und *Den fredlöse* höchst ambivalent ist, konnte oben gezeigt werden. In beiden Fällen überwiegt der erbarmungslose, bedrohliche Aspekt des Vaterbildes. Auch in *Det sjunkande Hellas* bleibt das Vater-Tochter-Verhältnis nicht ungetrübt. Bakis' Reaktion auf das Versagen Antigones, das aus ihrer Passion für Philippos herrührt, offenbart nicht nur Strenge, sondern Lieblosigkeit, ja Verachtung:

> [...] Nyss du var
> Beklagansvärd blott, medan du ännu
> Stod ren inför mig; nu är du blott värd
> Förakt, då du ditt land uppoffrat har
> För att en brottslig kärleks åtrå följa. – (SV 1, 116)

> [[...] Gerade warst du
> Nur bedauernswert, als du noch
> Rein vor mir standst; jetzt bist du nur

> Verachtung wert, da du dein Land geopfert hast
> Um dem Begehren einer verbrecherischen Liebe zu folgen. –]

Das erotische Begehren ist wie bei Julie dafür verantwortlich, daß sich die Anerkennung des Vaters in Verachtung verwandelt: Es ist unverzeihlich. Noch ausgeprägter wird die finstere Seite des Vaterbilds, wenn wir den weiblichen Heldinnen ihre männlichen Pendants an die Seite stellen. In *Fritänkaren*, in der Novelle "Offret" aus *Från Fjärdingen och Svartbäcken* und in *Tjänstekvinnans son* gleicht der Vater jeweils einer finsteren Macht, dem hartherzigen Gott des Alten Testamentes vergleichbar. Besonders auffällig sind die Parallelen zwischen den strafenden Vatergestalten in *Fröken Julie* und *Tjänstekvinnans son*: "Man fruktade fadren. När ropet: pappa kommer! hördes sprungo alla barnen och gömde sig, eller ut i barnkammaren för att kamma och tvätta sig. Vid bordet rådde dödstystnad bland barnen" (SV 20, 13) ["Man fürchtete den Vater. Wenn man den Ruf: Papa kommt! hörte, liefen alle Kinder und versteckten sich, oder hinaus ins Kinderzimmer, um sich zu kämmen und zu waschen. Am Tisch herrschte Grabesstille unter den Kindern"], so die Autobiographie. Der Ruf "pappa kommer" ["Papa kommt"] erklingt mit tödlichen Konsequenzen auch im Drama, wo der Vater von Beginn an symbolisch auf der Bühne und im Bewußtsein der Handelnden anwesend ist.[48]

Die Allpräsenz des übermächtigen Vaters verleiht *Fröken Julie* Züge eines Paradiesgarten- und Sündenfalldramas. Carlson hat auf die große Bedeutung dieses Mythos in Strindbergs Werk hingewiesen und ihn u.a. überzeugend auf *Fröken Julie* bezogen. Zunächst wird der Mythos in Jeans Kindheitsbericht introduziert. In diesem erscheint der gräfliche Park als Paradies, dessen Früchte – im wörtlichen und übertragenen Sinn – dem Unterklassenkind verboten sind. Darüber hinaus kann die Situation des Mittsommerabends während der Abwesenheit des Grafen in bezug auf den Sündenfallmythos gedeutet werden.

> På en sinnlig midsommarafton är brödet och vinet de förbjudna frukter som Julie och Jean smakar av och kunskapen som de senare skaffar sig om den sexuella attraktionens förödande kraft och den oöverstigliga klassklyftan blir för mycket för dem. Denne Adam och denna Eva är totalt förlorade [...]. När pjäsen slutar är Julie en självmördare och Jean blott och bart en gnällig lakej. Ingen av dem var vuxen att möta följderna av Fallet.[49]

> [An einem sinnlichen Mittsommerabend sind Brot und Wein die verbotenen Früchte, die Julie und Jean probieren, und die Erkenntnis, die sie sich später über die verderbliche Kraft der sexuellen Anziehung und die unüberbrückbare

---

48 Auch die Vater-Symbolik in *Fröken Julie* nimmt unmittelbare Anleihen bei der Autobiographie: Die Stiefel verweisen direkt auf die väterlichen Stiefel in *Tjänstekvinnans son*, die der Diener nur mit Handschuhen anfassen darf. Die Glocke ist in beiden Texten als Symbol mit dem Auftreten der Staatsmacht verknüpft; im ersten Kapitel der Autobiographie erscheint nach dem Klingeln der Glocke ebenso wie in der Phantasie Julies und Jeans die Polizei (SV 20, 22; SV 27, 190).

49 Carlson 1979, S. 42f.

> Klassenschranke verschaffen, wird ihnen übermächtig. Dieser Adam und diese Eva sind völlig verloren [...]. Wenn das Stück endet, ist Julie eine Selbstmörderin und Jean nichts anderes als ein winselnder Lakei. Keiner von beiden war den Folgen des Falls gewachsen.]

Für die Analyse der Autorfigur ist Carlsons Hinweis wichtig, daß auch Jean der Rolle des überlegenen Mannes, des Eroberers und sozialen Aufsteigers nicht gerecht werden kann. Jean träumt vom gesellschaftlichen Aufstieg, doch die Realität widerspricht seinen großen Worten. "Han har kanske högtflygande planer men saknar den oundgängliga inre beslutsamheten att fullfölja dem" ["Er hat vielleicht hochfliegende Pläne, ihm fehlt aber die unumgängliche innere Entscheidungskraft, sie auszuführen"], so Carlson.[50] Dies gilt sowohl für seine berufliche Karriere als auch, wie seine Beziehung zu Kristin demonstriert, für sein Verhältnis zu Frauen. Ebenso beurteilt auch Fahlgren Jeans Rolle als Aufsteiger und 'self-made-man'.[51]

Wie läßt sich also die Logik der Autorfigur in *Fröken Julie* beschreiben? Worin unterscheidet sie sich von einer psychologischen Deutung? – Jean und Julie bewegen sich wie Kinder bei verbotenen Spielen in einem Spannungsfeld zwischen erotischem Begehren und väterlicher Sanktionsdrohung. Sie trotzen dem väterlichen Willen und essen die verbotene Frucht. Im geheimen fordern sie die väterliche Autorität heraus: Julie provoziert ihren Verlobten bis zum Bruch der Beziehung, sie entzieht sich der väterlichen Kontrolle, sie vergeht sich gegen alle Rollenkonventionen und bricht selbst das letzte Tabu, das Sexualverbot. Jean stiehlt den Wein des Grafen und schwelgt in Größenphantasien, in denen er selbst zum Grafen wird. Beide spielen ihre Rollen: Mann und Frau, Verführer und Verführerin, Aristokratin und Aufsteiger; außerdem ungeliebtes Kind und Opfer falscher Erziehung (Julie), Underdog und sozialer Außenseiter (Jean). Doch Spiel und Rollen zerfallen bei der Rückkehr des Grafen. Die Übertretung des väterlichen Gebots kann nicht ungesühnt bleiben; wer sich so offensichtlich der patriarchalischen Ordnung verweigert, muß sterben. Vermeintlich ist das Opfer auf dem Altar der väterlichen Ordnung komplett: Die Frau, das gefährliche Weibliche, ist tot; der Mann überlebt – doch nur als Krüppel, als Kastrierter, der mit den weiblich-erotischen Anteilen auch seiner Manneskraft beraubt ist. Freilich übersieht die naheliegende ödipale Deutung nicht nur die am Ende von Abschnitt 7.1. beschriebene Märtyrer-Glorie um Julies Haupt, sondern auch den provokatorischen Gestus des Dramas, der dem siegreichen Vatergott eine lange Nase zeigt.

Die provokative Kraft, die Julies Verhalten innewohnt, schlägt auf das Drama als Ganzes und seine Rezeption durch. Die Herausforderung der patriarchalischen Ordnung *im* Drama stellte gleichermaßen eine Herausforderung der zeitgenössischen Rezipienten dar. Josephson weist darauf hin, daß Verleger und Theaterdirektoren die Titelrolle für zu schockierend hielten und erst 1906 eine schwedische Schauspielerin sich an die Gestaltung der Rolle Julies wagte.[52] Wie Provokation als Mittel der Konstitution eines Autor-Ich in der Text-Leser-Beziehung funktioniert, wurde am Beispiel von *Le plaidoyer d'un fou* gezeigt. Der Zusammenhang

---

50 Carlson 1979, S. 90.

51 Fahlgren 1994, S. 125.

52 Josephson 1965, S. 50.

von Provokation, Normverstoß und Bestrafung ist hier wie in *Fröken Julie* keine Einbahnstraße. Offensichtlich sind Adam und Eva in Strindbergs Lustgarten raffinierter als die des ersten Mosebuchs. Durch den Bruch mit dem göttlichen Tabu lenken sie die Aufmerksamkeit des väterlichen Blicks (und den Blick des Lesers/Zuschauers!) auf sich; in der Opposition erst werden sie 'sie selbst'. Jean und Julie führen, wenn auch auf dramatischere Weise, in der provokatorischen Auseinandersetzung mit der Vaterautorität dieselbe spannungsvolle Dynamik der Ich-Konstitution vor, welche die Autorfigur in der Beziehung von Autor-Ich und Leser inszeniert. – Freilich darf nicht übersehen werden, daß dieser Prozeß nie zum Abschluß gelangen kann, sondern den Zirkel zwischen Ich-Behauptung und Ich-Auslöschung ständig weiter antreibt. Denn Adam und Eva sind nach Gottes Bild geschaffen, d.h. in den Rollen und Bildern, die ihnen die väterliche Ordnung vorschreibt. Um sich eine eigene individuelle Identität zu erwerben, müßten sie sich individuelle Bilder schaffen. Doch alle Bilder, die sie sich zu eigen machen wollen, das Bild des Sünders, das Bild des Opfers oder das Bild des Rebellen, stammen wiederum nur aus dem großen Fundus des bereits Vorgegebenen. Was bleibt, ist das Spiel, die ständige Verwandlung. Im Zentrum des Bilderwirbels befindet sich kein individuelles Ich, sondern ein schwarzes Loch, das alle Zuschreibungen verschluckt.

Teil IV. Die Autorfigur als Konstante des Gesamtwerks

8. *Stora landsvägen – Die große Landstraße*

Wie die Autorfigur in einzelnen Texten Strindbergs 'funktioniert', d.h. wie sie in der Text-Leser-Beziehung die Präsenz des Autors suggeriert, ein plastisches Bild desselben herstellt und gleichzeitig jede eindeutige Festlegung vermeidet, konnte in den vorhergehenden Kapiteln zur autobiographischen Lebensschilderung in *Tjänstekvinnans son*, zum Eheroman *Le plaidoyer d'un fou* und zu den Dramen *Fadren* und *Fröken Julie* gezeigt werden. Deutlich wurde darüber hinaus, daß die Autorfigur in formal und thematisch unterschiedlichen Texten gleichartige Autorbilder hervorbringt, so daß sie der Leser, selbst wenn ihm der Autorname auf dem Titelblatt unbekannt wäre, einem gemeinsamen Autor zuordnen könnte. Dabei spielen auch die intertextuellen Verweise eine Rolle, welche die Erzähler oder Protagonisten verschiedener Texte, die als Repräsentanten des Autors verstanden werden wollen, in Beziehung zueinander setzen. So laufen beispielsweise Verbindungslininen von Axel, dem Erzähler/Protagonisten in *Le plaidoyer d'un fou*, zum Ich der Briefe an Pehr Staaff im August 1887, zum Rittmeister in *Fadren* und zu Johan aus *Tjänstekvinnans son*. Jeder einzelne Text bestätigt dabei einerseits das Autorbild der anderen, fügt ihm andererseits weitere Facetten hinzu. So liefert das Ensemble ein Gesamtbild, das zwar changiert und immer wieder hinterfragt wird, doch insgesamt den Eindruck von Kohärenz und Anschaulichkeit vermittelt.

In Teil I wurde das Konzept der Autorfigur als ein Modell zur Erklärung des autobiographischen Aspekts im Gesamtwerk Strindbergs präsentiert. Die Beschränkung der Textauswahl auf einen eng eingegrenzten Zeitraum, die zweite Hälfte der 1880er Jahre, war insofern sinnvoll, als sie erlaubte, die Autorfigur und die von ihr produzierten Autorbilder in angemessener Komplexität darzustellen und damit über die bekannten Stereotype des tradierten Strindbergbilds hinauszugehen. Auch legen schon die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen einschließlich der gelegentlichen Ausflüge zu früheren oder späteren Texten nahe, daß die Autorfigur

nicht nur in den behandelten Texten ein wichtiges Strukturelement darstellt, sondern sich ebensogut im Werk der 1870er, 1890er und 1900er Jahre aufzeigen läßt. Die Parallelen gerade zu autobiographisch klassifizierten Texten wie *Inferno* oder zur *Till Damaskus*-Trilogie, aber auch zu vielen der späteren Dramen, liegen auf der Hand. An den frühen Dramen wurde dies in Einzelaspekten vorgeführt. Der *Nachweis* dieser Annahme ist zwar im Rahmen dieser Arbeit nicht in der nötigen Ausführlichkeit zu erbringen, doch kann eine Stichprobe anhand eines der spätesten Texte, des Dramas *Stora landsvägen* (1909) ein weiteres gewichtiges Indiz dafür liefern, daß die Autorfigur in der charakteristischen Ausformung, die sich in den Texten von *Tjänstekvinnans son* bis *Fröken Julie* zeigte, nicht nur ein spezifisches Phänomen einer bestimmten Phase des Werks ist. Eine solche Stichprobe besitzt gegenüber einer Überblicksdarstellung, die versuchte, die Autorfigur in zentralen Werken der Zeit nach 1890 zu zeigen, den Vorteil, daß die Gefahr der Oberflächlichkeit vermieden wird. Allzu leicht führt gerade Strindbergs Werk mit seiner Vielzahl plakativer Bilder, prägnanter Formulierungen und eindrücklicher Inszenierungen den Leser in Versuchung, sich aus dem Dickicht der Texte die schönsten Blüten herauszupflücken und diese zu reizvollen Mustern zusammenzulegen. Allerorten finden sich in den Texten mehr oder weniger verschlüsselte Hinweise darauf, daß sich hinter dem Gesagten der Autor selbst mit seiner Biographie verbirgt. In bezug auf die Autorfigur geht es aber ebenso um die literarische Funktion und Einbindung der Bilder und Motive sowie um die Infragestellungen, denen sie im jeweiligen Textzusammenhang ausgesetzt sind. Das Jahr 1909 erscheint insofern für eine genauere Betrachtung geeignet, als in dieser Zeit sowohl der letzte große literarische Text entsteht, als auch der autobiographische Aspekt wieder sehr deutlich wird. *Stora landsvägen* wird nicht nur als "Avsked från Livet och Självdeklaration" (SV 21, 267) ["Abschied vom Leben und Selbstdeklaration"] bezeichnet, sondern ist auch von weiteren expliziten "Selbstdeklarationen" eingerahmt, etwa einem Interview zum 60. Geburtstag in *Bonniers Månadshäften* und dem Vorwort zur Erstveröffentlichung von *Författaren* zum Jahresende.

Vor der Betrachtung von *Stora landsvägen* soll der Begriff des Autorbilds im Zusammenhang des Gesamtwerks noch einmal fokussiert werden. Wenn im vorigen die Autorfigur als eine Konstante des Werks bezeichnet wurde, trifft dies auf das Autorbild nicht in gleichem Maße zu. Bisher wurde unterschieden zwischen einzelnen Bildern im Text, die auf den Autor bezogen werden – sei es das Bild des Rebellen, des Opfers oder seien es die entsprechenden mythologischen Einkleidungen –, und dem Bild des Autors als gedachtem Resultat der Vielzahl von Zuschreibungen. Dieses Bild erfuhr zwar von Text zu Text Variationen, indem unterschiedliche Akzente gesetzt wurden, erschien aber in den untersuchten Texten insgesamt relativ kohärent. In der Tat bleiben wesentliche Grundzüge durch das ganze Werk hindurch stabil. Doch zeigen sich bei der Betrachtung späterer oder früherer Texte Verschiebungen, die unter anderem aus dem Wechsel der zeitgenössischen Diskurse und der weltanschaulichen Muster resultieren, in die das Autorbild eingeschrieben wird. War das Autorbild in den Texten zwischen 1886 und 1888 durch den positivistischen und psychologischen Diskurs, durch Skepsis als weltanschauliches Prinzip und eine stark gesellschaftskritische Einstellung geprägt, so dominiert im Werk nach der Infernokrise eine Haltung, die den Positi-

vismus durch Metaphysik, die Psychologie durch Schicksalsglauben und Skepsis durch Religion ersetzt, wobei die Gesellschaftskritik zur Kritik an einer absurden (oder jedenfalls unverständlichen, grausamen) Weltordnung erweitert wird.

Die hieraus resultierende Differenz zwischen den Autorbildern bzw. Autor-Ichs unterschiedlicher Texte wird in Strindbergs Werk sehr eindrücklich zum Ausdruck gebracht. Im Vorwort zu *Författaren* (SV 21, 264-267), das im Oktober 1909 entstand, distanziert sich der Autor auf drastische Weise von seinem früheren Ich: "Författarpersonen är således mig lika främmande som för läsaren – och lika osympatisk. Som han inte existerar mer, känner jag ingen delaktighet [...]." ["Die Autorperson ist mir also ebenso fremd wie dem Leser – und ebenso unsympathisch. Da sie nicht mehr existiert, fühle ich keine Zugehörigkeit [...]."] Gegenüber dem Autor von 1886 bezeichnet er sich selbst in der Unterschrift ausdrücklich als "Författaren, (till Gustav Vasa, Drömspelet, Siste Riddaren m. fl.)" ["Der Autor, (von Gustav Vasa, Drömspelet, Siste Riddaren u.a.)"]. Die Überlegungen zum Rollencharakter des Autor-Ich, die im Zusammenhang mit den Vorworten zu *Tjänstekvinnans son* und *Le plaidoyer d'un fou* angestellt wurden (Kapitel 3.5.1. und 6.2.), finden sich hier bekräftigt. Im vorliegenden Beispiel definiert sich der "Autor" explizit als Urheber *bestimmter* Texte, die eben wiederum ein *bestimmtes* Bild von ihm zeichnen. "Autor" ist nicht gleich "Autor", sondern jeweils der "Autor" eines spezifischen Textes. Gleichzeitig verstärkt der Text noch die Irritation des Lesers bezüglich des Begriffs "Autor". Denn während er einerseits den Autor$^{\text{heute}}$ in Gegensatz zum Autor$^{\text{früher}}$ bringt, präsentiert er andererseits eine Werkliste, die als Ganzes für die Identität des Autors stehen soll. Wenn diese Annahme richtig ist, dann ließe sich den Autoren$^{\text{heute + früher}}$ wiederum ein 'eigentliches', umfassendes Ich überordnen, als dessen zeitgebundene Emanationen (Rollen, Bilder) sie erscheinen.

Ist es aber berechtigt, das Werkverzeichnis im Vorwort als Ausdruck der Identität des Autors zu lesen? Mehrere Hinweise darauf lassen sich anführen. Insbesondere sprechen die Kommentare innerhalb des Verzeichnisses dafür, daß es sich nicht um eine bloße Auflistung handelt. Das Verzeichnis beinhaltet gleichzeitig eine Deutung, in der sich sehr markant ein Ich manifestiert. Dieses verteidigt als Urheber sein Monopol auf die 'richtige' Interpretation des Werkes *und* seiner eigenen Geschichte, die mit dem Werk verknüpft ist. Es inszeniert eine Dialogsituation – auch hierin dem Vorwort zu *Tjänstekvinnans son* vergleichbar –, die vorhergehende 'falsche' Deutungen voraussetzt. So wird die 'Usurpation' des Romans *Röda rummet* für die Epoche der 1880er Jahre zurückgewiesen, vor allem aber wird die Originalität, das 'Erstgeburtsrecht' des Autors verteidigt. Dies gilt sowohl für *Hemsöborna* und *Skärkarlsliv* ("L'art pour L'art, redan 1889, alltså före Pepita-attentatet o. Byronska Snobskolans återkomst" ["L'art pour L'art, schon 1889, also vor dem Pepita-Attentat u. der Wiederkehr der Byron'schen Snobschule"]) als auch gegenüber dem Vorwurf, in *Inferno*, *Legender*, *Advent* und *Till Damaskus* von Huysmans und Peladan beeinflußt zu sein. In diesem Deutungsanspruch und dem defensiven Gestus wird eine Identifikation mit dem Werk (als Ganzem) deutlich, die der zuvor und danach behaupteten Distanzierung vom früheren Autor-Ich widerspricht.

Darüber hinaus können zwei weitere Indizien für die identitätsstiftende Funktion des Werkverzeichnisses angeführt werden. Zum einen ist der bereits mehrfach zi-

tierte Abschnitt aus dem ersten Blaubuch, "Diktarens barn" ["Des Dichters Kinder"], zu nennen, in dem das Weiterleben des Dichters im Werk angesprochen wird (SS 46, 112). Zum anderen springt die Vielzahl von Werkverzeichnissen aus der Zeit nach 1900 ins Auge, die sich im handschriftlichen Nachlaß finden. Gewiß ist ein großer Teil dieser Verzeichnisse im Zusammenhang mit den praktischen Erwägungen einer Teil- oder Gesamtausgabe des Werks entstanden. Darauf weisen nicht nur die zugehörigen Umfangsberechnungen, sondern auch Überschriften wie "P.M: Pengar:" (SgNM 1:1,22) ["P[ro] M[emoria]: Geld:"] hin. Andererseits befand sich eine Reihe von Werkverzeichnissen in einem Umschlag, der nach Strindbergs Tod in einer Mappe mit wichtigen Papieren und Dokumenten gefunden wurde. Er trägt die Aufschrift: "Efterlemnade skrifter. / och Handlingar af vigt." (SgNM 1:1,16) ["Nachgelassene Schriften. / und wichtige Dokumente."]. Schon dadurch kann ihnen eine Bedeutung zugeschrieben werden, die über solche praktischen Gründe hinausgeht. Zudem verzeichnet das erste Blatt in diesem Umschlag die autobiographischen Schriften unter der Überschrift: "Tjensteqvinnans Son. / (att utges efter min död under / denna titel i ett band.)" (SgNM 1:1,20) ["Tjensteqvinnans Son. / (nach meinem Tod herauszugeben unter / diesem Titel in einem Band.)"][1] Der Gedanke der Weiterexistenz im Werk – und das heißt der Identifizierung mit dem Werk – stellt also offensichtlich einen Aspekt der Verzeichnisse dar. Im übrigen finden sich ähnliche Vermächtnisse, verbunden mit einem Publikationsauftrag, mehrmals in Strindbergs Werk, oft in Verbindung mit der Ankündigung eines nahen Todes. Typisch dafür ist der Brief vom 12.11.1887 an Axel Lundegård, in dem es u.a. heißt:

> Ombesörj att utges i Flensburg, Leipzig, Köpenhamn eller Chicago, när tiden är inne mina samlade skrifter *Allt* hvad jag skrifvit hvart ord, ur tidningar, kalendrar, ut- och inrikes, samt med korrespondensen. (B 6, 297)
>
> [Kümmere dich darum, in Flensburg, Leipzig, Kopenhagen oder Chicago, wenn die Zeit gekommen ist, meine gesammelten Schriften herauszugeben *Alles*, was ich geschrieben habe, jedes Wort, aus Zeitungen, Kalendern, aus- und inländischen, sowie die Korrespondenz.]

Das Werk kann also – und darin zeigt sich die Funktion des Werkverzeichnisses im Vorwort zu *Författaren* – als die Zusammenfassung, die Bilanz des Ich angesehen werden, die das Autorbild eines einzelnen Textes nicht zu liefern vermag.

Damit bestätigt sich die oben angeführte Vermutung, daß dem Konzept des Autors im Vorwort zu *Författaren* ein doppelter Boden eingezogen ist. Zum einen tritt der "Författare (till Gustaf Vasa [...])" ["Autor (von Gustav Vasa [...])"] vor und distanziert sich von der "Författarperson" ["Autorperson"] von 1886. Zum anderen aber liegt die Identität des Autors im Werk als Ganzem. Diese 'eigentliche' Identität läßt sich aber nie definitiv bestimmen; sie scheint, wie schon von Johan gesagt wird, "här och där i de tusen tryckta sidorna" (SV 21, 215) ["hier und da in den tausend bedruckten Seiten"] zu liegen. Sie erinnert unmittelbar an das im Text

---

[1] Auf dem Blatt sind unter der genannten Überschrift folgende Titel aufgeführt: *Tjänstekvinnans son* (alle vier Bände), *Han och hon*, "Karantänmästarens Andra Berättelse", *Inferno*, *Legender*, *Ensam*, *Ockulta dagboken* und die Briefsammlung.

und den fiktiven Personen dissoziierte Autor-Ich, welches das am Schluß von Kapitel 5 besprochene Zitat aus *Ensam* als Glückszustand beschrieben hat. Auch dort konnte eine Verschiebung der Semantik des "Ich" bzw. des Autors als Person und als Rolle hin zu einem ungreifbaren, allumfassenden Auflösungsprodukt gezeigt werden.

8.1. Der autobiographische Aspekt in *Stora landsvägen*

Stora landsvägen eignet sich schon deshalb in besonderem Maße für eine Untersuchung der Autorfigur, weil das Drama sowohl zu den Texten gehört, die im Werk ausdrücklich als autobiographisch klassifiziert werden, als auch, wie Fritz Paul schreibt, in der "ergreifenden Geste des Abschiednehmens [...] einen für Strindberg so charakteristischen Hauch von Attitüde, von theatralischem Auf-Sich-Zeigen" beinhaltet.[2] Das "Auf-Sich-Zeigen", im Sinne eines Verweises auf die Präsenz des Autors im Text stellt ja einen der Ausgangspunkte für die vorliegende Arbeit dar.

In dem genannten Vorwort zu *Författaren*, das wenige Monate nach dem Abschluß von *Stora landsvägen* entstand, wird das Drama als ein Abschied vom Leben und als "Selbstdeklaration" bezeichnet. Dieses Verständnis hat die Rezeption weitgehend bestimmt, wie die konzentrierte Darstellung der zeitgenössischen Leserreaktionen in Gunnar Olléns Kommentar in den *Samlade verk* zeigt. Auch Brandell stellt fest, *Stora landsvägen* sei als unverschleiertes Selbstbekenntnis aufgefaßt worden, wobei die großen Monologe am Anfang und Ende des Dramas als Strindbergs "'sista ord' till sin publik" ["'letzte Worte' an sein Publikum"] erschienen.[3] Vagn Børge liest *Stora landsvägen* als Ausdruck der gesammelten Lebenserfahrungen und weltanschaulichen Überzeugungen Strindbergs, doch auch als "Erindringskunst" ["Erinnerungskunst"], entstanden aus dem Leiden nach der Trennung von Harriett Bosse.[4] Auch Martin Lamm versteht das Drama als einen Lebensrückblick und betrachtet "Armageddon" als eine Art Vorstudie in Prosaform. Hier wird ebenfalls ein Abstieg ins Tal des Lebens, in eine unbegreifliche und grausame Welt beschrieben, werden die gleichen Oppositionen von Himmel und Erde, Wahrheit und Lüge, Reinheit und Schmutz aufgezogen. Freilich ist diese Thematik – worauf in der Forschung mehrfach verwiesen wird – schon in *Ett drömspel* fertig ausgeformt. Indras Tochter vollzieht nicht nur die gleiche Bewegung von Ab- und Aufstieg wie der Jäger in *Stora landsvägen*, sie wird auch auf gleiche Weise durch die Berührung mit der Welt und den Menschen in ihrer Integrität beschädigt.[5]

---

2 Paul 1979, S. 99.

3 Brandell 1983-90 IV, S. 363.

4 Børge 1942, S. 355ff.

5 Lamm ^{2}1948, S. 387ff. und Ward 1980, S. 269f.

Das in der Strindbergforschung verbreitete Verständnis des Dramas als Lebensrückblick verdankt sich aber nicht nur dem genannten Hinweis im Vorwort zu *Författaren*, sondern auch der Tatsache, daß *Stora landsvägen* Strindbergs letztes dramatisches Werk darstellt. Ebenso leisten die auf eine autobiographische Lesart zielende Leserlenkung und die eindrücklichen Monologe des Jägers am Anfang und Ende der Erwartung Vorschub, eine Bilanz, ein abschließendes Bild des Autors präsentiert zu bekommen. "Final Play" überschreibt John Ward das Kapitel zu *Stora landsvägen*, das Stück sei "a dramatic epitaph" und "the summary of his [Strindbergs] spiritual convictions".[6] Als "a Last Play" deutet Douglas Abel das Drama und betont seinen retrospektiven, bilanzierenden Zug.[7] Schon an dieser Stelle kann gesagt werden, daß eine solche Deutung zu kurz greift. Dies wird die inhaltliche Analyse erweisen, läßt sich aber auch anhand äußerer Fakten zeigen. Bereits Lamm hat darauf hingewiesen, daß Strindberg nach *Stora landsvägen* noch weitere Dramen konzipiert hat.[8] Ruprecht Volz hat im Anhang seiner Studie zu *Strindbergs Wanderungsdramen* u.a. den Entwurf einer Fortsetzung von *Stora landsvägen* abgedruckt.[9] Sprinchorn folgert aus der wenig versöhnlichen Grundstimmung des Dramas zu Recht, es handle sich weniger um ein abschließendes Bekenntnis oder ein Testament als um eine Vorausweisung auf die in der Strindberg-Fehde folgenden literaturpolitischen Auseinandersetzungen: "it was not meant to be the last word of an exhausted author. This pilgrim's progress is a transitional work between two stages of the artist's progress."[10] Gegen die Erwartung einer abschließenden Lebensbilanz wäre zudem anzuführen, daß die Ankündigung einer solchen, eines Schlußstrichs unter die Lebensgleichung, seit dem ersten Band von *Tjänstekvinnans son* zum Repertoire in Strindbergs autobiographischem Schreiben gehört, ohne jemals eingelöst zu werden. Wie die vorhergehenden Kapitel gezeigt haben, bleibt stets ein unaufgelöster Rest stehen, der die durchgeführten Rechnungen in Frage stellt. Die Texte gelangen nie zu einer endgültigen Bilanz, sondern unterlaufen ihr eigenes Projekt. Inwiefern dies auch für *Stora landsvägen* gilt, wird im folgenden gezeigt.

Zunächst ist aber zu klären, auf welche Weise in *Stora landsvägen* die Präsenz eines Autor-Ich suggeriert wird, bzw. in welchen Figuren sich dieses repräsentiert findet. Sieht man von außerhalb des Textes liegenden Hinweisen wie dem Vorwort zu *Författaren* ab, findet sich nämlich kein unmittelbares Signal, das eine autobiographische Lesart forderte. Im Gegenteil scheint der Autor zunächst ganz in der Anonymität verharren zu wollen. Auf dem Umschlag, in dem sich das Manuskript befand, steht eine Anweisung an den Setzer, weder der Name des Autors noch ein Personenverzeichnis sollten auf den ersten Seiten erscheinen, was im Erstdruck auch befolgt wurde (SgNM 4:8,1). Gleichzeitig macht eine anschließende, parenthetische Bemerkung "[se texten]" ["[siehe Text]"] deutlich, daß hier ein Spiel mit dem (fehlenden) Autornamen angeregt wird, das den Autor deutlicher, als es die

---

6 Ward 1980, S. 269.

7 Abel 1991, S. 351ff.

8 Lamm ^{2}1948, S. 391.

9 Vgl. SgNM 4:8,6.

10 Sprinchorn 1982, S. 285.

Signatur vermocht hätte, mit der Hauptperson des Dramas identifiziert: Der Jäger – ebenso wie sein zeitweiliges Alter ego, der Wanderer – wird im Drama nämlich "Inkognito" genannt (SV 62, 136).[11]

In den bisher behandelten Dramen *Fadren* und *Fröken Julie*, in denen sich gleichermaßen die Frage stellte, inwiefern eine oder mehrere der Dramenfiguren als Repräsentanten des Autors angesehen werden dürfen, lieferten die Beziehungen des Rittmeisters, Jeans und Julies zu Autorrepräsentanten in anderen Texten (bis hin zu den Briefen) die Basis für die autobiographische Lesart des Dramas. Eine solche Argumentation läßt sich auch für den Jäger in *Stora landsvägen* durchführen. So läßt sich eine Reihe von Anspielungen auf Werk und Biographie Strindbergs nennen, etwa auf die Selbstdarstellung in *Inferno* und *Legender*, die wie im Vorwort zu *Författaren* (SV 21, 267) als Selbsthinrichtung bezeichnet wird (SV 62, 176), oder auf die berühmte Formulierung "Det är synd om människorna!" (SV 62, 206) ["Es tut mir leid um die Menschen!"] in *Ett drömspel*. Auch auf der Ebene der Metaphern lassen sich Verbindungslinien ziehen. Beispielsweise findet sich das Bild des Autors als Jäger unter anderem im Schlußkapitel von *Författaren* (SV 21, 215) und in der Vivisektion "Moi".[12] Das Bild des Opfers und Sündenbocks (SV 62, 176), des ungerecht Behandelten (SV 62, 178), des Wahrheitsverkünders und Anklägers (SV 62, 202) gehört, wie zur Genüge gezeigt wurde, zum Standardrepertoire der Autordarstellung.

Darüber hinaus ist die Person des Jägers als die Zentralgestalt, die in allen Szenen anwesend ist, von der Forschung auch mit dem "epischen Ich" des Dramas identifiziert worden. Das Konzept eines "epischen Ich" im Drama hat Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* vorgestellt, in der er die Konzentration auf das Ich und die inneren Vorgänge seiner Psyche als ein Charakteristikum moderner Dramatik herausgearbeitet hat. Liegt die Einheit des klassischen Dramas in der Stringenz der Handlung, in der konsequenten Fortentwicklung der Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Personen und Interessen, so verlagert sie sich im modernen Drama in die Subjektivität eines Ich. Seine Erinnerungen, Empfindungen, Gefühle, Phantasien usw. stellen die eigentliche bedeutungsschaffende Einheit dar, und die äußere Handlung ist nur Spiegel oder Emanation dieser Subjektivität:

> Das Drama [...] erhält die Aufgabe, verborgene seelische Geschehnisse darzustellen. Es löst sie, indem es sich auf seine zentrale Gestalt zurückzieht und sich entweder auf sie überhaupt beschränkt (Monodramatik) oder von ihrer Perspektive aus das übrige einfängt (Ich-Dramatik), womit es freilich aufhört, Drama zu sein.[13]

Die im abschließenden Nebensatz enthaltene Wertung ist insofern problematisch, als sie das klassische Drama zur gültigen Form deklariert, demgegenüber alles Spätere als Degeneration erscheint. Davon abgesehen benennt Szondi aber einen wesentlichen Zug des modernen Dramas, wie es uns bei Strindberg entgegentritt.

---

11 So auch Ollén 1992, S. 240ff.

12 *Vivisektioner*, S. 10.

13 Szondi ^{7}1970, S. 45. Zur Struktur des modernen Dramas als Stationendrama und speziell zu *Stora landsvägen* siehe auch Evelein 1996.

Strindberg steht für Szondi neben Ibsen, Tschechow und anderen am Beginn der modernen Dramatik. Den Ausgangspunkt einer "Ich-Dramatik" sieht Szondi schon in *Fadren*, da auch hier das Werk nicht "auf der Einheit der Handlung, sondern des Ich seiner zentralen Gestalt" beruhe.[14] Was in *Fadren* aber noch mit naturalistischen Zügen verwoben ist, stellt sich im Stationendrama, etwa in der *Till Damaskus*-Trilogie, in seiner reinen Form dar. Hier wird die Stringenz der Handlung aufgelöst zugunsten einer Reise durch eine Reihe von Stationen, die nur durch den Helden, der sie durchwandert, und die Lebensfragen, die ihn beschäftigen, verbunden sind. Indem sich das Drama auf eine Perspektive, die des Helden, beschränkt und die Konfrontation zwischen verschiedenen Personen durch die Konfrontation zwischen Ich und Welt ersetzt, erhält das Drama einen epischen – oder je nachdem auch lyrischen – Grundzug. Das dialogische Prinzip des klassischen Dramas wird durch ein monologisches Prinzip ersetzt, da die Unterhaltungen des Helden oft eher als Selbstgespräche mit Figuren seines eigenen Inneren, denn als Auseinandersetzung mit anderen Personen gedeutet werden müssen. In *Stora landsvägen* ist dies im "pseudodialogischen Hakenstil" (nach Fritz Paul) auch formal verwirklicht.[15] So erscheinen die Gespräche des Jägers mit dem Wanderer (oder auch mit dem Mädchen in Szene 2) als Monologe mit verteilten Rollen.

Egil Törnqvist hat einige wichtige modifizierende Anmerkungen zu Szondis Konzept der Ich-Dramatik bei Strindberg gemacht. Zunächst unterscheidet er zwischen einem autobiographischen und einem rein textuellen, dramatologischen Gebrauch des Begriffs: "In this latter sense it would apply to works in which everything or almost everything is seen from the protagonist's point of view."[16] – Dabei ergeben sich Parallelen, aber auch wesentliche Unterschiede zu Erzähltexten. Einerseits lasse sich durchaus auch in dramatischen Texten zwischen dem Point of view des Autors und dem der Figuren unterscheiden. Törnqvist nennt die Regieanweisungen als Manifestationen des Autorstandpunkts, doch darüber hinaus läßt sich dieser aus der Gesamtstruktur, dem Zusammenwirken aller einzelnen Textelemente erschließen. Andererseits kann aber das Drama im Gegensatz zu Erzähltexten Standpunkt und Perspektive des Protagonisten nur vorführen; ein eigentliches fiktives Ich, eine reine Innenperspektive kann es nicht darstellen. Dennoch gibt es verschiedene Möglichkeiten, den Zuschauer zur Identifikation mit einem Protagonisten zu veranlassen, die einer Ich-Perspektive nahe kommt. Die kontinuierliche Anwesenheit des Protagonisten auf der Bühne ist ein Kriterium, die Darstellung der Nebenfiguren als Aspekte einer gemeinsamen Ich-Instanz bzw. die Verwandlung der Szene in einen seelischen Innenraum ein anderes. Ein dramatisches Mittel, dem Zuschauer einen solchen Innenraum konkret vorzuführen, besteht, so Törnqvist, darin, den Protagonisten auf der Bühne zu isolieren, während das Bühnengeschehen um ihn herum eine traumartige Qualität annimmt. Zuschauer und Protagonist betrachten dann gemeinsam, was sich in dessen Kopf abspielt. Allerdings sind solch explizite Konstruktionen nicht grundsätzlich not-

---

14 Szondi ^{7}1970, S. 43.

15 Paul 1978, S. 272.

16 Törnqvist 1991, S. 98.

wendig, um die subjektive Qualität des Dramas erkennbar zu machen und das Dramengeschehen als innerpsychisches darzustellen.

In *Stora landsvägen* beispielsweise lassen sich die großen lyrischen Monologe am Anfang und Ende des Textes als Rahmen auffassen, der die dramatisch gestalteten Teile als Traum oder als Erinnerung umschließt. Fritz Pauls These, daß das gesamte Drama von der Erscheinung der verlockenden Erde im Wolkenbild (SV 62, 107) bis zum Eintritt des Jägers in die Dunkelheit der letzten Szene als Erinnerung zu lesen sei, erscheint durchaus plausibel. Er deutet *Stora landsvägen* als Reflexionen eines Ich, die in dramatisches Rollenspiel umgesetzt werden, und vergleicht dieses episch(-lyrische) Ich mit einem "immanent vorhandenen Erzähler".[17]

Unter den Voraussetzungen der intertextuellen Beziehungen einerseits, der Konzentration des Dramas auf ein episches Ich andererseits kann der Jäger als ein Repräsentant des Autor-Ich verstanden werden: ein Reisender durch verschiedene Lebensstationen, die aus sich heraus keinen Sinn ergeben, sondern Illustration der Erfahrungen des Ich mit einer absurden Welt sind.[18] Das Ich, das in der Figur des Jägers repräsentiert ist, wird freilich alles andere als kohärent gestaltet: Neben der Rollenbezeichnung "Jäger" werden ihm die verschiedensten Berufe zugeschrieben, u.a. als Soldat, Dichter, Prediger, Anwalt und Architekt.[19] Noch wichtiger aber ist, daß mehrere der Dramenpersonen als Ergänzungen oder Parallelfiguren des im Jäger verkörperten epischen Ich verstanden werden können. Dieser besitzt also keineswegs einen 'Alleinvertretungsanspruch'.[20] Zu diesen Parallelfiguren gehört zunächst der Wanderer, der schon in der ersten Szene auftritt und den Jäger auf seiner Reise hinunter in die Welt begleitet. Er kann als eine Art schlechteres (oder früheres) Ich betrachtet werden, da er zwar die gleichen Grundsätze vertritt und die gleichen Erfahrungen gemacht zu haben scheint wie der Jäger, doch nicht in der Lage ist, konsequent die Lehre aus diesen zu ziehen.[21] Zu Beginn treibt es ihn bedenkenlos hinunter in die Verlockungen der Welt, wo er sich – jeweils gegen seinen erklärten Willen – immer wieder in die Angelegenheiten der Menschen hineinziehen läßt: Er verwickelt sich ins Gespräch, gerät in Streit und juristische Auseinandersetzungen, verliebt sich zuletzt und bleibt dadurch in der Stadt

---

17 Paul 1978, S. 266.

18 So z.B. Lamm ^{2}1948, S. 388, und Volz 1982, S. 139. Allzu undifferenziert geht Johannes F. Evelein in einer jüngst erschienenen Studie zum Stationendrama nicht nur davon aus, daß der Jäger die "Ich-Figur" des Dramas ist, sondern bezeichnet auch als "Tatsache", daß im Stationendrama "Dichter und Hauptperson meist identisch sind" (Evelein 1996, S. 22 und 63ff.).

19 Evelein 1996, S. 64.

20 Paul hat zu Recht betont, daß nicht Personen des Dramas als Bestandteile eines Bewußtseins, das sich im Jäger konzentriert, zu lesen sind. Gerade der autobiographische und der gesellschaftskritische Aspekt verhinderten eine solche Lesart, da sie das Drama und manche seiner Personen auf die zeitgenössische Realität hin durchsichtig machten. Dabei ist zum Beispiel an den Schmied aus Eseldorf zu denken, der als Anspielung auf Verner von Heidenstam verstanden werden kann. (Paul 1979, S. 98. Vgl. auch Abel 1991, S. 359.)

21 Vgl. Ollén 1992, S. 243.

Thofeth, dem Tiefpunkt der Reise, hängen. Auch ist er dem Alkohol zugetan – eine Neigung, die dem Jäger in seiner Vergangenheit (SV 62, 193), außerdem aber schon dem Protagonisten in *Inferno* zum Problem wurde und übrigens auch im Interview zum 60. Geburtstag im Januar 1909 angesprochen wird (SS 54, 473f.).

Auf die Nähe des Jägers zur Figur des Japaners weist Rinman hin.[22] Nicht nur dessen leiderfüllte Lebensgeschichte, auch sein Reinheitsverlangen, das im Wunsch nach dem Feuertod zum Ausdruck kommt, und das Streben in die Höhe und ins Licht "upp – mot solen" (SV 62, 189) ["hinauf – der Sonne entgegen"] entsprechen dem Jäger, auf dessen Schlußmonolog die letzten Äußerungen des Japaners vorausweisen. Wie der Jäger "vid sista grinden" ["am letzten Tor"] träumt auch er sich in bessere Zeiten mit Heim und Kindern zurück und erwartet mit Freude den ruhigen Schlaf des Todes. Im übrigen wird er auch mit der Jagd-Metapher in Verbindung gebracht, sein Leben als "skjutet vildbråd, jagat, vunnet" (SV 62, 186) ["erlegtes Wildbret, erjagt, gewonnen"] bezeichnet. Außerdem findet sich eine Reihe von Verbindungslinien zwischen ihm und anderen Texten: Unter anderem hofft er wie "den Okände" ["der Unbekannte"] in *Till Damaskus III*, nach seinem Tod einen neuen Namen für die Ewigkeit zu erhalten (SV 62, 173). In einem Brief identifiziert sich der Autor direkt mit ihm: "[...] längtar bara som Japanen till Krematoriet" (B 19, 29) ["[...] sehne mich nur wie der Japaner zum Krematorium hin"]. Betrachtet man den Wanderer als das 'schlechtere Ich' des Jägers, kann man den Japaner als sein 'besseres Ich' deuten. Er nämlich hat, im Gegensatz zum Jäger, seine Kämpfe mit der Welt und Gott ausgestanden. Er akzeptiert das Leiden ohne Streit, ihm steht kein Ringen mit dem Vatergott mehr bevor, nur noch die Läuterung des schwachen Fleisches in der Reinheit des Feuers und der Eingang in die letzte große Versöhnung. Diese erscheint als Versöhnung mit dem väterlichen *und* dem mütterlichen Element, symbolisiert einerseits durch die Vase als Familienerbe, die durch den ihr aufgezeichneten Denkspruch die Unterwerfung unter den göttlichen Willen ausdrückt (SV 62, 174 und 187), andererseits durch die Schlußvision des Japaners: "Och när jag vaknar – är jag hos min mor." (SV 62, 189) ["Und wenn ich erwache – bin ich bei meiner Mutter."] Ein solch versöhnliches Ende bleibt dem Jäger, wie die folgenden Erörterungen zeigen werden, (noch) versagt.

---

22 Rinman 1957, S. 138. Der Einwand Brandells, die Differenz im äußeren Erscheinungsbild spreche gegen eine Interpretation des Japaners als Doppelgänger des Jägers, scheint mir nicht stichhaltig (Brandell 1983-90 IV, S. 367).

8.2. *Stora landsvägen* als Drama der 'Selbst'-Findung[23]

Die Charakteristika des Jägers und die Bilder, mit denen er in Verbindung gebracht wird, entsprechen weitgehend denjenigen, die uns aus der bisherigen Untersuchung des Autorbilds bekannt sind. In der 1894 entstandenen Vivisektion "Moi" beschreibt sich der Autor im doppelten Bild als Jäger und Hase:

> Après avoir passé l'équinoxe de ma vie, en jetant un regard en arrière, je me vois souvent chasseur, mais plus souvent lapin, puisque je suis élevé dans la religion des lapins. Jeune je croyais travailler pour les autres, j'était toujours disposé à me donner tort et raison aux autres; tandis que personne ne se donnât la peine pour moi, et que tout l'univers ne me céda le pas.[24]

So könnte auch der Jäger in *Stora landsvägen* von sich reden. In den Dialogen mit der Frau und dem Versucher in Szene 7 schildert er sich als einer, der sich aus Dankbarkeit und aufgrund der irrigen Überzeugungen, die ihm anerzogen wurden, für andere einsetzte, ohne selbst je Hilfe und Mitgefühl zu erfahren. Hier wird er auch als früherer "Evangeliiman" (SV 62, 203) ["Mann des Evangeliums [=Pietist]"] bezeichnet.

Als Jäger ist das epische Ich zuallererst auf der Suche nach sich selbst, nach der Wahrheit und Zusammenfassung seines Lebens – wie schon der Erzähler im Schlußkapitel von *Författaren*, der den Leser zur Treibjagd und Suche auffordert. Dieses Selbst zu finden, ein ganzer Mensch zu werden, ist auch das Ziel, das ihm der Eremit zu Beginn anweist (SV 62, 109f.). Das Motiv der Jagd als Selbstsuche taucht im Gespräch des Jägers mit dem Japaner wieder auf: "Nå säg, när livet ligger nu vid era fötter / Som skjutet vildbråd, jagat, vunnet, / Hur ter sig vandringen?" (SV 62, 186) ["Nun sagt, da das Leben Euch zu Füßen liegt / Wie erlegtes Wildbret, erjagt, gewonnen, / Wie nimmt sich die Wanderung aus?"]. Hier erscheint das Leben sowohl als Jagd als auch als Beute, als die Suche und das Gesuchte. In dem Zitat ist ein zweites Hauptmotiv, die Wanderung, benannt, das mit dem Bild des Jägers als Selbstsucher in enger Verbindung steht. In der Struktur des Dramas ist die Reise des Protagonisten durch verschiedene Stationen angelegt, wodurch *Stora landsvägen* in unmittelbare Nachbarschaft zu den *Till Damaskus*-Dramen gerückt wird. Doch während dort der Aspekt der Pilgerfahrt dominiert, die Auseinandersetzung mit der eigenen Schuld und der Wunsch nach Läuterung, geht es in dem zwölf Jahre später entstandenen "Wanderungsdrama" nicht mehr um eine Entwicklung, ein Hinzulernen des Ich , sondern um eine Rekapitulation des Lebens, die gleichzeitig die Bestätigung der bisherigen Lebenserfahrungen und ihre Zusammenfassung beinhaltet. Abel vergleicht die

---

23 Da der Jäger im Drama auf der Suche nach seinem "Selbst" ist – "Mitt själv som man har stulit ..." (SV 62, 105) ["Mein Selbst, das man gestohlen hat ..."] –, übernehme ich im folgenden, soweit von seiner Person die Rede ist, diesen Begriff statt des bisher verwendeten "Ich".

24 *Vivisektioner*, S. 10.

Wanderung des Jägers daher mit der Anfertigung eines Lebensskripts, nach den Worten des Japaners:[25]

> Ett streck med många slingor på,
> Som bildar av den skrift
> Läskpappret kopierar – bakvänt –
> Än fram, än åter, upp och ner
> Men sedd i spegeln kan ni läsa skriften –
> (SV 62, 186)
>
> [Eine Linie mit vielen Schlingen,
> Die die Schrift abbildet,
> die das Löschpapier kopiert – verkehrt herum –
> Mal vor, mal zurück, rauf und runter
> Doch im Spiegel könnt Ihr die Schrift lesen –]

Lebens-Schrift und Lebens-Wanderung fallen bildlich zusammen: "En backe upp, en backe ner" (SV 62, 111) ["Einen Hügel hinauf, einen Hügel hinab"], so wird letztere vom Wanderer beschrieben.

Nicht nur der ausdrücklich so bezeichnete "Wanderer", auch Jäger und Japaner werden als Reisende dargestellt: Der Jäger wird vom Japaner, der selbst wiederum ein Landsflüchtiger ist, als Wanderer angesprochen (SV 62, 188) und nennt sich selbst Ahasverus, "som vandrar och vandrar ..." (SV 62, 197) ["der wandert und wandert ..."]. Das Leben als Reise oder Wanderung[26] findet im Titelmotiv des *"Stora landsvägen"* [*"Die große Landstraße"*] seine eindrücklichste Metapher. Die Reise auf dieser Straße wird anfangs vom Eremiten und am Ende noch einmal vom Jäger geschildert. In der Äußerung des Eremiten erscheint sie in hoffnungsvoller Beleuchtung als eine zwar schwierige, doch auch erfüllende Auseinandersetzung mit der Welt und den Menschen (SV 62, 110). Das Resümee des Jägers ist dagegen negativ: Ansprüche, Gefahren, Fallen lauern allerorten auf den Reisenden; die eigenen Opfer und Mühen werden nur mit falscher Münze erstattet.

Auf seinem Weg durchs Leben wird der Jäger zum Gejagten. Vom Müller bis zum Mörder Möller trachten alle nach seiner Selbständigkeit – danach, Teile seines Ich zu vereinnahmen. In der Schlußszene im dunklen Wald verdichten sich seine Ängste und lassen die durchlebten Gefahren der Welt in konzentrierter Form noch einmal ins Bewußtsein treten (SV 62, 209). Er wird von den Geräuschen der nächtlichen, lichtscheuen Tiere verfolgt, die Ränke spinnen und Gift legen. Der Müller, die Leute aus der Stadt Thofeth, der furchtbare Schmied mit dem Messer (er wird hier mit dem bösen "Avgudadyrkarn" ["Götzenverehrer"] der 5. Szene zusammengedacht) lauern im Dunkeln. Zuletzt erscheint als vielleicht größte Gefahr die Versuchung durch die Frau, durch das "Feuer" der Liebe, das auf Distanz wärmt, doch den sich Nahenden versengt. Hier und im Gespräch mit der anonymen Frau, das die Szene einleitet, kommt das Selbstverständnis des Jägers als Opfer und Sündenbock zum Ausdruck. Er hebt sein Leiden als Buße eigener und fremder Schuld hervor (SV 62, 203 und 205), er bezeichnet sich als Sündenbock seiner

---

25 Abel 1991, S. 355.

26 U.a. in SV 62, 186 und 209.

Umgebung (SV 62, 178 und 205), dem niemand Mitleid gezeigt habe (SV 62, 206). Im großen lyrischen Schlußmonolog stilisiert er sich nicht nur zum Repräsentanten einer leidenden Menschheit, sondern setzt sich selbst über diese hinaus an die erste Stelle der Leidenden: "Välsigna mig, din mänsklighet, / Som lider, lider av din livsens gåva! / Mig först, som lidit mest –" (SV 62, 211) ["Segne mich, deine Menschheit, / Die leidet, leidet an deinem Geschenk des Lebens! / Mich zuerst, der am meisten gelitten hat –"]. Der Begriff 'Leiden' wird durch viermalige Wiederholung in den letzten vier Zeilen so stark exponiert, daß er besonderes Gewicht für die Deutung der Identität des Jägers gewinnt.

Nach unseren bisherigen Erfahrungen mit dem Autorbild überrascht es nicht, daß die Sündenbock-Metapher sowie die Selbstcharakterisierung als Leidender und Opfer einer bösen Welt in engem Zusammenhang mit dem Bild des Kämpfers und Rebellen stehen. Inszeniert wird in der Schlußperiode nämlich ein Kampf mit Gott, der den erwünschten Segen erzwingen soll. Die Figur des Herausforderers der Menschen, Ismael, wird dabei mit der des Herausforderers Gottes, Jakob, verknüpft – ein Hinweis auf die ersehnte Versöhnung mit Gott und den Menschen, die Jakob im Gotteskampf erlangt. Als Grabinschrift, der letzten (und damit scheinbar definitiven) Bestimmung der Identität, wünscht sich der Jäger:

> Här vilar Ismael, Hagars son,
> Som en gång nämndes Israel,
> Emedan han fått kämpa kamp med Gud,
> Och släppte icke striden förrän nedlagd,
> Besegrad av Hans Allmakts godhet –
> (SV 62, 210)
>
> [Hier ruht Ismael, Hagars Sohn,
> Der einst Israel genannt wurde,
> Da er mit Gott kämpfen durfte,
> Und den Kampf nicht aufgab, bevor er geschlagen war,
> Besiegt von der Güte Seiner Allmacht –]

Das melodramatische Pathos des Schlußmonologs scheint keinen Zweifel daran zu lassen, daß hier tatsächlich ein Schlußwort gefallen ist – zumal für den Leser, der das Drama als "Abschied vom Leben und Selbstdeklaration" liest, als ein Vermächtnis Strindbergs. Ein letztes Mal scheint sich Strindberg – in kaum verkleideter Form[27] – als Leidender und Opfer, als Rebell und Wahrheitsverkünder vor sein Publikum zu stellen, als "Vogelfreier" (SV 62, 207) und "den Ende Sannes sakförare" (SV 62, 202) ["Anwalt des Einzig Wahren"]. Damit könnten die Mosaikstückchen des Autorbilds endlich definitiv zusammengefügt und fixiert werden, wären da nicht ...

Wären da nicht die unzähligen und überdeutlichen Infragestellungen der Idee eines kohärenten und faßbaren Selbst, die sowohl die Struktur des Dramas prägen als auch von Beginn an eines der dominanten Themen ausmachen. Auch die

---

27 Vgl. Lamm ^{2}1948, S. 388: "[...] och liksom där [im *Damaskus*-Zyklus] har Strindberg försmått varje maskering." ["[...] und wie dort [im *Damaskus*-Zyklus] hat Strindberg auf jede Maskierung verzichtet."]

Grabinschrift über den Jäger ist ja in Frage gestellt: Sie existiert nur als flüchtige Inschrift im Schnee. Das Selbst erscheint durchgehend brüchig und gefährdet. Schon in den ersten Sätzen des Dramas bezeichnet der Jäger es als sein Ziel, sein Selbst wiederzuerhalten, das man ihm gestohlen habe. Der Austausch mit anderen Menschen, so ein Grundmotiv, führe zum Verlust des Selbst an diese.[28] Das Leben *in* der Welt, "i den ankarsmedja som kallas samhället" (SV 62, 207) ["in der Ankerschmiede, die Gesellschaft genannt wird"], verursache notwendig eine Anpassung und Verfälschung des Selbst. Eine weitere mehrmals wiederholte Aussage betrifft die Unmöglichkeit, andere und sich selbst wirklich zu kennen:

> Jägarn: [...]
> Och främlingar vi äro, bli inför varandra.
> Inkognito vi resa alla,
> Flickan:
> och inkognito inför oss själva!
> (SV 62, 130)
>
> [Jäger: [...]
> Und Fremde sind wir, bleiben wir voreinander.
> Inkognito reisen wir alle,
> Mädchen:
> und inkognito für uns selbst!]

Kann aber das Projekt des Jägers gelingen? Kann das verlorene und verfälschte Selbst in der Einsamkeit wiedergefunden werden? "Vad du förlorat har därnere / Kan du väl icke finna 'gen häruppe!" ["Was du dort unten verloren hast / Kannst du wohl nicht hier oben wiederfinden!"], entgegnet der Eremit und schickt den Jäger zurück hinunter in die Welt (SV 62, 109). In seiner Beschreibung des Lebenswegs als Auseinandersetzung dokumentiert sich ein anderes Verständnis des Selbst: ein Selbst, das sich in der Begegnung und Zuwendung zu den Menschen, auch im Konflikt mit ihnen begründet; ein Selbst, das nicht *an sich* ist, sondern nur in der Gegenüberstellung. Bezeichnenderweise wird der optimistische Aspekt dieser Haltung im Drama weder vom Jäger noch von anderen Personen weiter vertreten. Der Jäger akzeptiert zwar die Vorstellung von der Selbstkonstitution in der Auseinandersetzung und der tätigen Handlung, doch sie ist für ihn nur als Kampf einerseits, als Produktivität andererseits denkbar: "Jag kämpar, därför lever jag! *Jag är icke*; blott vad jag gjort, det är!" (SV 62, 203) ["Ich kämpfe, deswegen lebe ich! *Ich bin nicht*; nur was ich geschaffen habe, das ist!"]. Daß diese Aussage wesentlich ist, zeigt ihre (leicht variierte) Wiederaufnahme durch die Frau wenige Seiten später (SV 62, 206). Hier wird deutlich, daß die Selbst-Suche des Jägers ein spezifisch männliches Projekt ist. Die Konzeption des Selbst als Kampf und Produktion entspringt einer männlichen Denkweise, wie sie unter anderem im Kapitel zu *Le plaidoyer d'un fou* herausgearbeitet wurde. Der Jäger bezeichnet sich ja auch als Soldat,[29] und sein Streben, ein ganzer Mensch zu werden, kann, wie der Eremit präzisiert, auch als ein Streben nach der Mannwerdung interpretiert wer-

---

28 Vgl. auch SV 62: 106, 109, 110, 125, 193, 208.

29 SV 62: 111, 133, 139.

den: "I alla fall, ditt liv halvgånget är; / Fördriv ej fostret, ej förtidig börd / Kan nånsin göra dig till man, till mänska" (SV 62, 109) ["Jedenfalls, dein Leben ist erst zur Hälfte vergangen; / Treib die Frucht nicht ab, keine vorzeitige Geburt / Kann dich je zum Mann, zum Menschen machen"]. Zu verstehen ist der Begriff Mann hier als geistige Größe, die aus der leib-haftigen Existenz heraus erst geboren werden muß. Der Japaner nennt die Bindung an den Körper die erniedrigendste Erfahrung des menschlichen Daseins und freut sich der baldigen Befreiung seiner eingesperrten Seele (SV 62, 187). Für den Jäger ist die Zeit nach den Worten des Eremiten aber noch nicht reif. Er wird gerade vor der vorzeitigen Entbindung gewarnt, die er vorzunehmen im Begriff ist, und in die Welt der Körper zurückgeschickt. Der gegen die Körperlichkeit, das Begehren, die menschlichen Beziehungen und Bindungen gerichtete befreiende Schnitt, der gerade auch das Liebste trifft, taucht als Motiv hier wieder auf. "Då skar jag av förtöjningen, / Och kastade min ballast, allt som tyngde / Hur kärt det var –" (SV 62, 106) ["Da schnitt ich die Trossen ab, / Und warf meinen Ballast ab, alles was beschwerte / Wie lieb es auch war –"].

Im Abschnitt über die Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität in Kapitel 6.4.3. ist dieses Motiv im Zusammenhang mit dem männlichem Bewußtsein ausführlicher erörtert worden. Dabei habe ich auf das destruktive Verhältnis zum Körper hingewiesen, das aus dem Versuch resultierte, Selbstwerdung und -sicherung durch radikale Verletzung oder Beschneidung des Körpers zu erzwingen. Die Brutalität einer solchen Beschneidung spiegelt sich in *Stora landsvägen* auch im geplanten Harakiri des Japaners. Vor allem aber zeigte sich im problematischen Verhältnis zum eigenen Körper die Spannung zwischen dem Streben nach Selbst-Bestimmung im Zeichen gesicherter Ordnungen, im Rationalen, und der Lust an der Selbstauflösung im Körperlichen. Sie entsprach einer Dichotomie von männlich-väterlicher Ordnung und weiblich-mütterlichem Chaos, die in *Le plaidoyer d'un fou* und *Fadren* deutlich ausgeprägt ist. Diese Dichotomie bildet auch in *Stora landsvägen* ein grundlegendes Spannungsfeld für das Projekt der Selbstfindung, obgleich die Begriffe 'Vater' und 'Mutter' ebenso wie die Auseinandersetzung mit der Frau als der Geliebten keine prominente Stellung im Text einnehmen.[30] Thematisiert wird das Mann-Frau-Verhältnis als Liebesbeziehung immerhin an drei Stellen, wobei jeweils die Gefahr für die Selbständigkeit des Mannes beschworen wird. Noch am positivsten stellt sich das Verhältnis des Jägers zu dem Fräulein in Szene 2 dar, da hier die Distanz gewahrt werden kann und die Begegnung auf einen flüchtigen Augenblick – verglichen mit dem Anblick und Duft einer Blume, die den Wanderer einen Moment erfreuen – beschränkt bleibt. "Och så framåt!" ["Und dann weiter!"], setzt der Jäger seinen Weg fort. Dennoch ist schon hier von "känslotrassels nät" (SV 62, 134f.) ["das Netz der Gefühlsverwirrung"] die Rede. In diesem Netz verfängt sich dann der Wanderer in Szene 4, und auch in der Schlußszene wird die Bedrohung betont, die von der Verlockung durch die Frau und die Liebe ausgeht (SV 62, 210).

---

30 In dieser Hinsicht hat Abel Recht, wenn er für *Stora landsvägen* "a lack of emphasis upon the role of women and upon the 'battle of the sexes'" konstatiert (Abel 1991, S. 360).

Sehr ausgeprägt zeigt sich die Spannung zwischen 'männlichem' und 'weiblichem' Element aber auf der symbolischen Ebene. Sie ist schon in der räumlichen Gliederung von Gebirge einerseits, Erde andererseits angelegt. Ebenso im Gegensatz zwischen dem strengen Vatergott und der erlösenden mütterlichen Welt, die beispielsweise an der Todesvorstellung des Japaners wesentlichen Anteil hat. Der Jäger erfährt diesen (doppelten) Gegensatz zunächst in seinem Anfangsmonolog. Im Gewitter zeigt sich der strenge Vatergott, "den Store Lärarn" ["der Große Lehrer"], vor dem alles furchtsam schweigt. Wie sehr die Autorität hier als Bedrohung empfunden wird, macht der Vergleich mit einer Schulklasse deutlich, "det bullrar! Lärarn kommer! / Och det blir tyst i klassen!" (SV 62, 106) ["es lärmt! Der Lehrer kommt! / Und es wird still in der Klasse!"]. Das Bild steht in Strindbergs Werk, wie in Kapitel 2.3. gezeigt, im Zusammenhang mit Phantasien tödlicher Bestrafung durch die väterliche Gewalt. Unendlich, unsichtbar, streng ist der Vatergott, der zwar auch "Allförbarmare" (SV 62, 106) ["Allerbarmender"] genannt wird, doch muß die Barmherzigkeit offenbar durch Demütigung erkauft werden: "Jag böjer mig och blygs – / Den ringaste inför Din allmakts-tron!" (SV 62, 107) ["Ich beuge und schäme mich – / Der Geringste vor dem Thron Deiner Allmacht!"]. Unmittelbar danach steht dem Jäger die mütterliche Erde als Versucherin vor Augen: "I hoppets grönt och trohets blått, / I kärleks rosenrött" (SV 62, 107) ["Im Grün der Hoffnung und im Blau der Treue, / Im Rosenrot der Liebe"]. Erweitert wird der Gegensatz durch den Kontrast zwischen Winter und Sommer, Erstarrung und Sinnlichkeit: Von unten locken der Duft der Kleefelder, die weißen Tausendschönchen, der perlende Regen, der plätschernde Bach und nicht zuletzt die lebenswarmen Menschen, während oben im Gebirge eine kalte, starre, stumme, einsame Schönheit herrscht. Wichtig ist aber, daß die Gegensätze keine unvereinbaren, absoluten Trennungen bedeuten. Auf der Ebene der Bilder erscheinen beide Welten vielmehr als Metamorphosen:

> Där faller molnens vatten ned som pärlor;
> Här som briljanter, taffelstenar;
> Där kvittrar bäcken, här den slagits stum,
> Här öde snöfält, dock med vita blommor -
> Därnere vita tusenskönor – – –
> (SV 62, 108)
>
> [Dort fällt der Wolken Wasser wie Perlen nieder;
> Hier wie Brillanten, Edelsteine;
> Dort plätschert der Bach, hier ist er mit Stummheit geschlagen,
> Hier leere Schneefelder, doch mit weißen Blumen -
> Dort unten weiße Tausendschönchen – – –]

Eine Gemeinsamkeit beider Welten besteht darin, daß sich der Jäger Ruhe und Erlösung von ihnen verspricht. Beim anfänglichen Aufstieg legt er eine Pause ein und phantasiert ein Schneegrab als Bett, in das er sich als müder Wanderer legt. Der Schnee zieht eine Seidendecke über ihn, der sein Abendgebet flüstert. Hier scheint viel mehr das Bild der guten Mutter als das des strengen Vaters auf – zumal sich auch der Japaner den Tod ganz konkret als ein Zu-Bett-Gehen vorstellt, das in den Armen der Mutter endet:

För sista gången jag klär av mig
Och går till vila, somnar –
Och när jag vaknar – är jag hos min mor,
Hos maka, barn och vänner!
God natt, du stackars människa!
(SV 62, 189)

[Zum letzten Male kleide ich mich aus
Und geh zur Ruhe, schlafe ein –
Und wenn ich erwache – bin ich bei der Mutter,
Bei Frau und Kindern, Freunden!
Gut Nacht, du armer Mensch!]

Die folgende Szenenanweisung schreibt vor, das Wolkenbild von "Önskningarnes Land" ["Land der Wünsche"] aus der 1. Szene einzublenden. Die Hoffnung auf Ruhe und Erlösung wird hier also auf dieses Land gerichtet, in dem der Mann als Kind mit der Mutter und seinen Lieben vereinigt wird. Eine solche Vereinigung erlebt wenigstens in seiner Phantasie auch der Jäger bei der Begegnung mit seinem Kind in Szene 6. Sie stellt einen Gang in die eigene Erinnerung an glückliche Tage und gleichzeitig an die eigene Kindheit ("min barndoms blommor"; SV 62, 198 ["die Blumen meiner Kindheit"]) dar. Zwar bleibt die Figur der Mutter hier ausgeblendet, doch kann die ganze Szene als eine Erinnerung an kindliche Geborgenheit gedeutet werden. Insofern macht sie, wie schon die Begegnung mit dem Fräulein in der 2. Szene, eine starke Versuchung aus, der der Jäger mit einem entschiedenen "framåt" ["weiter"] begegnen muß (SV 62, 198). Vogelweith deutet sie folgendermaßen:

> Mais ces rivages ne sont là que pour exprimer une certaine tentation, et l'auteur voit fort bien à présent qu'il serait fatal d'y succomber. Loin de vouloir retrouver l'inconscience première évoquée par la plaine infinie de l'océan, il faut reprendre le chemin qui conduit à 'la cime des Alpes'.[31]

Der Jäger vermag die Spannung zwischen der Sehnsucht nach dem Mütterlichen und dem Streben nach dem Väterlichen nicht aufzulösen. In der ersten Szene kommt die Unaufgelöstheit der Spannung zwischen Schneegrab und Mutterschoß im Bild des Kaiseradlers zum Ausdruck. Der vom Jäger beobachtete Ritter der Lüfte wird müde, es zieht ihn nach unten: "Ja, han vill ned! Ned! Ned att vila" (SV 62, 108) ["Ja, er will hinunter! Hinunter! Hinunter um zu ruhen"]. Die Enttäuschung, die zunächst aus den Worten des Jägers spricht, wird aber sogleich durch das positiv geladene "vila" ["ruhen"] und die folgenden Erinnerungen an die sommerliche Erde aufgehoben. Doch im Gegensatz zu den Hoffnungen des Jägers bieten weder Erde noch Gebirge einen Platz zur Ruhe. Beide sind bedrohlich, beide führen ihn in Kämpfe. Das schöne Bild der Erde führt ihn in den Trug und in die Bosheit der Welt, in den Kampf gegen Versuchungen; die schöne Schlußphantasie vom Schneegrab mit dem ergreifenden Epitaph endet im Ringen mit dem über-

---

31 Vogelweith 1971, S. 698.

mächtigen Vatergott. Daß der Weg nach oben Gefahren birgt, eröffnen im übrigen schon die ersten Sätze des Dramas mit dem Bild des warnenden Wegweisers.

Hier ist noch einmal auf die Bedeutung des Kampfes für die Ich-Konstitution zurückzukommen. Sie findet in der Unmöglichkeit von Ruhe, in der Unaufhebbarkeit der Spannung eine weitere Begründung. Wenn Identität nicht dadurch hergestellt werden kann, daß das Ich eine feste Position in dem beschriebenen Spannungsfeld einnimmt, bleibt der Kampf die vorzügliche Form der Selbst-Bestätigung – insbesondere, wenn er, wie in *Stora landsvägen*, als ein Jakobskampf um Versöhnung interpretiert wird. Am deutlichsten zeigt sich dies im Schlußmonolog: Erst im Kampf mit Gott ersteht das Selbst in seiner ausdrucksstärksten Form, im mythischen Bild, in der Herausgehobenheit dessen, der am meisten von allen gelitten hat – "Som lidit mest av smärtan / Att icke kunna vara den jag ville!" (SV 62, 211) ["Der am meisten an dem Schmerz gelitten hat / Nicht der sein zu können, der er sein wollte!"]. Hier bestätigt sich die oben erwähnte Aussage "Jag kämpar, därför lever jag! *Jag är icke*" (SV 62, 203) ["Ich kämpfe, deswegen lebe ich! *Ich bin nicht*"]. Ziel des Kampfes ist der Segen des Vaters. Er könnte den Kampf beenden und gleichzeitig die Identität beglaubigen.

Doch dieser Segen wird innerhalb des Dramas nicht erteilt, und ein Ende des Kampfes ist nicht in Sicht.[32] Im Gegenteil: Der Schlußmonolog scheint direkt zum Ausgangspunkt zurückzuführen. Das Prinzip der Wiederholung, das im Drama inhaltlich vorgeführt wird, da der Jäger auf seiner erneuten Erdenwanderung keine neuen Erfahrungen mehr macht, sondern die sich nach festen Regeln vollziehenden Geschehnisse stets vorhersagen kann und schließlich in der Erinnerung (6. Szene) früher Gelebtes wiederholt, läßt sich auch auf die Dramenstruktur im großen beziehen. Wie genau der Kreis vom Schluß zum Anfang geschlossen wird, zeigen die inhaltlichen Entsprechungen, die den Schlußmonolog als ein Spiegelbild des Anfangsmonologs ausweisen. Herausgehoben – und graphisch durch ein Pausenzeichen abgetrennt[33] – sind jeweils der erste und letzte Abschnitt: anfangs die Einführung in die Situation der Wanderung, die Erwähnung der Gefahren des Weges und des Bedürfnisses, sich zu sammeln; abschließend der Kampf mit Gott. Auf die einleitenden Verse folgt der reflektierende Monolog des Jägers, der im Schlußmonolog seine Entsprechung findet. Beide setzen mit der Schilderung des zurückgelegten Lebenswegs und der Gefahr des Selbstverlusts ein (SV 62, 105f. bzw. 208f.). Dabei wird auch die Schönheit der Welt als Versuchung thematisiert (SV 62, 106 bzw. 210). Es folgt als Konsequenz der Wunsch, sich der Welt durch Aufstieg ins Gebirge zu entziehen (SV 62, 106 bzw. 210), in den "vita, rena snö" (SV 62, 106) ["weißen, reinen Schnee"] bzw. in "snövit höjd" (SV 62, 210)

---

32 John Ward, der den Dramenschluß als Resignation und Unterwerfung liest, muß entschieden widersprochen werden. Er vertritt eine weltanschauliche Deutung, die in *Stora landsvägen* die religös gefärbte Versöhnung eines alten Mannes mit Gott und der Welt sieht: "He has ceased to rebel both against God and man and writes his own epitaph of submission" (Ward 1980, S. 275). Dies läßt sich weder in Bezug auf Strindbergs Biographie (vgl. die folgende Strindberg-Fehde) noch hinsichtlich des Dramas halten, wie neben den bitter satirischen Angriffen der große Stellenwert des Kampfes bezeugt.

33 Zu den Strindbergschen Pausenzeichen siehe Ollén 1992, S. 240.

["schneeweiße Höhe"], wo der Jäger sich sein Schneegrab erhofft. Ist aus diesen Parallelen zu schließen, daß die Wanderung des Jägers nie endet, daß sie eine endlose Folge von Aufstiegen und Abstiegen darstellt? Für diese Deutung spricht, daß kein Ende des Kampfes mit Gott angekündigt ist, und auch die Selbstbezeichnung des Jägers als "Ahasverus [...] som vandrar och vandrar ..." (SV 62, 197) ["Ahasverus [...] der wandert und wandert ..."].

Gegen eine Interpretation der Wanderung als endlose Wiederholung wendet sich Abel, der *Stora landsvägen* mit den *Till Damaskus*-Dramen und *Ett drömspel* vergleicht. Er liest den Text ausdrücklich als "the Hunter's last journey through life", wobei sich die Lebensereignisse zwar wiederholten, doch nur in Form einer endgültigen Bestätigung der früheren Erfahrungen.[34] In der Tat wird das Verhalten des Jägers ja durch das des Wanderers kontrastiert, der seine Lektionen noch nicht zur Genüge gelernt hat. Zu einer solchen Deutung käme man auch, folgte man dem Vorschlag Pauls, das Drama zwischen Eingangs- und Schlußmonolog als einen reinen Erinnerungprozeß zu lesen.[35] Der Jäger, so wäre zu vermuten, setzte dann nach seiner Rast den Weg nach oben unbeirrt fort. Abels Folgerung, in *Stora landsvägen* wirke weder auf struktureller noch thematischer Ebene das Prinzip der Wiederholung, geht aber, wie oben gezeigt wurde, zu weit.

Zu konstatieren bleibt, daß der Text hier keine eindeutigen Hinweise gibt. Lineare und zyklische Strukturen überlagern sich im vorgeführten Lebensweg des Jägers.

8.3. Die Autorfigur in *Stora landsvägen*

Der Leser, der in *Stora landsvägen* eine definitive Bestimmung des Autorbilds erwartet, wird also enttäuscht. Statt dessen wird er mit der Offenheit konfrontiert, die für die Autorfigur in Strindbergs Werk charakteristisch ist. Die *Jagd* nach der Wahrheit des Ich, die *Suche* nach der Zusammenfassung und der Bilanz des Lebens bilden das eigentliche Thema des Dramas – ein Resultat aber wird verweigert.[36] Charakteristisch ist auch, daß im Bild der Jagd und der Wanderung gleichzeitig das aktive Streben und das passive Getriebensein anklingen. Das Ich des Dramas ist, wie in "Moi" formuliert, Jäger *und* Gejagter. Diese Ambivalenz beruht darauf, daß die Spannung zwischen den beiden Polen, die ich hier als 'mütterlich' und 'väterlich' bezeichnet habe, die aber für die Polaritäten des die Autorfigur prägenden Kraftfeldes insgesamt stehen können, nie aufgehoben wird. In der wechselseitigen Anziehung und Abstoßung kommt die suchende und getriebene Bewegung des Ich nie zum Stillstand. Die Polarität von Verlockung und Bedrohung in den Wunschbildern von *Stora landsvägen* – ausgedrückt in der sommerlichen Erde und "Önskningarnes land" ["Land der Wünsche"] einerseits, der einsamen Schönheit der

---

34 Abel 1991, S. 357.

35 Paul 1978, S. 270.

36 Vgl. auch Abel 1991, S. 363.

Berggipfel andererseits – und die endlose zyklische Bewegung des Ich, die sie hervorbringt, illustrieren vielleicht anschaulicher als alle anderen Texte das in Kapitel 2.4. entworfene Bild, nach dem das Kraftfeld der Autorfigur eine Maschine antreibt, die unaufhörlich neue Autorbilder produziert.

Dabei verschränkt sich die zyklische mit einer linearen Bewegung. Dies erweist sich nicht nur im Rückblick (etwa im Vergleich mit dem Wanderer als einem 'früheren Ich', der eine Fortentwicklung offenbart), sondern auch in der Gegenüberstellung des Anfangsmonologs mit dem Schlußmonolog. Wurde im vorigen auf die weitgehenden Übereinstimmungen hingewiesen, die auf eine Struktur der endlosen Wiederholung schließen lassen, soll an dieser Stelle eine gewichtige Differenz benannt werden: Am Anfang nämlich erscheinen die Wunschländer 'Gebirge' und 'Erde' als sinnliche Erscheinungen vor den Augen des Jägers, wenn das Bild der Erde auch bereits den Charakter einer Fata Morgana angenommen hat. Am Schluß dagegen existieren beide nur noch als reine Vorstellungen des Jägers, der aus jeglicher Wirklichkeit in die große Dunkelheit entrückt ist. Zudem werden sie unmittelbar miteinander verknüpft, denn das schöne Bild von "Önskningarnes land" läßt sich, so der Jäger, nur von den Alpengipfeln aus schauen. Wie in der Todesvorstellung des Japaners die Heimkehr zur Mutter mit familiärer Harmonie und mit der Versöhnung mit dem Familienerbe (also dem väterlichen Element) verbunden ist, so scheint sich am Schluß auch dem Jäger kein warnender, nach unten *und* oben zeigender Wegweiser mehr entgegenzustellen. Doch wohlgemerkt: Dies ist eine Tendenz, aber keine endgültige Aufhebung der Spannungen. Das abschließende Bild vom Kampf mit Gott leugnet entschieden die Möglichkeit, daß schon zu diesem Zeitpunkt ein versöhnliches Ende möglich sei.

Das Bild vom Gotteskampf und die Evozierung der Mythen von Ismael und Jakob beschließen nicht nur das Drama und nehmen dadurch eine herausgehobene Stellung ein; sie bilden in ihrer melodramatischen Qualität auch ein *tableau*, das für die Vorstellung des Lesers – und wohl mehr noch des Theaterpublikums – besonders prägend wird. Gerade auf diesen Schluß, die "ergreifende Geste des Abschiednehmens, die Zeremonie der 'letzten Worte'", bezieht sich auch Fritz Paul, wenn er in *Stora landsvägen* einen theatralischen Gestus des "Auf-Sich-Zeigens" diagnostiziert.[37] Doch auf was zeigt der Text hier eigentlich? – Wenn die Schlußworte des Jägers vom Schmerz "Att icke kunna vara den jag ville" ["nicht der sein zu können, der ich sein wollte"] reden, drücken sie nicht nur insofern ein Negativum aus, als der Wille zum Ich vom Schicksal immer wieder von seinem Ziel abgelenkt wird. Den Leser, der sich nicht von ihrem Pathos entrücken läßt, sondern nach ihrem eigentlichen Gehalt fragt, führen sie zudem in ein Bedeutungsvakuum. Ganz überraschend wird hier behauptet, der Jäger wolle jemand *Bestimmtes* sein. Doch wer will er sein? "Er selbst" ist die einzige Antwort, die ebenso gebetsmühlenhaft wie tautologisch ständig wiederholt wird. Welche *bestimmte* Identität der Jäger sucht, bleibt hinter der Vielzahl der Zuschreibungen in *Stora landsvägen* genauso unklar wie in bezug auf das Autor-Ich im Gesamtwerk.

Was bleibt, ist dagegen die immer neue Konstitution des Ich – als eine ihres eigentlichen semantischen Gehalts entblößte Textfunktion – in der Auseinandersetzung mit der Welt. Das Bild des Schlußmonologs stellt insofern die Quint-

---

37 Paul 1979, S. 99.

essenz des Dramas dar, als es zum einen den unaufhörlichen Kampf symbolisiert, dessen das Ich zu seiner Konstitution bedarf, und zum anderen, indem sein Pathos den Leser/Zuschauer anrührt und damit in ein unmittelbares Verhältnis zum Text und dem vorgestellten Autor zwingt. Dieselbe Funktion erfüllen auch die kaum verschlüsselten provozierenden Personenangriffe wie zum Beispiel auf den verstorbenen Gustaf af Geijerstam.[38] Melodramatisches Pathos und Provokation sind, wie schon die Analysen zu *Fadren* und *Le plaidoyer d'un fou* gezeigt haben, probate Mittel der Ich-Konstitution dem Leser gegenüber, den sie zu Reaktionen herausfordern. Wenn die Lehre des Dramas besagt, daß sich das Ich nur in der (meist konfrontativen) Auseinandersetzung mit seiner Umwelt konstituiert, so demonstriert der Text dies selbst in der Beziehung, die er zu seinen Lesern (besonders den zeitgenössischen!) etabliert. Die mangelnde semantische Eindeutigkeit des Ich wird durch seine pragmatischen Funktionen kompensiert.

Die Analyse von *Stora landsvägen* bestätigt damit, daß die Autorfigur eine Konstante im Werk Strindbergs darstellt. Ihre Grundzüge, die anhand von Texten der 1880er Jahre erarbeitet worden sind, finden sich in dem späten Drama sogar in besonders ausgeprägter Form wieder. Dazu gehört zuallererst die Simulation einer Autor-Leser-Kommunikation in der Text-Leser-Beziehung. Sie setzt voraus, daß der Autor im Text auf irgendeine Weise präsent erscheint und vom Text eine Ansprache an den Leser ergeht. Diese Bedingungen sind in *Stora landsvägen* durch die Signale, die einen Teil des Dramenpersonals und insbesondere den Jäger als Repräsentanten des Autor-Ich erscheinen lassen, und durch die pathetischen und provokativen Gesten erfüllt, die unmittelbar auf den Leser wirken und eine Reaktion herausfordern. Typisch ist allerdings auch, daß die autobiographische Qualität des Textes nicht definitiv beglaubigt, sondern die Möglichkeit verschiedener Lesarten offen gehalten wird. Neben diesen pragmatischen, auf die Text-Leser-Beziehung zielenden Aspekten der Autorfigur sind auch diejenigen Züge, die die Gestaltung des Autorbilds im Text steuern, im Drama deutlich ausgeprägt. Die stark polare Struktur, in welche die Textwelt und das Ich eingespannt sind, gehört ebenso zu den Charakteristika der Strindbergschen Autorfigur wie die Vorstellung, daß das Leben und die Konstitution des Ich notwendig Kampf bedeuten, einen Kampf, der nie endgültig beendet werden kann. Das Ich steht dabei allein gegen eine übermächtige Welt, einen strengen Vatergott auf der einen, eine lockende, doch auch bedrohliche mütterliche Instanz auf der anderen Seite. Die Selbstbewertung in diesem Kampf schwankt zwischen den Extremen, zwischen der Unterwerfung als "den ringaste inför Din allmakts-tron" (SV 62, 107) ["der Geringste vor dem Thron Deiner Allmacht"] und der Heraushebung des Ich als Repräsentant der Menschheit, "mig först, som lidit mest" (SV 62, 211) ["mich zuerst, der am meisten gelitten hat"]. Wie Julie pendelt der Jäger zwischen den Ersten und den Letzten. Notwendig ist in jedem Fall die Bestätigung der eigenen *Besonderheit*. In der Inszenierung der problematischen Selbst-Findung, in den suchenden, abgrenzenden oder fliehenden Bewegungen des Ich in der polaren Welt manifestiert sich in *Stora landsvägen* erneut ein typisch männliches Bewußtsein, dessen Grundzüge in den Textanalysen in Teil III herausgearbeitet wurden. Dazu gehört vor allem die Sehnsucht nach Reinheit und Erlösung vom Körperlichen,

---

38 Ollén 1992, S. 250.

das – in Gestalt der Netze spinnenden Frau – als bedrohlich für die Ich-Konstitution erfahren wird.

Damit sind die wesentlichen Grundzüge der Autorfigur genannt, wie sie sich in *Stora landsvägen* präsentiert. Eine weitergehende Auflistung erübrigt sich angesichts der vorhergehenden Textanalysen, in denen die Charakteristika der Autorfigur und verschiedene Facetten des Autorbilds ausführlich dargestellt wurden. Zudem wird die folgende Zusammenfassung die wesentlichen Ergebnisse noch einmal resümieren.

Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt für die vorliegende Studie war die Frage nach dem autobiographischen Aspekt in August Strindbergs Werk. Obwohl das Verhältnis von Leben und Werk ein häufig bearbeitetes Thema der Forschung zu Strindberg darstellt, sind die theoretischen Prämissen des 'Autobiographischen' nicht zureichend geklärt. Dies wird auch in einem Gespräch zum Stand der Strindbergforschung zwischen Ulf Olsson, Lars Dahlbäck, dem Vorsitzenden des Redaktionskommitees der *Samlade verk*, und Björn Meidal, Herausgeber des Briefwerks, thematisiert, das vor kurzem in der *Tidskrift för litteraturvetenskap* abgedruckt wurde. Der Feststellung Dahlbäcks: "*Hela* hans författarskap är ett enda självbiografiskt projekt"[1] ["Sein *ganzes* Werk ist ein einziges autobiographisches Projekt"], stimmt Olsson insofern differenzierend zu, "att Strindbergs projekt är självbiografiskt, *kanske i än högre grad än vi riktigt förstått*"[2] ["insofern als Strindbergs Projekt vielleicht in noch höherem Maße autobiographisch ist, als wir richtig verstanden haben"]. Richtig zu verstehen, in welchem Sinne Strindbergs Werk als 'autobiographisch' bezeichnet werden kann, d.h. ein präziseres und auf dem aktuellen Stand der literaturwissenschaftlichen Theorie und Methode fundiertes Verständnis des 'Autobiographischen' zu entwickeln, war ein wesentliches Ziel der vorliegenden Arbeit.

Darüber hinaus hat die Untersuchung gezeigt, auf welche Weise in den Texten Strindbergs ein Autor-Ich präsentiert wird, welcher Logik seine Konstruktion folgt und wie diese Logik wesentlichen Einfluß auf die narrativen und symbolischen Strukturen der Texte im ganzen nimmt. Als ein Organisationsprinzip, das diesen Strukturen und der Konstruktion des Autorbilds zugrundeliegt, wurde das Konzept der *Autorfigur* entwickelt. Als werkumgreifendes Prinzip begründet die Autorfigur außerdem eine Vielfalt intertextueller Verbindungen, ein Netzwerk der Themen und Motive, der Bilder und Symbole, der semantischen und pragmatischen Textfunktionen, das in mehr oder weniger starker Ausprägung in allen Texten wirksam ist.

Der autobiographische Aspekt

Unbestreitbar legt Strindbergs Werk eine autobiographische Lesart nahe, da ein großer Teil der Texte implizit oder explizit auf ihren Autor und sein Leben Bezug nimmt. Andererseits verbieten sowohl literaturtheoretische Erwägungen als auch die Problematisierung von Autorschaft im Werk selbst, den in den Texten präsen-

---

1 U. Olsson 1994, S. 78.

2 U. Olsson 1994, S. 79 (meine Hervorhebung).

tierten Autor mit dem realen Urheber in eins zu setzen. Die Darstellung in Kapitel 1 hat gezeigt, daß herkömmliche Modelle autobiographischen Schreibens in bezug auf den Status des Autor-Ich im Text stets in Aporien führen. Die vorliegende Arbeit entwickelt daher ein Modell für eine Beschreibung des 'Autobiographischen' bei Strindberg, das die Darstellung des *Autors im Text* zum Ausgangspunkt nimmt und die Rezeption in die Betrachtung einbezieht.

Daß die im Werk selbst etablierte Deutung von Strindbergs Leben einen Mythos stiftete, der durch die Fortführung in der Rezeption eine autonome Existenz entfaltet hat, wird in dem Gespräch zwischen Olsson, Dahlbäck und Meidal ebenfalls thematisiert. 'Strindberg' ist längst sowohl zum Markennamen als auch zum Titel einer Erzählung geworden, die einen wirkungsmächtigen Intertext für alle Interpretationen des Werks darstellt. In diesem Mythos ist auch der autobiographische Aspekt enthalten. Dabei dominiert ein Verständnis des Autobiographischen, wie es in Texten Strindbergs der 1870er und 1880er Jahre entwickelt wird. Im ersten Brief an das Ehepaar Wrangel vom Sommer 1875, der eine Anleitung zur Kunst der Schriftstellerei enthält, steht der in diesem Zusammenhang vielzitierte Satz: "*En författare är endast en referent af hvad han lefvat*" (B 1, 190) ["*Ein Schriftsteller ist nur ein Referent dessen, was er gelebt hat*"]. Er ist häufig auf Strindberg selbst bezogen worden, zumal der Autor diese Auffassung aufgrund seiner Ablehnung der "Konstruktionsliteratur" zeitweise zur prinzipiellen Voraussetzung des Schreibens erhoben hat.[3] Ein Kapitel in *Jäsningstiden* trägt die Überschrift "Han blir författare" ["Er wird Schriftsteller"] und schildert anschaulich den Prozeß der Verarbeitung eigener Erfahrungen im Schreiben als einen psychischen Automatismus, als eine Form der Selbsttherapie, "som om en böld blivit skuren" (SV 20, 259) ["als hätte man eine Eiterbeule aufgeschnitten"]. Die Forschung, insbesondere die psychologisch interessierte, hat sich diese Beschreibung gerne zu eigen gemacht.[4] Denn zeigt sie nicht plastisch, wie biographisches Material ins Werk integriert wird? Wird hier nicht dokumentiert, daß schon das erste Drama Strindbergs autobiographisch geprägt war, so daß sich um das gesamte literarische Werk bis hin zu *Stora landsvägen* ein autobiographischer Rahmen schließt?

Seltener hat man den Distanzierungen von einer unmittelbar autobiographischen Lesart Aufmerksamkeit geschenkt, die sich ebenfalls im Werk finden und seinen autobiographischen Aspekt deutlich differenzierter beschreiben. Dies gilt besonders für nach 1900 entstandene Texte. Zum einen wird der Wirklichkeitsgehalt und die Zuverlässigkeit der auf Erinnerungen basierenden Lebenserzählung in Zweifel gezogen. So berichtet der Autor in dem 1905 veröffentlichten Text "Ur Fugor med preludier", wie er eine Episode seiner Kindheit, die ihm von einem Bekannten zugetragen wurde, in seine Lebensgeschichte integrierte: "som jag tyckte historien stod i stil med mina andra upplevelser, så brukade jag sedan berätta den själv, såsom bevis på min otur" ["da ich fand, die Geschichte passe zu meinen übrigen Erlebnissen, pflegte ich sie dann selbst zu erzählen als Beweis für mein Unglück"]. Wäre die Geschichte aber unwahr, "då hade jag i min levnads väv spunnit

---

3 Vgl. das Vorwort zu *Tjänstekvinnans son*.

4 Vgl. beispielsweise Vogelweith 1971, S. 18ff.

in andras garn, och det är ju icke så ovanligt" (SS 54, 423) ["dann hätte ich ins Gewebe meines Lebens fremdes Garn eingesponnen, und das ist ja nicht so ungewöhnlich"]. Die Lebenserzählung erscheint als ein Gewebe, ein Text. Sie steht nicht in einem Abbildungsverhältnis zur erlebten Wirklichkeit, sondern ist ihr gegenüber autonom. Sie beruht zudem auf bestimmten Interessen, in diesem Fall auf dem Bemühen, Beweise für das eigene Unglück zu finden. Sehr instruktiv ist die Behandlung desselben Themas im letzten Akt von *Till Damaskus III*. Die Erzählung der eigenen Lebensgeschichte, die Selbstdarstellung als Unglücklicher und vom Leben ungerecht Behandelter wird hier als Sünde verurteilt. Der Prior verpflichtet den Unbekannten, "att för all framtid glömma din egen pinohistoria, och aldrig berätta den mer" (SV 39, 392) ["für alle Zeit deine eigene Leidensgeschichte zu vergessen und sie nie mehr zu erzählen"]. In leicht variierter Form geht es hier gerade um die Weindiebstahlepisode, die eines der Herzstücke in *Tjänstekvinnans son* ausmacht, da sie die Initiation des Kindes in die Welt der Lüge und des Leidens bedeutet und das Bild des Protagonisten als Sündenbock befestigt. Wie zentral diese Aussage für das Drama *Till Damaskus III* ist, zeigt der Bezug zur ersten Szene, in der der Unbekannte gegenüber dem Confessor eben dieses Selbstbild mit übertriebenem Pathos beschwört:

> Jag har aldrig njutit, ty jag var född med pålen i köttet så att varje gång jag sträckte ut fingret efter ett nöje, stack det i fingret, och Satan kindpustade mig! [...]
> Nej jag var född i onåd, uppfödd som livets styvbarn, hetsad, jagad, med ett ord förbannad. [...]
> Varför jag ensam? Därför att jag skulle vara hundsfotten! Därför att man fordrade mer av mig än av de andra – *skriker* – – därför att man var orättvis mot mig!
> (SV 39, 282f.)

> [Ich habe das Leben nie genossen, den ich wurde mit dem Pfahl im Fleisch geboren, so daß ich jedes Mal, wenn ich den Finger nach einem Vergnügen ausstreckte, einen Stich im Finger spürte und Satan mir eine Ohrfeige verpaßte! [...]
> Nein, ich wurde in Ungnade geboren, als Stiefkind des Lebens erzogen, gehetzt, gejagt, mit einem Wort: verdammt. [...]
> Warum ich allein? Deswegen, weil ich der Hundsfott sein sollte! Deswegen, weil man mehr von mir verlangte als von den anderen – *er schreit* – – deswegen, weil man ungerecht zu mir war!]

Die Kritik des Dramas am selbstmitleidigen Pathos des Unbekannten und die Infragestellung der Berechtigung seiner Leidensgeschichte wirken auf das Autorbild zurück, das im Zitat in ganz wesentlichen Zügen repräsentiert ist. Sie zeigen offen, daß das Selbstbild des Autors und seine Lebenserzählung Konstruktionen sind.

Bezogen auf den autobiographischen Aspekt legen die Äußerungen zu Autor und Autorbild in Strindbergs Werk folgende Schlußfolgerung nahe: Der Autor, wie der Text ihn darstellt, ist autonom gegenüber der realen Autorperson. Dadurch wird die herkömmliche Deutung des ersteren als Ausdruck eines persönlichen Urhebers, d.h. die Etablierung eines hierarchischen Verhältnisses von Ursprung und Abbild, in Frage gestellt. Statt dessen erscheint es sinnvoll, den Autor konsequent als ein Konstrukt des Textes zu verstehen. 'Autobiographisch' bedeutet dann nicht mehr,

daß der Text ein Bild seines realen Urhebers vermittelt, sondern daß er, beispielsweise durch die Etablierung eines autobiographischen Paktes, die Aufmerksamkeit des Lesers auf seinen Autor (als textuelles Konstrukt) lenkt und ein bestimmtes Bild desselben zeichnet. Das Autobiographische aktualisiert sich also in der Text-Leser-Beziehung; es handelt sich nicht um eine ontologische Qualität des Textes oder seines Verhältnisses zur Person und Biographie des realen Urhebers.

Das Konzept der Autorfigur

Auf diesen Voraussetzungen beruht das Konzept der Autorfigur. In ihm verbinden sich grundlegende Ideen poststrukturalistischer Literaturtheorie mit einer rezeptionsästhetischen Perspektive. Die Autorfigur ist zu verstehen als eine Figur des Textes, vergleichbar einer rhetorischen Figur, die ein begrenztes Repertoire inhaltlicher Elemente (das den Stereotypen des Autorbilds zugrunde liegt) auf solche Weise organisiert, daß dem Leser die Präsenz eines Autors mit charakteristischen Konturen im Text suggeriert wird. Sie läßt sich im Bild einer Maschine beschreiben, die unaufhörlich neue, aber gleichartige Autorbilder produziert. Sie gibt dem Leser Mosaiksteine an die Hand, aus denen dieser sich ein kohärentes Vorstellungsbild des Autors entwerfen soll. Die Autorfigur wirkt sowohl auf der semantischen Ebene des Textes, indem sie ein bestimmtes Bild des Autors (seiner Persönlichkeit, seiner Biographie etc.) entwirft, als auch auf der pragmatischen Ebene, indem sie in der Text-Leser-Beziehung eine Ansprache, eine Kommunikation zwischen Autor und Leser simuliert.

Ein Bild des Autors entsteht nach diesem Konzept auf mehrfache Weise und auf mehreren Ebenen des Textes: Zum einen kann der Text signalisieren, daß der Erzähler oder einer (oder mehrere) der Protagonisten als Repräsentanten des Autors verstanden werden sollen. Dies gilt in besonderem Maße für Texte, die explizit als autobiographisch klassifiziert sind, aber auch für solche, die über intertextuelle Verweise oder auf andere Art eine Lesart nahelegen, die bestimmte Textelemente mit der Person und Biographie des Autors in Verbindung bringt. Dies ist in Strindbergs Werk, wie nicht zuletzt seine Rezeption zeigt, praktisch durchgehend der Fall. Zum anderen werden dem Autor des Textes spezifische Konturen verliehen, die sich beispielsweise in der Wahl und Behandlung bestimmter Themen, Motive und Bilder oder in einer charakteristischen Schreibweise abzeichnen. Zum dritten kann der Text eine Kommunikationssituation fingieren, in der der Autor dem Leser als Subjekt gegenübertritt und ihn zu persönlichen Reaktionen herausfordert, etwa indem er durch Pathos sein Mitgefühl erregt, ihn dozierend belehrt oder ihn provoziert. Gerade die letztgenannte Form der Konstruktion eines Autorsubjekts, die über die Textpragmatik funktioniert und auf den perlokutiven Funktionen der Rede basiert, hat für die Autorfigur bei Strindberg besonderes Gewicht.

Die Autorfigur und die Konstruktion des Autorbilds

Das Autorbild, das im Werk Strindbergs produziert wird, braucht an dieser Stelle nicht noch einmal im einzelnen beschrieben zu werden. Statt dessen sei auf die zusammenfassende Skizze in Kapitel 2.3. verwiesen. In dem kurzen Text "Moi" aus der zweiten *Vivisektioner*-Sammlung wird seine Konstruktion in einer vielsagenden Metapher dargestellt:

> J'avais déposé des parcelles de mon moi par ci par-là, dans le sein de Dieu, dans les âmes des mes amis, de mes femmes, de mes enfants; et ils s'en allèrent tous, emportant chacun son morceau sans rien laisser à moi de leur pauvreté.
> Je fis faillite, moralement, et au point de déguerpir, je ramassais les haillons de mon âme, je me forgeais une carcasse de fer, que j'enduisais d'argile apyre. Et au hautfourneau des souffrances et des déceptions je cuisis mon image, qu'il fut dure comme la roche.[5]

So ausdrucksstark wie diese Beschreibung ist auch der Strindbergmythos – der im Feuer gehärtete Panzer, der das Autor-Ich vor der Desintegration bei der Berührung mit anderen Menschen schützt. Zwar wird die Konstruktion dieses Mythos als Panzer im Werk selbst in Frage gestellt und, wie das Zitat aus *Till Damaskus III* gezeigt hat, als eine Sünde bezeichnet, doch heißt dies nicht, daß in späteren Texten darauf verzichtet würde. Immer wieder tauchen die grundlegenden Züge des Autorbilds auf, wird die "pinohistoria" ["Leidensgeschichte"] keineswegs vergessen, sondern in endlosen Variationen ständig neu aufgerollt: Das Bild des Unterdrückten, ungerecht Behandelten, des Sündenbocks und Opfers einer bösen Welt prägt noch die spätesten Texte, etwa *Stora landsvägen* oder in unverhüllter Form einen Interview-Artikel, der zum 60. Geburtstag Strindbergs publiziert wurde. Gefragt nach seiner prägnantesten Kindheitserinnerung, liefert der Autor eine Schilderung, die nicht nur das Bild des kleinen Johan in den ersten Kapiteln von *Tjänstekvinnans son* in konzentrierter Form zusammenfaßt, sondern auch genau das selbstmitleidige Pathos widerspiegelt, für das sich der Autorrepräsentant in *Till Damaskus III* die scharfe Kritik des Priors zuzieht. Nennt der Autor zunächst seine überzogene Sensibilität, seine Neigung zum Leiden an der Welt und seinen Gerechtigkeitssinn als wesentliche Charakterzüge, ist darauf schon von "mitt förfärliga öde" ["meinem entsetzlichen Schicksal"] die Rede:

> Jag var född sanningskär och rättvis; men man kallade mig avundsjuk om jag ogillade att en mindre förtjänt blev mig föredragen; och man kallade mig hämndgirig, om jag icke strax glömde varje oförrätt, under det de andra aldrig förläto mig. [...] det var alltid strängare för mig. (SS 54, 465)
>
> [Ich wurde wahrheitsliebend und gerecht geboren; doch man nannte mich neidisch, wenn ich es nicht mochte, daß jemand mit geringeren Verdiensten mir vorgezogen wurde; und man nannte mich rachsüchtig, wenn ich nicht jedes Unrecht sogleich

---

5 *Vivisektioner*, S. 10f.

> vergaß, während die anderen mir niemals vergaben. [...] für mich galten immer strengere Regeln.]

Wie in *Till Damaskus III* wird auch hier wieder auf das Muster der in *Tjänstekvinnans son* dargestellten Weindiebstahlepisode Bezug genommen: "Min första stora lögn tvangs jag till, medelst tortyr, då jag måste ljuga på mig en annans fel" (SS 54, 465f.) ["Zu meiner ersten großen Lüge wurde ich durch Folter gezwungen, als ich die Schuld eines anderen auf mich nehmen mußte"]. Ergänzt wird das Bild des Leidenden und ungerecht Behandelten durch das des Aufrührers und Kämpfers, wie es im Ismael-Mythos zum Ausdruck kommt. Diese Grundzüge des Strindbergbildes konnten in allen behandelten Texten in variierender Ausprägung gezeigt werden.

Doch täuschen die bisherige Beschreibung und die zitierte Metapher vom Autorbild als Panzer dessen monolithische Qualität – "dure comme la roche" – nur vor. Denn im Grunde kann von einem kohärenten Bild nicht gesprochen werden. Vielmehr wird der Leser von einer Bilderflut überschwemmt, die Zusammenhang und deutliche Konturen nur suggeriert, ohne daß die Texte sich letztlich auf ein definitives Bild festlegen lassen. Dies gilt – wie in Kapitel 8.1. erörtert – sowohl für die Betrachtung des Autorbilds eines einzelnen Textes als auch des Werks als Ganzem. Als Charakteristikum der Autorfigur bei Strindberg hat sich gerade erwiesen, daß einerseits sehr prägnante Bilder des Autors gezeichnet werden, die dem Strindbergmythos zugrunde liegen, andererseits dieselben Bilder immer wieder dementiert werden und das Mosaik, das sich der Leser zusammengesetzt hat, untergraben wird. Aber nicht nur die einzelnen Bilder des Autors werden immer wieder zurückgenommen, auch die Instanz des Autor-Ich selbst zieht sich, wie im Schlußkapitel von *Författaren*, immer wieder in die Unübersichtlichkeit des Textgewebes zurück. In Kapitel 5.6. und zu Beginn von Kapitel 8 wurde gezeigt, wie sich das Autor-Ich zwischen verschiedenen Textebenen hin und her bewegt und ein Spiel inszeniert, das es letztlich ungreifbar macht. Das Spektrum reicht von der unmittelbaren Identifikation mit einem Protagonisten (z.B. mit Johan in *Tjänstekvinnans son*) über die Autorrolle ("Författaren" ["der Autor"] im Vorwort zur Autobiographie) bis hin zur Dissoziation in der Gesamtheit des Werks.

Der kontinuierliche Zirkel von sinnlich-eindrücklicher Ich-Konstitution in Bildern und Mythen einerseits, von Ich-Auflösung andererseits wird durch die Polaritäten des Kraftfelds angetrieben, das die Autorfigur aufspannt. Das Autor-Ich wird in einer unaufhebbaren Spannung zwischen Polen situiert, die sich u.a. mit den Begriffen väterlich/mütterlich, Ordnung/Chaos oder oben/unten beschreiben lassen. Dem entsprechen die typischen Bewegungsmuster des Autor-Ich in den Texten: Aufstieg und Abstieg, Unterdrückung und Rebellion, Einheitsstreben und Auflösungswunsch. Diese wiederum konkretisieren sich in bevorzugten Handlungsmustern, die auch als archetypische *plots* beschrieben werden können. Die Analyse von *Tjänstekvinnans son* hat gezeigt, daß Johan sowohl Züge eines tragischen als auch eines romantischen Helden trägt; einerseits ist er seinem Schicksal unterworfen, das ihn zu einem Außenseiter und Mißachteten macht, andererseits erhält er, beispielsweise in der Schlußszene, eine messianische Aura, in der er als Prophet einer neuen Zeit erscheint. Hier klingt – um nur ein charakteristisches *plot* zu erwähnen – das Muster von Höllenfahrt und Wiederauferstehung

an, das nicht nur *Inferno*, sondern vielen der als autobiographisch klassifizierten Texte eingeschrieben ist. In der Symbolik des Raumes drückt es sich in *Stora landsvägen* aus, wo sich der Protagonist in die Welt hinab begibt, noch einmal ihren Trug erfährt, um am Schluß aber in die Reinheit und Einsamkeit des Gebirges aufzusteigen, wo er 'zum Vater einzugehen' hofft.

Den charakteristischen Handlungsmustern lassen sich ebensolche Beziehungsmuster an die Seite stellen, in denen sich die Identität des Autor-Ich konstituiert. In den Texten der 1880er Jahre wurde besonders das Verhältnis zur ordnenden, väterlichen Autorität als eine zentrale Komponente herausgearbeitet. Angesichts der Tatsache, daß im thematischen Zentrum der Texte nach *Tjänstekvinnans son* vor allem die Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau steht, mag dies überraschen. Doch hat die Analyse gezeigt, daß die Problematik der männlichen Identität, die in der Darstellung des Geschlechterkampfs vorgeführt wird, vor allem auf dem Konflikt mit tradierten (väterlichen) Männlichkeitsnormen und auf der daraus resultierenden Verunsicherung der Identität als Mann beruht. Die Repräsentanten des Autor-Ich in *Fadren*, *Le plaidoyer d'un fou* und den Artikeln zur Frauenfrage von 1886/87 schwanken zwischen der Anpassung an gegebene Verhaltensnormen und dem Aufbegehren gegen dieselben. Der Geschlechterkampf erscheint eher als Folge denn als Ursache der grundlegenden Verunsicherung der Männerrolle. In einem Exkurs über die Veränderungen der Männer- und Frauenbilder im zeitgenössischen Diskurs (Kapitel 4) wurde deutlich, daß die Verunsicherung der Geschlechtsidentität, die insbesondere in diesen Texten eine bedeutende Dynamik entfaltet, ein Zeitphänomen und kein Spezifikum des Strindbergschen Werkes bzw. des in ihm entfalteten Autor-Ich darstellt. Während im Kapitel zu *Fadren* die Auseinandersetzung mit alten und neuen Männerrollen im Mittelpunkt stand (Kapitel 5), thematisierten die Analysen von *Le plaidoyer d'un fou* und *Fröken Julie* (Kapitel 6 und 7) das für die Ich-Konstitution wichtige und problematische Verhältnis zu Körperlichkeit und Sexualität. In der melodramatischen Inszenierung des Untergangs des Rittmeisters als Vater und Soldat ebenso wie in der provozierenden Entblößung des Körperlichen manifestiert sich nicht zuletzt das Aufbegehren gegen eine hierarchische Ordnung, die in ihrer rigiden Normierung 'männlichen' Verhaltens eine Zwangsjacke für das Autor-Ich darstellt.

Die Inszenierung von Leiden und Untergang appelliert darüber hinaus an das Interesse und Mitgefühl der Umwelt. Das Ich konstituiert sich in den mitleidigen Blicken der Umgebung und im mitleidigen Blick auf sich selbst.[6] Von Johan wird berichtet, die Phantasie, vom Schicksal gebrandmarkt und von aller Welt ungerecht behandelt zu sein, vergrößere sein Ich (SV 21, 74). Das Ich wird sich selbst

---

6 In der Erzählung "Skalden och poeten" aus der Sammlung *Från Fjärdingen och Svartbäcken* wird ein Student beschrieben, der sich zum romantischen Dichtergenie stilisiert und ähnlich selbstquälerische Züge wie Johan aufweist: "Intressant, det var just det han ville; han ville vara hånad, föraktad, blott han ådrog sig uppmärksamheten, blott han fick sympati, sade han. Han måste vara intressant till vad pris som helst." (SV 2, 151) ["Interessant, das war es gerade, was er wollte; er wollte verhöhnt, verachtet sein, wenn er nur die Aufmerksamkeit auf sich zog, wenn ihm nur Sympathie entgegengebracht wurde, sagte er. Er mußte um jeden Preis interessant sein."]

interessant, indem es sich aus seiner Umwelt herausgehoben fühlt – sei es nach unten oder oben. So wie Julie sich am Schluß des Dramas als "den yttersta" (SV 27, 189) ["die Letzte"] bezeichnet, sieht sich schon der kleine Johan als "den sista, den sämsta" (SV 20, 44) ["der Letzte, der Schlechteste"]. Zentraler Bestandteil der Extremposition ist, daß sie das Autor-Ich in Gegensatz zur Umwelt bringt, den einsamen Helden einer bösen Welt gegenüberstellt. Wesentliche Bedingungen für die Konstitution des Autor-Ich sind also die Extremposition, die Einsamkeit und die radikale Polarisierung von Ich und Welt.

Diese Opposition wird am prägnantesten im Kampf gegen die böse Welt, im Aufruhr gegen die Autoritäten und im prophetischen Gestus des Wahrheitsverkünders gegenüber einer korrumpierten Gesellschaft inszeniert. "Jag kämpar, därför lever jag! *Jag är icke*; blott vad jag gjort, det är!" (SV 62, 203) ["Ich kämpfe, deshalb lebe ich! *Ich bin nicht*; nur was ich gemacht habe, das ist!"], sagt der Jäger in *Stora landsvägen*. Der Kampf gilt sowohl der Aufmerksamkeit des anderen als auch dem Selbstbestimmungsrecht über die eigene Identität, der Abwehr von Fremddeutungen. Die Aussage impliziert aber ein entscheidendes Problem: Das Ich, das sich im Kampf konstituiert, besitzt jeweils nur eine momentane Existenz. Es bedarf der ständigen Fortführung der Auseinandersetzung, um *zu sein*. Dieser Punkt ist insofern wesentlich, als er auch die Autor-Leser-Beziehung grundlegend prägt.

Die Logik der Autorfigur

Die zentralen Züge des Autorbilds und die Mechanismen der Ich-Konstitution in den Texten sind an dieser Stelle nicht um ihrer selbst willen noch einmal skizziert worden. Inhaltlich unterscheiden sie sich – wenig überraschend – nicht grundlegend von den Resultaten früherer, biographisch und psychologisch orientierter Studien, lag doch auch diesen weitgehend die Darstellung des Autors im Werk zugrunde. Der wesentliche Unterschied liegt vielmehr zum einen in der Feststellung, daß das hier gezeichnete Autorbild in den Texten immer wieder unterlaufen wird, so daß ein wesentliches Merkmal gerade seine Flüchtigkeit ausmacht. Zum anderen führt die Auffassung des Autorbilds als einem Konstrukt des Textes zu weitreichenden Implikationen für das Verständnis der Texte selbst. Indem das Autor-Ich in den Texten nicht mehr als Bestandteil einer außertextuellen Realität verstanden wird, das als fremdes, autobiographisches Element in den Text eingewoben ist, öffnet sich der Blick auf seine Bedeutung für die Struktur, Logik und Funktionsweise des Textes und besonders auf die intertextuellen Zusammenhänge.

Die Analyse der Autorfigur erlaubt, in Strindbergs Schreiben eine Logik der Ich-Konstitution zu erkennen, die für die Logik der Texte insgesamt wesentlich ist. Dies gilt unter anderem für die den Texten eingeschriebenen zeitgenössischen Diskurse, sei es die wissenschaftliche, psycho-physiologische Analyse in *Tjänstekvinnans son* oder die Idee vom Geschlechterkampf in *Le plaidoyer d'un fou*. Ihre wesentliche Funktion ist nicht, wie die Texte vorgeben, die der Beschreibung und Erklärung der Identität Johans oder der Wahrheit über Axels Ehe, obgleich sie das Material, inhaltliche Elemente und Denkmuster, dafür zur Verfügung stellen. Als prominente Bestandteile des konventionellen Repertoires des Textes besteht ihre

primäre Funktion zunächst in der Bildung der literarischen Situation, d.h. sie machen dem Leser Vorgaben für das Textverständnis. Außerdem übertragen sie ihre (vermeintliche) wissenschaftliche Autorität auf den Text und seinen Autor (vgl. Kapitel 3.6.).

Inhaltlich werden die Diskurse aber nur insoweit integriert, als ihre Begrifflichkeit und Argumentationsmuster die Logik der Autorfigur stützen. Sobald ihre zwingende kausale Logik Text und Autor in ein Korsett festgefügter Bedeutungen einzuschließen droht, werden sie umgeformt, untergraben und durchbrochen. Es konnte gezeigt werden, daß sich auch die Texte der 1880er Jahre immer wieder den Zwängen entziehen, in die sie das wissenschaftliche Denken preßt, auf das sie sich berufen. Sie bestehen auf ihren Widersprüchen, machen die Offenheit und Uneindeutigkeit zum Prinzip. Die Logik, deren Regeln die Autorfigur bestimmt, favorisiert assoziative, psycho- und mythologische Verbindungen; sie etabliert gegenüber den Gesetzen der Kausalität und Wahrscheinlichkeit eine Konsequenz der Bilder und Mythen. Das Funktionieren dieser Logik wurde in der vorliegenden Arbeit unter anderem am Schluß von *Fröken Julie* gezeigt, dessen Motivation in der zeitgenössischen und wissenschaftlichen Rezeption vielfach diskutiert worden ist.

Mit der rationalen Logik wird zugleich auch die hierarchische Ordnung der Texte untergraben. Das Assoziative, Sprunghafte, Uneindeutige entzieht die Texte allen definitiven Deutungen. Die Auflösung der Texthierarchien ist außer an *Le plaidoyer d'un fou* auch an *Tjänstekvinnans son* gezeigt worden, wo die wissenschaftlich-rationalen Prinzipien des Erzählers und sogar die Erzählerposition selbst mit dem Fortschreiten der Erzählung in Frage gestellt werden. Per Stounbjerg hat diesen Sachverhalt prägnant formuliert:

> For det er netop en strategi hos Strindberg at dementere de endelige sandheder. Dem, der ligger i fastlåsningen af identiteten til et eller andet prædikat. [...] Ved at skrive replikker til sig selv relativerede Strindberg sine tekster.[7]
>
> [Denn es ist gerade eine Strategie bei Strindberg, die endgültigen Wahrheiten zu dementieren. Diejenigen, die in der Fixierung der Identität auf das eine oder andere Prädikat bestehen. [...] Indem er sich selbst Antworten schrieb, relativierte Strindberg seine Texte.]

Das eindrücklichste – und in der vorliegenden Arbeit mehrfach zitierte – Beispiel für diese Strategie stellt das letzte Kapitel in *Författaren* dar, in dem der Erzähler dem Leser eine Zusammenfassung der Identität Johans verweigert und ihn auf die tausend Seiten des Textes verweist: "sök upp dem, samla dem och se efter om de kunna sammanfattas" (SV 21, 215) ["such sie auf, sammle sie und schau nach, ob sie sich zusammenfassen lassen"]. Die Untersuchung von *Tjänstekvinnans son* und *Le plaidoyer d'un fou* hat über die Vorläufigkeit aller Positionen und Zuschreibungen hinaus die theatralische Qualität aller Autorrepräsentanten deutlich gemacht: Die Autorrolle erscheint im Text selbst als eine Inszenierung.

---

7 Stounbjerg 1990, S. 67.

Eine Folge der mangelnden Bestimmtheit des Autor-Ich ist auch die Uneindeutigkeit der Texte in bezug auf ihren autobiographischen Aspekt. Für Strindbergs Werk ist gerade die Unschärfe in der Unterscheidung fiktionaler und autobiographischer Texte bezeichnend. Es wurde bereits festgestellt, daß praktisch allen Texten auf die eine oder andere Weise Signale eingeschrieben sind, die den Leser zu einer autobiographischen Lesart auffordern. Andererseits enthalten alle explizit als autobiographisch klassifizierten Texte auch Distanzierungssignale, die den Leser an der Authentizität und Wirklichkeitstreue der Darstellung zweifeln lassen. Die Autorfigur inszeniert ein Spiel mit dem Leser, das sich mit dem Kinderspiel des Zeigens und Versteckens vergleichen läßt. Indem sie eine definitive Festlegung des Autorbilds und Eindeutigkeit hinsichtlich des Status der Texte vermeidet, fordert sie den Leser ständig zur Suche nach dem Autor auf, lenkt seine Aufmerksamkeit in größerem Maße auf dessen Konturen im Text, als dies eine unverschleierte Darstellung könnte.

Die Gestaltung der Text-Leser-Beziehung

Damit ist der pragmatische Aspekt der Texte angesprochen, der für die Konstitution des Autorbilds in Strindbergs Werk sehr viel größere Bedeutung hat, als in der Forschung bislang wahrgenommen wurde. Gerade aufgrund der mangelnden semantischen Bestimmtheit des Autor-Ich stellt die Manipulation der Text-Leser-Beziehung mit dem Ziel, die Präsenz des Autors in einer Kommunikationssituation mit dem Leser zu suggerieren, einen entscheidenden Aspekt der Autorfigur dar. Während sich das Autor-Ich inhaltlich, d.h. auf der semantischen Ebene des Textes, nicht fixieren läßt, wird unablässig auf seiner Anwesenheit in der Rede insistiert. Im Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* wurde ausführlich dargestellt, wie sich das Autor-Ich im Fluß der Rede konstituiert. Auch hier aber ist das Ich jeweils nur im Augenblick existent. Es drängt zur Fortsetzung der Erzählung ins Endlose, sucht einen definitiven Schlußpunkt zu vermeiden. Dies kommt ebenfalls im Schlußkapitel zu *Författaren* zum Ausdruck, das nämlich nicht nur die Aufforderung an den Leser enthält, den Autor in den tausend Seiten des Textes zu suchen, sondern mit der Vorausschau auf sein zukünftiges Werk schließt. Johan und der Freund X. beenden ihr Gespräch folgendermaßen: "det ska bli slutet på fjärde delen av Tjänstekvinnans Son. – Och den femte då, vad ska den handla om? – Fråga framtiden!" (SV 21, 229) ["das wird der Schluß des vierten Teils von Tjänstekvinnans Son sein. – Und der fünfte, von was soll der handeln? – Frag die Zukunft!"]. Freund X. übernimmt an dieser Stelle die Rolle des Lesers, an dessen Interesse am weiteren Schicksal des Autors appelliert wird. Diese Dynamik erscheint als eine unmittelbare Folge der Schwierigkeit, Identität in Individualität zu gründen, die schon in Kapitel 1.1. mit Blick auf das Vorbild Rousseau konstatiert wurde. Sie muß notwendig in ein ständiges Fortschreiben, in eine repetitive Bewegung der Abgrenzung einerseits ("Ich bin nicht wie die Anderen"), der Tautologie andererseits ("Ich bin Ich") geraten.

Charakteristisch ist für die Autorfigur aber nicht nur, daß sie generell die Präsenz des Autors im Text suggeriert, sondern auch daß der Autor in seiner Beziehung zum Leser ein bestimmtes Gesicht zeigt, welches das Autorbild, wie es

auf der semantischen Ebene konstruiert wird, bestätigt. Die wichtigsten Mittel, den Leser direkt anzusprechen, sind Belehrung, Pathos und Provokation. In der Belehrung demonstriert der Autor seine Überlegenheit, gibt sich als Verkünder neuer und unerhörter Wahrheiten, ja, er erscheint zuweilen als unangenehmer Rechthaber. In der pathetischen Selbstinszenierung, die oft melodramatische Züge annimmt (vgl. Kapitel 5 zu *Fadren*), wird das Mitgefühl des Lesers geweckt. Dies entspricht der oben beschriebenen Inszenierung des Leidens: Das Ziel ist in beiden Fällen, die Aufmerksamkeit und Sympathie auf sich zu ziehen. Noch wirkungsvoller ist das Mittel der Provokation, das es besonders den zeitgenössischen Lesern schwer machte, Distanz zu wahren und eine persönliche Stellungnahme zu vermeiden. Provokativ wirkt der Autor unter anderem durch seine kontroversen und für das Epochenbewußtsein blasphemischen Äußerungen zu Fragen der Zeit sowie durch kaum verschleierte Angriffe auf Personen, aber auch durch den Schockeffekt der Entblößung des eigenen Privatlebens, bis hin zu körperlichen und sexuellen Details wie in *Le plaidoyer d'un fou*. Auch in der Beziehung zum Leser bilden also die Inszenierung des eigenen Leidens sowie die ständige Auseinandersetzung bis zum Kampf die Mittel der Ich-Konstitution. Wesentlich ist auch hier die Opposition, die Heraushebung aus der Masse, die Gegenüberstellung von Ich und Welt. In *Ensam* imaginiert der Autor in seiner Einsamkeit, er stehe mit seinen Lesern über seine Schriften hinweg in telepathischem Kontakt:

> Ibland utvidgas detta tillstånd så att jag inträder i meningsstrid med hela nationen; jag känner hur man läser min sista bok som ännu ligger i manuskript; jag hör hur man diskuterar mig nära och fjärran, jag vet att jag har rätt, och förvånas bara över att de icke inse det. [...] Alltid erfar jag det som strid, angrepp, fientligt.
> (SV 52, 53)

> [Manchmal erweitert sich dieser Zustand, so daß ich in eine Auseinandersetzung mit der ganzen Nation eintrete; ich fühle, wie man mein letztes Buch liest, das noch ein Manuskript ist; ich höre, wie man mich nah und fern diskutiert, ich weiß, daß ich Recht habe, und ich wundere mich nur darüber, daß sie es nicht einsehen. [...] Stets erfahre ich dies als Kampf, Angriff, etwas Feindliches.]

Gerade dieses Bild des Autors suggerieren auch die Texte durch ihre Strategie, den Leser zu persönlichen Reaktionen zu veranlassen, ihn in eine Auseinandersetzung mit dem Autor zu ziehen.

* * *

Nimmt man die Konstitution des Autor-Ich in der Rede wahr – insbesondere in ihrem pragmatischen Streben nach der Einbindung des Lesers in eine direkte Kommunikation mit dem Autor, um dessen Präsenz um so plastischer zu machen –, erhält eine Äußerung Roland Barthes' unerwartete Gültigkeit für das Werk Strindbergs, obgleich sie auf de Sade, Fourier und Loyola gemünzt ist: Bei allen dreien gewinne, so Barthes, das Zeichen die Überhand über das Bezeichnete (dieser Feststellung liegt sein Konzept der *écriture* zugrunde). Barthes spricht davon, daß "die Signifikanten sich so staffeln, daß kein Sprachgrund mehr ausgemacht werden kann." Die Autoren und die inhaltlichen Zentren ihres Schreibens verschwinden im

System der Sprache: "von jedem bleibt nur noch ein Szenograph übrig, einer, der sich in den Streben, die er aufbaut und bis ins Unendliche fortführt, verliert". Übertragen auf Strindbergs Texte stellt das Autor-Ich das virtuelle Zentrum dar, um das sich das unendliche Textgewebe anordnet, ohne es je definitiv zu erfassen. Der Autor verschwindet hinter einer Figur (der Autorfigur), die eine eigene Sprache des Ich, mit ihrer eigenen Lexik, Grammatik und Pragmatik generiert.

> Wenn also Sade, Fourier und Loyola Sprachbegründer sind und nichts anderes, dann nicht um etwas zu sagen, sondern um auf eine Leere hinzuweisen (wenn sie *etwas* sagen wollten, hätten die linguistische Sprache, die Kommunikationssprache oder die philosophische Sprache ausgereicht: man könnte sie *resümieren*, was jedoch bei keinem von ihnen gelingt). Sprache, als Feld des Signifikanten, inszeniert Bezüge des Insistierens und keine Bezüge der Konsistenz: Zentrum, Gewicht und Sinn verlieren ihren Stellenwert.[8]

So baut sich auch Strindbergs Schreiben um eine Leere herum auf, um den Mangel des Autor-Ich, der nur in der momentanen Aktualisierung des Textes – wenn in der Vorstellung des Lesers der Autor präsent ist – aufgehoben werden kann. Die Autorfigur stellt das Regelwerk dar, nach dem sich die Texte organisieren, nach dem Bilder des Autors entworfen und wieder verworfen werden. Betrachtet man Strindbergs Schreiben als fortlaufende Produktion von Texten, die um diese Leere herum gewoben werden, so erscheint die Autorfigur als ihre treibende Kraft.

---

8 Barthes 1974b, S. 10f.

Literaturverzeichnis

Werke Strindbergs

Die für die Stellenangaben im Text verwendeten Sigeln stehen in spitzen Klammern am Ende der Literaturangabe.

Brev. Hg. v. T. Eklund / B. Meidal, [bislang] 20 Bde., Stockholm 1948ff. <B>

Före Röda rummet. Strindbergs ungdomsjournalistik, hg. v. T. Eklund, Stockholm 1946.

Le plaidoyer d'un fou. Hg. v. L. Dahlbäck / G. Rossholm, 2 Bde., Stockholm 1978/1993. <Band 1: Pdf>

Samlade otryckta skrifter. Hg. v. V. Carlheim-Gyllensköld, 2 Bde., Stockholm 1918/19. <SOS>

Samlade skrifter. [Hg. v. J. Landquist], 55 Bde., Stockholm 1912-1919. <SS>

Samlade verk (Nationalupplaga). Stockholm 1981ff. <SV>

Vivisektioner/Vivisections. Hg. v. T. Aurell / T. Eklund, Stockholm 1958.

Werke in zeitlicher Folge (Frankfurter Ausgabe). Hg. v. A. Gundlach, Frankfurt a.M. 1984ff.

Handschriftliches Material

Nordiska museets Strindbergssamling in der Königlichen Bibliothek, Stockholm. <SgNM>

Strindbergsarkivet in der Königlichen Bibliothek, Stockholm. <SgA>

Zeitgenössische Literatur

ALBERT, Henri: Auguste Strindberg. *La revue blanche* 7, 1894, S. 481-498.

BRANDES, Edvard: August Strindberg (Interview). *Politiken* 25.5.1887.

BRANDES, Georg: August Strindberg. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 6, 1914, S. 321-335.

BRANDES, Georg und Edvard: *Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd*. Hg. v. M. Borup / F. Bull / J. Landquist, Bd. 6, Kopenhagen 1939.

Briefe an Strindberg. Hg. v. W. Berendsohn, Mainz/Berlin 1967.

ERDMANN, Nils: August Strindbergs "Jäsningstid". Betraktad i sammanhang med hans litterära produktion, *Förr och nu* 1986:2, S. 6-19. (Erstmals: *Ur dagens krönika,* November 1886)

LIDFORSS, Bengt: Strindberg som naturforskare. *Nordisk Revy* 1, 1895, S. 157-161.

LUNDEGÅRD, Axel: *Några Strindbergsminnen knutna till en handfull brev.* Stockholm 1920.

LYTH, P.G. (Pseudonym: Fritz Roth): Ett minne och en förhoppning. In: S. Hn., Ett uppsalaminne om Strindberg. *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 21.2.1935. (Erstmals: *Örebro Tidning* 21.10.1884).

MÖRNER, Birger: *Den Strindberg jag känt.* Stockholm 1924.

Ögonvittnen. August Strindberg – Ungdom och mannaår, hg. v. S. Ahlström, Stockholm 1959.

Ögonvittnen. August Strindberg – Mannaår och ålderdom, hg. v. S. Ahlström / T. Eklund, Stockholm 1961.

[VON PHILP, Anna / HARTZELL, Nora:] *Strindbergs systrar berätta om barndomshemmet och om bror August.* Stockholm 1926.

RÜDIGER, Otto: August Strindberg, ein schwedischer Sensationsschriftsteller. *Preußische Jahrbücher* 56, 1885, S. 597-627.

SJÖGREN, Otto: Narcissus-literatur. *Ur dagens krönika* 10, 1890, S. 729-734.

STAAFF, Per: *Det nya riket och dess författare. Ett utkast*, Stockholm 1882.

[UHL, Marie:] August Strindbergs äktenskap med Frida Uhl. Minnen meddelade av fru Strindbergs mor, Frau Hofrätin Marie Uhl, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 31.1., 4.2. und 8.2.1924.

Forschungsliteratur

ABEL, Douglas: Beyond Damascus: an Examination of Strindberg's The Great Highway as a Last Play, *Modern Drama* 34, 1991, S. 351-368.

AGERHOLT, Anna Caspari: *Den norske kvinnebevegelses historie.* Ny utgave med innledning av K. Skjønsberg, Oslo 1973.

AHLSTRÖM, Stellan: *Strindbergs erövring av Paris. Strindberg och Frankrike 1884-1895*, Uppsala 1956.

AMBJÖRNSSON, Ronny: Lockelse och äckel. *BLM* 56, 1987, S. 20-27.

ANDERSEN, Lars Erslev: Själv, framställning och självframställning. Självbiografin som genre och Søren Kierkegaards syn på sitt författarskap, in: *Självbiografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*, hg. v. Ch. Tigerstedt / J. P. Roos / A. Vilkko, Stockholm/Skåne 1992, S. 81-103.

ANGENOT, Marc: "La fin d'un sexe": le discours sur les femmes en 1889. *Romantisme. Revue du 19ème siècle* 63, 1989, S. 5-22.

AUERBACH, Erich: Figura. In: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie.* Bern/München 1967, S. 55-92.

Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, hg. v. G. Niggl, Darmstadt 1989.

BARTHES, Roland: *Die Lust am Text.* Frankfurt/M. 1974.

BARTHES, Roland: La mort de l'auteur. *Mantéia* 5, 1968, S. 12-17.
BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola.* Frankfurt/M. 1974.
BARTHES, Roland: Style and its Image. In: *Literary Style. A Symposium*, hg. v. S. Chatman, London/New York 1971, S. 3-10.
BARTHES, Roland: *S/Z.* Frankfurt/M. 1987.
BAUMGARTNER, Walter: Nachwort zu: August Strindberg, *Der Vater.* Stuttgart 1990, S. 70-80.
BAUMGARTNER, Walter: Romanstrukturen in Strindbergs Autobiographie "Plaidoyer d'un fou". In: *Deutsch-nordische Begegnungen. 9. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebiets in Svendborg 1989*, hg. v. J. Braunmüller / M. Brøndsted, Odense 1991, S. 252-266.
BAYER, John G.: Narrative Techniques and the Oral Tradition in "The Scarlet Letter". *American Literature* 52, 1980/81, S. 250-263.
BELLQUIST, John Eric: Mythic Consciousness: Cassirer's Theories and Strindberg's Practice, *Mosaic* 20:2, 1987, S. 71-81.
BELLQUIST, John Eric: On Myth and Myth-Making in Strindberg. *Scandinavica* 23, 1984, S. 51-52.
BELLQUIST, John Eric: Strindberg's Father: Symbolism, Nihilism, Myth, *Modern Drama* 29, 1986, S. 532-543.
BENNICH-BJÖRKMANN, Bo: Fröken Julies självmord. *Dagens Nyheter* 6.11.1960.
BERENDSOHN, Walter A.: *August Strindberg. Der Mensch und seine Umwelt – Das Werk – Der schöpferische Künstler*, Amsterdam 1974.
BERENDSOHN, Walter A.: August Strindbergs autobiographische Schriften. *Scandinavica* 5, 1966, S. 41-49.
BERENDSOHN, Walter A.: Problemet liv – verk i den svenska Strindbergsforskningen. In: ders., *Strindbergsproblem*, Stockholm 1946, S. 15-25.
BERG, Ruben G:son: Strindbergs stilkonst. *Dagens Nyheter* 21.1.1909.
BERGOM-LARSSON, Maria: En dåres försvarstal och mansmedvetandets kris. In: *Författarnas litteraturhistoria.* Hg. v. L. Ardelius / G. Rydström, Bd. 2, Stockholm 1978, S. 84-97.
BJÖRCK, Staffan: I marginalen till Hemsöborna. In: *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, hg. v. G. Lindström, Lund 1964, S. 111-127.
BLASING, Mutlu Konuk: *The Art of Life. Studies in American Autobiographical Literature*, Austin/London 1977.
BØRGE, Vagn: *Strindbergs mystiske teater. Æstetisk-dramaturgiske analyser med særlige hensynstagen til Drömspelet*, Kopenhagen 1942.
BOËTHIUS, Ulf: Att använda Strindberg. *BLM* 46, 1977, S. 263-270.
BOËTHIUS, Ulf: Kommentar zu: August Strindberg, *Giftas I + II, Samlade verk.* Bd. 16, Stockholm 1982, S. 321-351.
BOËTHIUS, Ulf: En okänd förebild till Strindbergs Fadren. In: *Sanning, dikt, tro. Festskrift till Ingemar Hedenius,* hg. v. A.-M. Henschen-Dahlquist u.a., Stockholm 1968, S. 45-58.
BOËTHIUS, Ulf: *Strindberg och kvinnofrågan till och med Giftas I.* Stockholm 1969.
BOGDAL, Klaus-Michael: Akteure literarischer Kommunikation. In: *Literaturwissenschaft.* Hg. v. J. Fohrmann / H. Müller, München 1995, S. 273-296.

BOHRER, Karl Heinz: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München 1987.

BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London 1961.

BOSSE, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a. 1981.

BOURGEOIS, René: Signification du premier souvenir. In: *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie. Actes du colloque interuniversitaire (avril 1974)*, hg. v. V. Del Litto, Grenoble 1976, S. 87-91.

BOYER, Régis: A la recherche d'un principe de composition dans cinq pièces 'naturalistes' de Strindberg. In: *Strindbergs Dramen im Lichte neuerer Methodendiskussionen. Beiträge zum IV. Internationalen Strindberg-Symposion in Zürich 1979*, hg. v. O. Bandle / W. Baumgartner / J. Glauser, Basel/Frankfurt/M. 1981, S. 51-68.

BRANDELL, Gunnar: *Drama i tre avsnitt*. Stockholm 1971.

BRANDELL, Gunnar: Revolt i dikt. Strindberg och Pariskommunen, in: ders., *Revolt i dikt*, Stockholm 1977, S. 7-30.

BRANDELL, Gunnar: *Sigmund Freud. Kind seiner Zeit*, München 1976.

BRANDELL, Gunnar: *Strindberg – ett författarliv*. 4 Bde., Stockholm 1983-1990.

BRANDELL, Gunnar: *Strindberg in Inferno*. Cambridge/Mass. 1974.

BRANDELL, Gunnar: Strindbergs monologer. In: *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, hg. v. G. Lindström, Lund 1964, S. 161-166.

BROOKS, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven/London 1976.

BROOKS, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York 1984.

BRUNIUS, Teddy: Studier i Strindbergs ungdomslyrik. *Samlaren* 31, 1950, S. 102-109 und 33, 1952, S. 107-110.

BRUSTEIN, Robert: August Strindberg. In: *Strindberg. A Collection of Critical Essays*, hg. v. O. Reinert, Englewood Cliffs 1971, S. 27-47.

BUTT, Wolfgang: Nachwort zu: August Strindberg, *Werke in zeitlicher Folge*, Frankfurter Ausgabe, Bd. 5: 1887-1888, Frankfurt/M. 1984, S. 819-835.

CARLSON, Harry G.: Ambiguity in Strindberg's Romantic Organist. *Scandinavian Studies* 48, 1976, S. 256-271.

CARLSON, Harry G.: Strindberg och drömmen om Guldåldern. *Artes* 11, 1985, S. 97-110.

CARLSON, Harry G.: *Strindberg och myterna*. Stockholm 1979.

CAZAUX, Michèle: Zola en Suède. *Revue de littérature comparée* 1953, S. 428-437.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine: *Kunst und schöpferische Persönlichkeit. Anwendungen der Psychoanalyse auf den außertherapeutischen Bereich*, München/Wien 1988.

CRAFOORD, Clarence: *Barndomens återkomst. En psykoanalytisk och litterär studie*, Stockholm 1993.

CULLBERG, Johan: Kvinnohat och mansångest. *BLM* 56, 1987, S. 13-19.

CULLBERG, Johan: *Skaparkriser. Strindbergs Inferno och Dagermans*, Stockholm 1992.

CULLER, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1988.
DAHLBÄCK, Kerstin: *Ändå tycks allt vara osagt. August Strindberg som brevskrivare*, Stockholm 1994.
DAHLBÄCK, Kerstin: Strindberg's Autobiographical Space. In: *Strindberg and Genre*, hg. v. M. Robinson, Norwich 1991, S. 82-94.
DAHLBÄCK, Lars: Kämpande hjärnor. *Dramaten* 6, H. 50, 1975, S. 26f. und H. 51, 1976, S. 50.
DAHLBÄCK, Lars: *Strindbergs Hemsöborna. En monografi,* Stockholm 1974.
DAHLBÄCK, Lars: En Strindbergsartikel i Politiken. *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 27, 1960, S. 4-8.
DAHLERUP, Pil: *Det moderne gennembruds kvinder.* Kopenhagen 1983.
DAHLSTRÖM, Carl E. W. L.: Is Strindberg's FADREN Naturalistic? *Scandinavian Studies* 15, 1938/39, S. 257-265.
DAHLSTRÖM, Carl E. W. L.: Strindberg and Naturalistic Tragedy. *Scandinavian Studies* 30, 1958, S. 1-18.
DAHLSTRÖM, Carl E. W. L.: *Strindberg's Dramatic Expressionism.* Ann Arbor 1930.
DAHLSTRÖM, Carl E. W. L.: Strindberg's FADREN as an Expressionistic Drama. *Scandinavian Studies* 16, 1940/41, S. 83-94.
DELBLANC, Sven: *Stormhatten. Tre Strindbergsstudier,* Stockholm 1979.
DERRIDA, Jacques: *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation*, hg. v. Chr. V. McDonald, New York 1985.
DERRIDA, Jacques: *Grammatologie.* Frankfurt/M. [5]1994.
DERRIDA, Jacques: Signature Event Context. *Glyph* 1, 1977, S. 172-197.
DERRIDA, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1976, S. 422-442.
DIJKSTRA, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York/Oxford 1986.
EAKIN, Paul John: Narrative and Chronology as Structures of Reference and the New Model Autobiographer. In: *Studies in Autobiography*. Hg. v. J. Olney, New York/Oxford 1988, S. 32-41.
ECO, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München 1990.
EDQVIST, Sven-Gustaf: *Samhällets fiende. En studie i Strindbergs anarkism till och med Tjänstekvinnans son*, Stockholm 1961.
EKENVALL, Asta: Strindberg, kvinnan och alstringen. *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 26, 1960, S. 11-16.
EKLUND, Torsten: Nietzscheanismen och övermänniskoidén hos Strindberg. In: ders., *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie*, Stockholm 1948, S. 369-418.
EKLUND, Torsten: *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie,* Stockholm 1948.
EKMAN, Hans-Göran: *Klädernas magi. En Strindbergsstudie*, Stockholm 1991.
ENGDAHL, Horace: *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*, Stockholm 1994.

ENGDAHL, Horace: *Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*, Stockholm 1992.
ESCHENBURG, Barbara: Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in Literatur, Philosophie und Kunst, in: dies., *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*, Köln 1995, S. 9-42.
EVELEIN, Johannes F.: *August Strindberg und das expressionistische Stationendrama. Eine Formstudie,* New York u.a. 1996.
FAHLGREN, Margaretha: Fadren – fantasin om patriarkatets sammanbrott. *Edda* 92, 1992, S. 272-279.
FAHLGREN, Margaretha: Det hotande andra – om den manliga, "hysteriska" texten. *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 11:4, 1990, S. 55-64.
FAHLGREN, Margaretha: *Kvinnans ekvation. Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm 1994.
FAHLGREN, Margaretha: *Det underordnade jaget. En studie om kvinnliga självbiografier*, Tullinge 1987.
FESSMANN, Meike: *Spielfiguren. Die Ich-Figuration Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors*, Stuttgart 1992.
FLEISHMAN, Avrom: *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, Berkeley/Los Angeles/London 1983.
FOHRMANN, Jürgen: Über Autor, Werk und Leser aus poststrukturalistischer Sicht. *Diskussion Deutsch* 21, 1990, S. 577-588.
FOHRMANN, Jürgen / MÜLLER, Harro: Einleitung: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, in: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hg. v. dens., Frankfurt/M. 1988, S. 9-21.
FORSSELL, Lars: Försvarstal för en dåre. *Dagens Nyheter* 7.9.1955, S. 4.
FOUCAULT, Michel: Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de Philosophie* 64, 1969, S. 71-104.
FRANK, Manfred: Subjekt, Person, Individuum. In: *Die Frage nach dem Subjekt*. Hg. v. M. Frank / G. Raulet / W. van Reijen, Frankfurt/M. 1988, S. 7-28.
FRANK, Manfred: *Die Unhintergehbarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer 'postmodernen' Toterklärung*, Frankfurt/M. 1986.
FRANK, Manfred / HAVERKAMP, Anselm: Ende des Individuums – Anfang des Individuums? In: *Individualität*. Hg. v. dens., München 1988, S. XI-XX.
FREDÉN, Gustaf: *Orestes och försoningen*. Lund 1955.
FREVERT, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit,* Frankfurt/M. 1986.
FRYE, Northrop: *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart 1964.
GIEROW, Carl-Olof: *Documentation – Evocation. Le climat littéraire et théatral en France des années 1880 et "Mademoiselle Julie" de Strindberg*, Stockholm 1967.
GILLESPIE, Diane Filby: Strindberg's To Damascus: Archetypal Autobiography, *Modern Drama* 26, 1983, S. 290-304.
GOETSCH, Paul: Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen. *Poetica* 17, 1985, S. 202-218.
GUSDORF, Georges: Conditions et limites de l'autobiographie. In: *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen*

Selbstportraits, Festgabe für Fritz Neubert, hg. v. G. Reichenkron / E. Haase, Berlin 1956, S. 105-123.

HAGSTEN, Allan: *Den unge Strindberg. Studier kring Tjänstekvinnans son och ungdomsverken*, 2 Bde., Lund 1951.

HARPER, Glenn Alan: *Strindberg's Fictional Life-Worlds: A Study of the Confessional Novels From the Point of View of the Sociology of Knowledge,* Dissertation, Florida State University 1976.

HAUSEN, Karin: Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: *Sozialgeschichte der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, hg. v. W. Conze, Stuttgart 1976, S. 363-393.

HAVERTY, Linda Marie: *Failing at Autobiography. The Examples of Mark Twain, August Strindberg, and Rainer Maria Rilke*, Dissertation, Harvard University 1989.

HEDENBERG, Sven: *Strindberg i skärselden.* Göteborg 1961.

HEMMINGSSON, Per: *August Strindberg som fotograf.* Lund 1989.

HOLMBERG, Olle: Tjänstekvinnans son – och husbonde. *Svensk litteraturtidskrift* 36, 1973, S. 11-14.

HOLMGREN, Ola: Språkfilosofi och texthermeneutik hos Paul Ricoeur. In: *Hermeneutik.* Hg. v. H. Engdahl u.a., Stockholm 1977, S. 127-134.

HURLEY, Karen Anne Higgins: *Warriors of Wisdom. A Jungian Analysis of Mythological Archetypes in the Early Plays of August Strindberg*, Dissertation, Berkeley 1982.

HUSÉN, Torsten: Strindberg, Geijerstam och "förbryteriet". *Svensk litteraturtidskrift* 3, 1940, S. 187-196.

INGOLD, Felix Philipp: *Der Autor im Text.* Bern 1989.

ISER, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München ^{4}1994.

ISER, Wolfgang: Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive am fiktionalen Text, in: *Funktionen des Fiktiven.* Hg. v. D. Henrich / W. Iser, München 1983, S. 121-151.

JACOBS, Barry: "Psychic Murder" and Characterization in Strindberg's "The Father". *Scandinavica* 8, 1969, S. 19-34.

JACOBS, Barry: *Strindberg and the Problem of Suffering.* Dissertation, Cambridge/Mass. 1964.

JÄRV, Harry: Den 'karaktärslösa' fröken Julie. In: *Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier,* hg. v. U.-B. Lagerroth / G. Lindström, Stockholm 1972, S. 43-54.

JAPP, Uwe: Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hg. v. J. Fohrmann / H. Müller, Frankfurt/M. 1988, S. 223-234.

JAUSS, Hans Robert: Vom PLURALE TANTUM der Charaktere zum SINGULARE TANTUM des Individuums. In: *Individualität.* Hg. v. M. Frank / A. Haverkamp, München 1988, S. 237-269.

JOHANNESSON, Eric O.: *The Novels of August Strindberg. A Study in Theme and Structure*, Berkeley/Los Angeles 1968.

JOSEPHSON, Lennart: *Strindbergs drama Fröken Julie.* Stockholm 1965.

KÄRNELL, Karl-Åke: Strindbergs bildkretsar. In: *Synpunkter på Strindberg*. Hg. v. G. Brandell, Stockholm 1964, S. 182-208.

KÄRNELL, Karl-Åke: *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil*, Stockholm 1962.

KÄRNELL, Karl-Åke: Strindbergs ungdomsprosa i svensk stiltradition. *Strindbergiana* 3, 1988, S. 72-95.

KAHRMANN, Cordula / REIß, Gunter / SCHLUCHTER, Manfred: *Erzähltext-analyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*, 2 Bde., Kronberg 1977.

KARNICK, Manfred: *Rollenspiel und Welttheater. Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts*, München 1980.

KARNICK, Manfred: Strindberg and the Tradition of Modernity. Structure of Drama and Experience, in: *Strindbergs Dramaturgy*. Hg. v. G. Stockenström, Stockholm 1988, S. 59-74.

KAUFMANN, R. J.: Strindberg: The Absence of Irony, in: *Strindberg. A Collection of Critical Essays*, hg. v. O. Reinert, Englewood Cliffs 1971, S. 57-70.

KESTING, Marianne: Einleitung zu: *August Strindberg, Über Drama und Theater*, hg. v. M. Kesting / V. Arpe, Köln 1966, S. 13-32.

KESTING, Marianne: Ich-Figuration und Erzählerschachtelung. Zur Selbstreflexion der dichterischen Imagination, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 72, N.F. 41, 1991, S. 27-45.

KIEFT, Robert Henry: *The Correspondent Self. A Reading of August Strindberg*, Dissertation, Stanford 1979.

KINNANDER, Bengt: Ordstudier i Strindbergs prosa. In: *Strindbergs språk och stil*. Hg. v. G. Lindström, Lund 1964, S. 47-70.

KLINGER, Cornelia: Beredtes Schweigen und verschwiegenes Sprechen: Genus im Diskurs der Philosophie, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hg. v. H. Bußmann / R. Hof, Stuttgart 1995, S. 34-59.

KOCH, Peter / OESTERREICHER, Wulf: *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen 1990.

KOLKENBROCK-NETZ, Jutta: Diskursanalyse und Narrativik. Voraussetzungen und Konsequenzen einer interdisziplinären Fragestellung, in: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. v. J. Fohrmann / H. Müller, Frankfurt/M. 1988, S. 261-283.

KONDRUP, Johnny: *Levned og tolkninger. Studier i nordisk selvbiografi*, Odense 1982.

KVAM, Kela: Strindberg og kønsrollerne. In: *Nordisk litteraturhistorie – en bog til Brøndsted. 12. November 1978*, Odense 1978, S. 248-262.

KVAM, Kela: Strindberg and the Role of the Sexes. In: *Strindberg on Stage. Report from the Symposium in Stockholm, May 18-22, 1981*, hg. v. D. K. Weaver, Stockholm 1983, S. 112-127.

LAGERCRANTZ, Olof: *Strindberg*. Frankfurt/M. 1980.

LAMBERT, Carol Jane: *Anti-Rationalism in Symbolist Drama: Medieval Themes, Circumstances, and Symbols in the Plays of Maurice Maeterlinck, Paul Claudel, August Strindberg, and Georg Kaiser*, Dissertation, Berkeley 1986.

LAMM, Martin: *August Strindberg*. Stockholm ²1948.
LAMM, Martin: Quelques influences françaises sur l'autobiographie d'August Strindberg. In: *Melanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Bd. 2, Paris 1930, S. 22-27.
LAMM, Martin: *Strindbergs dramer*. 2 Bde., Stockholm 1924/26.
LEHMANN, Albrecht: *Erzählstruktur und Lebenslauf. Autobiographische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 1983.
LEJEUNE, Philippe: Der autobiographische Pakt. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hg. v. G. Niggl, Darmstadt 1989, S. 214-257.
LEJEUNE, Philippe: Autobiography in the Third Person. *New Literary History* 9, 1977/78, S. 27-50.
LINDER, Sten: Ibsen och Strindberg. En litteraturpsykologisk parallell, *Samlaren* 13, 1932, S. 52-105.
LINDSTRÖM, Göran: Einleitung zu: *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, Lund 1964, S. 7-10.
LINDSTRÖM, Hans: *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning*, Uppsala 1952.
LINDSTRÖM, Hans: Kommentar zu: August Strindberg, *Tjänstekvinnans son 1-2. Samlade verk*, Bd. 20, Stockholm 1989, S. 345-369.
LINDSTRÖM, Hans: Kommentar zu: August Strindberg, *Tjänstekvinnans son 3-4. Samlade verk*, Bd. 21, Stockholm 1996, S. 231-345.
LINDSTRÖM, Hans: Strindberg, Per Staaff och En dåres försvarstal. *Ord och bild* 58, 1949, S. 13-18.
LINK, Hannelore: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976.
LUNIN, Hanno: *Strindbergs Dramen*. Emsdetten 1962.
LYONS, Charles R.: The Archetypal Action of Male Submission in Strindberg's The Father. *Scandinavian Studies* 36, 1964, S. 218-232.
LYSELL, Roland: "Varför tala när orden icke täcka tanken?" – Strindberg post strukturalismen, *Strindbergiana* 3, 1988, S. 106-124.
MADSEN, Børge Gedsø: *Strindberg's Naturalistic Theatre. Its Relation to French Naturalism*, New York 1973.
DE MAN, Paul: Autobiography as De-Facement. In: ders., *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 67-81.
DE MAN, Paul: The Purloined Ribbon. *Glyph* 1, 1977, S. 28-49.
DE MAN, Paul: Tropen (Rilke). In: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988, S. 52-90.
MELBERG, Arne: *Fördömda realister. Essäer om Cederborgh, Almqvist, Benedictsson, Strindberg*, Stockholm 1985.
MELBERG, Arne: Sexualpolitiken, Fru Marianne och En dåres försvarstal. *Ord och bild* 89, 1980, S. 50-65.
MEYER, Olle: "Der måtte en hund ligga begrafven." Strindberg och hundarna, *Horisont* 32:6, 1985, S. 73-84.
MEYER, Olle: Klockaren på Rånö – psykologi och berättarteknik. *Svenskläraren* 34:3, 1990, S. 34-42.

MILLER, J. Hillis: Deconstructing the Deconstructors. *Diacritics* 5:2, 1975, S. 24-31.

MISCH, Georg: *Geschichte der Autobiographie*. 4 Bde., Frankfurt/M. ^{3}1949-1969.

MÖCKEL, Hannah: Zur Subjekts- und Individuumsproblematik in den autobiographischen Schriften Strindbergs. In: *Deutsch-Nordische Begegnungen 9*, Odense 1991, S. 267-280.

MÜLLER, Jan-Dirk: Der Körper des Buchs. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck, in: *Materialität der Kommunikation*. Hg. v. H. U. Gumbrecht / K. L. Pfeiffer, Frankfurt/M. 1988, S. 203-217.

MÜLLER, Klaus-Detlef: *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Tübingen 1976.

NEUMANN, Bernd: *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt/M. 1970.

NIGGL, Günter: *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung*, Stuttgart 1977.

NORMAN, Nils: Strindberg och Napoleon. *Svensk litteraturtidskrift* 22, 1959, S. 151-170.

NORMAN, Nils: *Den unge Strindberg och väckelserörelsen*. Malmö 1953.

OLLÉN, Gunnar: *August Strindberg, Fadren*. Stockholm 1948. (Radiotjänst: Äktenskapsdramer. *Teaterbrev* Nr. 6, S. 104-122)

OLLÉN, Gunnar: Kommentar zu: August Strindberg, *Fadren – Fröken Julie – Fordringsägare. Samlade verk,* Bd. 27, Stockholm 1984, S. 275-339.

OLLÉN, Gunnar: Kommentar zu: August Strindberg, *Stora landsvägen. Samlade verk,* Bd. 62, Stockholm 1992, S. 230-258.

OLLÉN, Gunnar: *Strindbergs dramatik*. Stockholm 1961.

OLNEY, James: Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction, in: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, hg. v. dems., Princeton 1980, S. 3-27.

OLNEY, James: *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton 1972.

OLSSON, Thomas: "Religiös intuition och vetenskaplig". Litterär tematik i En blå bok, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 23:2, 1994, S. 19-27.

OLSSON, Ulf: I textens ursprung – en läsning av Strindbergs I havsbandet. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 20:2, 1991, S. 65-80.

OLSSON, Ulf: Korrekta texter, korrekt forskning och bristen på förnyelse – ett samtal om Strindberg och litteraturvetenskapen, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 23:2, 1994, S. 73-80.

OLSSON, Ulf: *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag 1996.

OLSSON, Ulf: Rätten att tala. Strindberg som allegoriker: 'Dygdens lön', *Tidskrift för litteraturvetenskap* 22:2/3, 1993, S. 97-115.

PAUL, Fritz: *August Strindberg*. Stuttgart 1979.

PAUL, Fritz: Ismael, Hiob, Jakob. Alttestamentarische Typologie bei August Strindberg, in: *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments,* 1. Teil: *Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert*, hg. v. F. Link, Berlin 1989, S. 465-486.

PAUL, Fritz: Strindbergs Nachinfernodramatik und das lyrische Drama des Fin de siècle. In: *Nordisk litteraturhistorie – en bog til Brøndsted, 12. November 1978*, Odense 1978, S. 263-276.

PFEIFFER, Helmut: Melancholie des Schreibens. Girolamo Cardano und sein 'De vita propia', in: *Materialität der Kommunikation*. Hg. v. H. U. Gumbrecht / K. L. Pfeiffer, Frankfurt/M. 1988, S. 218-236.

PFOTENHAUER, Helmut: *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart 1987.

POULENARD, Elie: Les influences françaises dans l'autobiographie d'August Strindberg. *Scandinavica* 1:1, 1962, S. 29-50.

PRINTZ-PÅHLSON, Göran: Krukan och bitarna: Strindberg och 1800-talets romantradition, *BLM* 33, 1964, S. 740-754 und 34, 1965, S. 12-28.

PRINTZ-PÅHLSON, Göran: Tankens genvägar. Om Strindbergs antropologi, *BLM* 38, 1969, S. 430-441 und 594-610.

PROKOP, Ulrike: Elemente der Moderne. Bilder des Weiblichen bei Strindberg und Wedekind, in: *Pharus I. Kein Funke mehr, kein Stern aus früh'rer Welt, Frank Wedekind – Texte, Interviews, Studien*, hg. v. E. Austermühl / A. Kessler / H. Vinçon, Darmstadt 1989, S. 187-214.

RANG, Brita: Zur Geschichte des dualistischen Denkens über Mann und Frau. Kritische Anmerkungen zu den Thesen von Karin Hausen zur Herausbildung der Geschlechtscharaktere im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Frauenmacht in der Geschichte. Beiträge des Historikerinnentreffens 1985 zur Frauengeschichtsforschung*, hg. v. J. Dalhoff / U. Frey / I. Schöll, Düsseldorf 1986, S. 194-204.

RASMUSSEN, Alice: Nordstjernans premium: August Strindbergs Svenska folket – på spaning efter Strindbergsporträtt, *Bokvännen* 43:3, 1988.

REINERT, Otto: Einleitung zu: *Strindberg. A Collection of Critical Essays*, hg. v. dems., Englewood Cliffs 1971, S. 1-25.

RICOEUR, Paul: The Hermeneutical Function of Distanciation. *Philosophy Today* 17:2, 1973, S. 129-141.

RICOEUR, Paul: L'identité narrative. *Esprit* 7/8, 1988, S. 295-304.

RINMAN, Sven: En dåres försvarstal. *Svensk litteraturtidskrift* 28, 1965, S. 63-75.

RINMAN, Sven: Strindberg. In: *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria,* Bd. 4: *Åttiotal nittiotal*, hg. v. E. N. Tigerstedt, Stockholm 1957, S. 31-144.

ROBINSON, Michael: History and His-Story. *Scandinavian Studies* 62, 1990, S. 53-66.

ROBINSON, Michael: Life, Plots and Letters. *New Comparison* 4, 1988, S. 107-120.

ROBINSON, Michael: *Strindberg and Autobiography. Writing and Reading a Life*, Norwich 1986.

ROBINSON, Michael: Strindberg: Autobiography or Biography, in: *Proceedings of the Conference of British Scandinavists, Saint David's University*, Lampeter, April 1985, S. 231-248.

ROBINSON, Michael: "Tror Ni, att någon annan kan stryka ut, vad Ni skriver?": Strindberg Old and New, *Scandinavica* 34:1, 1995, S. 97-118.

ROBINSON, Michael: "Writing (to) One's Self". A Selection of Strindberg's Letters, *Comparative Criticism* 12, 1990, S. 175-203.

ROKEM, Freddie: The Representation of Death in Strindberg's Chamber Plays. In: *Strindberg and Genre*. Hg. v. M. Robinson, Norwich 1991, S. 119-136.

ROSSHOLM, Göran: Kommentar zu: August Strindberg, *Le plaidoyer d'un fou.* Bd. 2, Stockholm 1993.

ROSZAK, Theodore: The Hard and the Soft. The Force of Feminism in Modern Times, in: *Masculine/Feminine. Readings in Sexual Mythology and the Liberation of Women*, hg. v. B. und Th. Roszak, New York 1969, S. 87-104.

RUPP, Gerhard: Körper-Konzept und sinnliche Erfahrung in früheren Autobiographien der (Post-)Moderne. In: *Materialität der Kommunikation*. Hg. v. H. U. Gumbrecht / K. L. Pfeiffer, Frankfurt/M. 1988, S. 252-266.

SARRAZAC, Jean Pierre: Strindberg, dramaturgie de l'autoportrait. In: *Dramaturgies langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer*, Paris 1986, S. 217-224.

SCHILLER, Harald: Några randanmärkningar till Strindbergs Fadren. *Edda* 27, 1927, S. 176-195.

SCHMERSAHL, Katrin: Zur Funktion der Kategorie "Geschlecht" in der Medizin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*, hg. v. B. Eschenburg, Köln 1995, S. 315-322.

SELDEN, Raman: From Persona to the Split Subject. *Comparative Criticism* 12, 1990, S. 57-70.

SHIDELER, Ross: The Absent Authority. From Darwin to Nora and Julie, in: *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association München 1988,* Bd. 3, hg. v. R. Bauer u.a., München 1990, S. 185-190.

SILL, Oliver: *Zerbrochene Spiegel. Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens*, Berlin/New York 1991.

Självbiografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap, hg. v. Ch. Tigerstedt / J. P. Roos / A. Vilkko, Stockholm/Skåne 1992.

SMEDMARK, Carl Reinhold: Einleitung zu "Fadren" und "Fröken Julie". In: *August Strindbergs dramer*, hg. v. dems., Bd. 3, Stockholm 1964, S. 193-210 und 277-295.

SMEDMARK, Carl Reinhold: *Mäster Olof och Röda rummet*. Stockholm 1952.

SMEDMARK, Carl Reinhold: När Strindberg blev dramatiker. *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 30/31, 1962, S. 14-17.

SPRINCHORN, Evert: Ibsen, Strindberg and the New Woman. In: *The Play and its Critic. Essays for Eric Bentley*, hg. v. M. Bertin, Lanham/New York/London 1986, S. 45-66.

SPRINCHORN, Evert: Julie's End. In: *Essays on Strindberg*. Hg. v. Strindberg Society Sweden, Stockholm 1966, S. 19-27.

SPRINCHORN, Evert: Strindberg and Modern Pessimism. Vortrag in Warschau 1984 (Typoscript im Strindbergsmuseum, Stockholm)

SPRINCHORN, Evert: Strindberg and the Wit to Go Mad. *Scandinavian Studies* 48, 1976, S. 247-255.
SPRINCHORN, Evert: *Strindberg as Dramatist.* New Haven/London 1982.
SPRINCHORN, Evert: "The Zola of the Occult". Strindberg's Experimental Method, *Modern Drama* 17:3, 1974, S. 250-266.
SPRINKER, Michael: Fictions of the Self. The End of Autobiography, in: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, hg. v. J. Olney, Princeton 1980, S. 321-342.
STÅHLE SJÖNELL, Barbro: *Katalog över "Gröna säcken". Strindbergs efterlämnade papper i Kungliga biblioteket, SgNM 1-9*, Stockholm 1991.
STÅHLE SJÖNELL, Barbro: Strindbergs litterära förarbeten i "Gröna säcken". *Tidskrift för litteraturvetenskap* 13:2/3, 1984, S. 19-32.
STANZEL, Franz K.: *Theorie des Erzählens.* Göttingen 1979.
STAROBINSKI, Jean: The Style of Autobiography. In: *Literary Style. A Symposium*, hg. v. S. Chatman, London/New York 1971, S. 285-296.
STEENE, Birgitta: *The Greatest Fire. A Study of August Strindberg*, Carbondale/Edwardsville 1973.
STEMPEL, Wolf-Dieter: Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung.* Hg. v. R. Koselleck / W.-D. Stempel, München 1973, S. 325-346.
STENSTRÖM, Thure: *Den Ensamme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur*, Stockholm 1961.
STOCKENSTRÖM, Göran: *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, Uppsala 1972.
STOUNBJERG, Per: Konstruktion og dekonstruktion af den selvbiografiske fortælling hos August Strindberg, *Kritik* 94, 1991, S. 80-97.
STOUNBJERG, Per: Konservatoren og nissen. Nogle strategier i de seneste års forskning i Strindbergs dramatik, *Edda* 90, 1990, S. 65-74.
STOUNBJERG, Per: Nettet og kniven. Om Strindbergs urene skrift i 'Hjärnornas kamp' og i det hele taget, *Norsk litterær årbok* 1988, S. 59-76.
STOUNBJERG, Per: Själen, livet och formerna. Berättelse, bild och diskurs i Tjänstekvinnans son, in: *Självbiografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*, Stockholm/Skåne 1992, S. 19-39.
STOUNBJERG, Per: Det ustadiges æstetik. Modernitet og modernisme hos August Strindberg, *LÆS. Litteratur, æstetik, sprog* 9, 1991, S. 7-46.
Strindberg och världen. En internationell rundfråga, *Svensk litteraturtidskrift* 12, 1949, S. 1-72.
SVANBERG, Nils: Ur Strindbergs prosautveckling. In: *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, hg. v. G. Lindström, Lund 1964, S. 17-35.
SWAHN, Sigbrit: De befruktande intrycken. En studie om Strindbergs läsning av Huysmans roman A rebours, *Artes* 12:1, 1986, S. 100-111.
SZONDI, Peter: *Theorie des modernen Dramas 1880-1950.* Frankfurt/M. [7]1970.
TARSCHYS, Karin: Några brev från Siri von Essen till August Strindberg som uteslutits i Han och Hon. *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 45, 1970, S. 11-19.
THEWELEIT, Klaus: *Männerphantasien.* 2 Bde., München 1995.

THIBAUDEAU, Jean: Le roman comme autobiographie. *Tel Quel* 34, 1968, S. 67-74.

TÖRNQVIST, Egil: Der Schluß in Fröken Julie. *Skandinavistik* 10, 1980, S. 134-146.

TÖRNQVIST, Egil: Strindberg and subjective drama. In: *Strindberg and Genre*. Hg. v. M. Robinson, Norwich 1991, S. 97-107.

TÖRNQVIST, Egil: *Strindbergian Drama. Themes and Structure*, Stockholm 1982.

VOGELWEITH, Guy: *Le personnage et ses métamorphoses dans le théâtre de Strindberg*. Dissertation, Paris 1971.

VOGELWEITH, Guy: *Le psychothéâtre de Strindberg. Un auteur en quête de métamorphose*, Paris 1972.

VOLZ, Ruprecht: *Strindbergs Wanderungsdramen. Studien zur Episierung des Dramas mit einer Edition unveröffentlichter Entwürfe zu 'Till Damaskus IV'*, München 1982.

VOWLES, Richard B.: Strindberg and the Symbolic Mill. *Scandinavian Studies* 34:2, 1962, S. 111-119.

WARD, John: *The Social and Religious Plays of Strindberg*. London 1980.

WARNING, Rainer: Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion, in: *Funktionen des Fiktiven*. Hg. v. D. Henrich / W. Iser, München 1983, S. 183-206.

WEINSTEIN, Arnold: Child's Play: The Cradle Song in Strindberg's Fadren, *Scandinavian Studies* 66, 1994, S. 336-360.

WENNERSTRÖM, Eva: Expressiva anföringsverb. In: *Strindbergs språk och stil. Valda studier*, hg. v. G. Lindström, Lund 1964, S. 36-46.

WHITE, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt/M. 1991.

WHITE, Hayden: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London 1987.

WILLERS, Uno: *Strindberg om sig själv*. Stockholm 1968.

WILLIAMS, Raymond: Private Tragedy. Strindberg, in: *Strindberg. A Collection of Critical Essays*, hg. v. O. Reinert, Englewood Cliffs 1971, S. 48-56.

WIRMARK, Margareta: *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, Stockholm 1989.

WUTHENOW, Ralph-Rainer: *Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, München 1974.

Abbildungsnachweis

S. 57 Eigentum des Strindbergmuseums, Stockholm.
S. 165 Eigentum der Königlichen Bibliothek, Stockholm (Original im Archiv des Bonnier Verlags).
S. 166 Eigentum des Strindbergmuseums, Stockholm.
S. 243 Eigentum der Königlichen Bibliothek, Stockholm (aus: August Strindberg, *Svenska folket. Del 2: Stormaktstiden – Samtiden*, Stockholm 1882, S. 13).
S. 245 Eigentum der Königlichen Bibliothek, Stockholm (aus: Erik Bögh, *Sanningens vallfärd*, Stockholm 1883, S. 43).

Register und Übersetzungen der schwedischsprachigen Titel

Advent (Advent) 275
Armageddon (Armageddon) 277
Bandet (Das Band) 72
Besöket (Der Besuch) 118
Blomstermålningar och djurstycken (Blumen- und Tierbilder) 83
De små (Die Kleinen) 181
De stora (Die Großen) 180
Debet och kredit (Soll und Haben) 72
Den fredlöse (Der Vogelfreie) 61, 159, 160, 257, 260, 261, 265, 269
Den romantiske klockaren på Rånö (Der romantische Küster auf Rånö) 208
Det nya riket (Das neue Reich) 244
Det sjunkande Hellas (Das untergehende Hellas) 159, 160, 257–259, 265, 269
Dödsdansen (Der Totentanz) 263
Dygdens lön (Lohn der Tugend) 61, 73, 97, 100, 155, 194, 195, 236
En blå bok (Ein Blaubuch) 1, 25, 54, 194, 199, 236, 276
En brottsling (Ein Verbrecher) 208
En dåres försvarstal (Plädoyer eines Irren) siehe Le plaidoyer d'un fou
Ensam (Einsam) 25, 206, 276, 277, 305
Ett drömspel (Ein Traumspiel) 69, 185, 277, 279, 291
Fadren (Der Vater) 4, 5, 6, 23, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 99, 111, 132, 133, 143, 144, 145, 146, 150, 156, 168, 169, 170, 174–207, 208, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 228, 233, 234, 237, 239, 243, 245, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 265, 268, 273, 279, 280, 287, 293, 301, 305
Familjeförsörjaren (Der Familienversorger) 143
Flickornas kärlek (Die Liebe der Mädchen) 72
Fordringsägare (Gläubiger) 69, 73, 111, 152, 177, 195, 209, 214, 2145 256, 257
Författaren (Der Autor) 24, 76, 84, 87, 101, 108, 111, 113, 124, 156, 174, 176, 178, 213, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 283, 300, 303, 304
Första varningen (Die erste Warnung) 72
Från Fjärdingen och Svartbäcken (Von Fjärdingen und Svartbäcken) 61, 130, 134, 147, 270, 301

Fritänkaren (Der Freidenker) 58, 72, 159, 260, 270
Fröken Julie (Fräulein Julie) 5, 6, 53, 68, 73, 119, 146, 177, 187, 191, 195, 196, 214, 215, 237, 247–272, 273, 274, 279, 301, 303
Genvägar (Abkürzungen) 175, 257
Giftas (Heiraten) 61, 66, 99, 132, 143, 145, 147, 155, 159, 161, 162, 163, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 175
Gustav Vasa (Gustav Wasa) 275, 276
Han och hon (Er und sie) 73, 213, 214, 215, 276
Hemsöborna (Die Leute von Hemsö) 275
Hermione (Hermione) 257, 258
Himmelrikets nycklar (Die Schlüssel des Himmelreichs) 251
Hjärnornas kamp (Der Kampf der Gehirne) 69, 174, 180, 181, 194, 238, 239, 243, 255
I havsbandet (Am offenen Meer) 63, 70, 73, 119, 153, 195, 196, 200, 251, 268
I Röda rummet (Im Roten Zimmer) 63, 76, 84, 91, 103, 213
I vårbrytningen (Bei Frühlingsanbruch) 82
Inferno (Inferno) 62, 66, 69, 70, 71, 72, 170, 195, 233, 267, 274, 275, 276, 279, 282, 301
Inför döden (Vor dem Tod) 60
Jäsningstiden (Zeit der Gärung) 76, 84, 91, 97, 240, 296
Jubal utan jag (Jubal ohne Ich) 73
Karantänmästarens Andra Berättelse (Die zweite Erzählung des Quarantänenmeisters) 15, 54, 60, 72, 276
Klostret (Das Kloster) 15, 118, 208
Le plaidoyer d'un fou 4, 5, 6, 47, 66, 69, 70, 72, 73, 83, 138, 146, 155, 156, 158, 170, 176, 177, 178, 182, 187, 195, 196, 199, 201, 204, 208–246, 250, 251, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 265, 267, 268, 269, 271, 273, 275, 286, 287, 293, 301, 302, 303, 305
Legender (Legenden) 196, 275, 276, 279
Leka med elden (Mit dem Feuer spielen) 72
Livsglädjen (Die Lebensfreude) 243
Lokes smädelser (Lokes Schmähungen) 61, 68
Maktfrågan eller mannens intressen (Die Machtfrage oder die Interessen des Mannes) 143, 144, 156, 167, 169, 181, 195
Marodörer (Marodeure) 72, 132, 143, 168, 171, 175, 196, 201
Mäster Olof (Meister Olof) 49, 61, 147
Moderskärlek (Mutterliebe) 72, 257, 261, 262, 265
Moi 279, 283, 291, 299
Numerisk och proportionell rättvisa (Numerische und proportionale Gerechtigkeit) 143, 167
Offret (Das Opfer) 61, 270
På kyrkogården (Auf dem Friedhof) 67
Pelikanen (Der Pelikan) 60, 72, 187, 195
Röda rummet (Das Rote Zimmer) 73, 81, 99, 149, 161, 275

Sagan om Herkules (Die Sage von Herkules) 200
Samvetskval (Gewissensqualen) 241
Sista ordet i kvinnofrågan (Das letzte Wort in der Frauenfrage) 142, 167, 175
Siste Riddaren (Der letzte Ritter) 275
Själamord (Seelenmord) 178, 180, 181, 224
Skalden och poeten (Der Skalde und der Poet) 301
Skärkarlsliv (Schärenleben) 275
Slitningar (Spannungen) 171
Solrök (Dunst) 67
Sömngångarnätter på vakna dagar (Schlafwandlernächte an wachen Tagen) 83, 241
Spöksonaten (Die Gespenstersonate) 2, 187
Stora landsvägen (Die große Landstraße) 53, 60, 61, 64, 68, 117, 204, 267, 273–294, 296, 299, 301, 302
Svanevit (Schwanenweiß) 263
Svarta fanor (Schwarze Fahnen) 54, 208, 209
Svenska folket (Das schwedische Volk) 244
Svenska öden och äventyr (Schwedische Schicksale und Abenteuer) 45
Taklagsöl (Richtfest) 67
Till Damaskus (Nach Damaskus) 11, 59, 62, 69, 70, 195, 209, 233, 274, 275, 280, 282, 283, 291, 297, 299, 300
Tjänstekvinnans son (Der Sohn der Magd) 5, 6, 10, 12, 14, 15, 31, 32, 35, 41, 42, 44, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 59, 60, 63, 65, 66, 69, 71, 72, 73, 75–141, 142, 143, 144, 147, 161, 167, 170, 178, 179, 183, 186, 187, 196, 204, 205, 207, 208, 212, 213, 214, 218, 221, 222, 226, 231, 236, 237, 243, 244, 251, 252, 253, 260, 261, 262, 267, 270, 273, 274, 275, 276, 278, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304
Tschandala (Tschandala) 70, 181
Ur Fugor med preludier (Aus Fugen mit Präludien) 296
Vivisektioner (Vivisektionen) 69, 153, 175, 180, 237, 279, 283, 299