

Strindberg : das Leben als Text

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **27 (1999)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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, påstående 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 offenen 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 Selbstaussdruck, 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 besprochen 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 besinnungslose 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 Selbstaussdruck 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 Selbsta Ausdruck 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 "Selbstausrucks"-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 *Måster 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* (erstmalig 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 psychodrame 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 mitteilbaren 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 skrivit 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-Selbstständigkeit 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 dännere / 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, själv" (SV 20, 166f.) ["Das Ich ist keine Einheit, kein Selbst"] –, der Auflösung des Ich in der Vielgestaltigkeit seiner heteronomen Bezüge einerseits und der Selbstbehauptung 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.

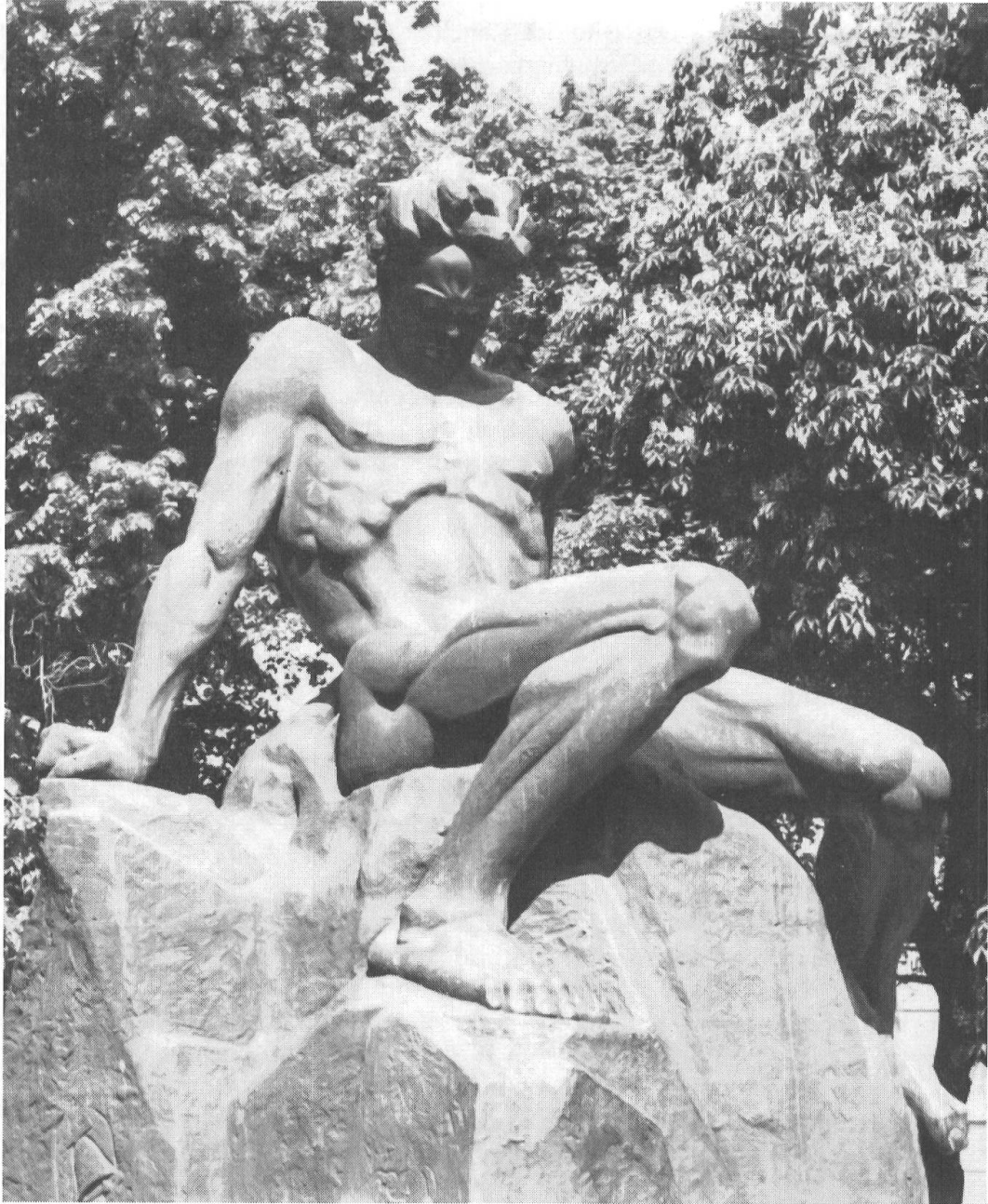
Das Strindbergbild in der Rezeption kann dafür als Leitfaden genommen werden. Carl Eldhs monumentales Strindbergdenkmal, das nur wenige Schritte von der letzten Wohnstatt des Dichters, dem heutigen Strindbergmuseum, im Stockholmer Tegnérlund aufgerichtet wurde, zeigt eine prometheische Gestalt, die von 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 finsternen 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 "själqualens 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 – därför 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 Uppsalabekanntes: "Men det brusade och sjöd och stormade i detta oroliga bröst oförrätter, plågor, lidanden och försäkelser!"⁴⁰ ["Doch in dieser unruhigen Brust brausten und kochten und stürmten Kränkungen, Qualen, Leiden und Entbehungen!"] 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 Seppel 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 verfehlt 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 slugas. 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 vanvärda vad som vedertaget brukar värdas."⁵⁰ ["Aber er hatte schon damals eine Manie, alles zu entehren, was herkömmlicherweise geehrt wird."] Und die Schwestern resümierten: "Han hade otivelaktigt 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 Ausgewählten 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 Weltansicht 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 mythologischen 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 erstreckt, 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 Objekts 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 betont⁷² 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 tätta 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 Sprache⁷⁶ 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 Rätsonneur, 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 smädelse" 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 ⁷1970, 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 avez 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 Wertesystem 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, scheidet 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, subjugué 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 Fries als archetypische Erzählmuster beschreiben. Einen Grundzug der die Autorfigur charakterisierenden *plots* kann man in Fries 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 gefährvolle 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 *Autorfigur* 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

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