

**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  
**Kapitel:** 1: Die Autorfigur : theoretische Vorüberlegungen  
**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:** 10.12.2025

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

## 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.<sup>1</sup> So spielt für das Konzept der Autorfigur, wie im folgenden gezeigt

---

<sup>1</sup> 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 utträttar. När vi når fram till *slutsatsen* har Barthes lämnat oss.<sup>2</sup>

[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 *Schlußfolgerungen* 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.

<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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-

---

<sup>3</sup> Im skandinavischen Raum hat die Forschung zu Gattungsfragen und zur Theorie der Autobiographie etwas später eingesetzt. Zu nennen sind u.a. Johnny Kondrups *Levnad 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.<sup>4</sup> Genauso läßt sich die Blüte der kausalgenetischen Autobiographie mit der Subjektzentriertheit in Philosophie, Wissenschaft und Literatur in Beziehung setzen, wie dies Günter Niggel<sup>5</sup> und Klaus-Detlef Müller<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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 festgefügtten 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 vaudrais pas mieux, au moins je suis autre.<sup>8</sup>

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

<sup>4</sup> Neumann 1970, besonders S. 166ff.

<sup>5</sup> Niggel 1977.

<sup>6</sup> K.-D. Müller 1976.

<sup>7</sup> Pfotenhauer 1987.

<sup>8</sup> 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 unhintergebar und vor allem unaussprechlich, ein *individuum ineffabile*.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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:<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> 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 Unhintergebarkeit von Individualität*.

<sup>11</sup> Olney 1980, S. 4.

<sup>12</sup> 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".<sup>13</sup> 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'.<sup>14</sup> In einem Brief an den Verleger Albert Bonnier heißt es,

<sup>13</sup> Rousseau, a.a.O., S. 5 (vgl. Fußnote 8).

<sup>14</sup> 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 kände 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."<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

---

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 berühmter 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.).

<sup>15</sup> Zitiert nach Bohrer 1989, S. 18.

<sup>16</sup> 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 (Autornamen, Gattungsbezeichnung, Vorwort etc.) und textimmanente Signale uneinheitliche oder sogar widersprüchliche Hinweise auf den Textcharakter liefern?<sup>17</sup>

Kerstin Dahlbäck hat in bezug auf Strindbergs autobiographische Texte die Schwierigkeiten einer fraglosen Zuordnung nach Lejeunes Schema überzeugend dargelegt.<sup>18</sup> *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).

<sup>17</sup> 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 zeitgenössischen 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).

<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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 Eigename 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 [...].<sup>20</sup>

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

---

<sup>19</sup> 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).

<sup>20</sup> 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".<sup>21</sup> 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".<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

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 transzendente 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.

### Selbsta Ausdruck 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 Selbsta Ausdruck der Autorpersönlichkeit liest – wobei sich auf diese Weise freilich

---

<sup>21</sup> Vgl. Derrida 1977, S. 193f.

<sup>22</sup> Lejeune 1989, S. 228.

<sup>23</sup> Lejeune 1989, S. 241.



auch der Versuch einer Bestimmung von Autobiographie *als Gattung* auflöst.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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*.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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."<sup>28</sup> 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."<sup>29</sup> Olney begnügt sich allerdings nicht mit einer vagen Vorstellung von 'Selbstaussdruck', 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,

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

<sup>25</sup> Misch 1949, S. 13f. Vgl. auch Gusdorf 1956, S. 123.

<sup>26</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von N. Milier hg. v. W. Henckmann, Hamburg 1990, S. 276.

<sup>27</sup> Starobinski 1971, S. 287.

<sup>28</sup> Olney 1972, S. 3.

<sup>29</sup> 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?<sup>30</sup>

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".<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup>

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-

---

<sup>30</sup> de Man 1984, S. 69.

<sup>31</sup> de Man 1984, S. 70.

<sup>32</sup> 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 Selbstaussdruck 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.<sup>33</sup>

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-

---

<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> Zu berücksichtigen ist dabei, daß jede Selbstdarstellung durch konventionelle Inhalts- und Strukturelemente geprägt ist – nicht nur Lebenserzählungen, die sich in eine literarische Tradition einfügen.<sup>36</sup>

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

---

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

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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.<sup>40</sup> 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<sup>41</sup> läßt sich leicht auf autobiographisches Erzählen

<sup>37</sup> Brooks 1984, S. 6.

<sup>38</sup> "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.

<sup>39</sup> Brooks 1984, S. 33.

<sup>40</sup> 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)

<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> Interessant erscheinen mir dabei vor allem die genuin literarischen, also die narrativen Muster, die White aus Northrop Fries *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<sup>43</sup>). 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.<sup>44</sup> Im Zusammenhang mit Strindbergs mythischer Bildwelt wird auf diese archetypischen Bild- und Handlungsmuster zurückzukommen sein.<sup>45</sup>

---

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.

<sup>42</sup> Vgl. Niggel 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).

<sup>43</sup> Frye 1964, S. 164.

<sup>44</sup> 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).

<sup>45</sup> 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?"<sup>46</sup>

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 [...]." <sup>47</sup> 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."<sup>48</sup> 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.

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

<sup>47</sup> 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).

<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup>

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).<sup>50</sup>

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-

<sup>49</sup> Blasing 1977, S. XXI.

<sup>50</sup> 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 *Selbstauflösung* des Autors in einem wachsenden Textuniversum, die aber keinesfalls mit seiner *Selbstausslöschung* 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".<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup>

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

<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup>

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".<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> 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

---

schen 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.

<sup>53</sup> Barthes 1968, S. 15.

<sup>54</sup> Barthes 1987, S. 14f.

<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup>

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."<sup>57</sup> 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 Autornamen 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.<sup>58</sup> 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"<sup>59</sup>), 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,<sup>60</sup> kommt diese Funktion des Autornamens als Markenname deutlich zum Ausdruck. Ich will im folgenden den

---

<sup>56</sup> Robinson 1986, S. 85f.

<sup>57</sup> Foucault 1969, S. 83.

<sup>58</sup> 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).

<sup>59</sup> Rousseau, a.a.O., S. 5 (vgl. Fußnote 8).

<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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?"<sup>62</sup> 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

---

<sup>61</sup> Vgl. Bosse 1981, S. 14.

<sup>62</sup> Foucault 1969, S. 79.



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

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 Abschnitt 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, Vorurteile 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

---

<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> 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".<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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 Bauertracht 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.<sup>67</sup>

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 raconter et repratiquer en cett' image".<sup>68</sup> 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 fait mon livre que mon livre m'a fait, *livre consubstantiel à son auteur*,

<sup>64</sup> J.-D. Müller 1988, S. 212.

<sup>65</sup> J.-D. Müller 1988, S. 215.

<sup>66</sup> H. Pfeiffer 1988, S. 220.

<sup>67</sup> 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.

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



d'une occupation propre, membre de ma vie".<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup> Der Autor erscheint geradezu als eine Figur des Romans, die Beziehung von Autor und Leser als ein wesentliches "subplot" (Wayne Booth) der Romanhandlung.<sup>71</sup> 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)."<sup>72</sup> Doch andererseits wird die Frage drängend, *auf welche Weise* sich die Individualität des Autors im Schreiben manifestieren kann.<sup>73</sup> 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."<sup>74</sup> 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

<sup>69</sup> Ebd., S. 665 (meine Hervorhebung).

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> Booth 1961, S. 216.

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

<sup>73</sup> Fohrmann 1990, S. 577.

<sup>74</sup> 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."<sup>75</sup> ["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."<sup>76</sup> 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 distancing" 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-

---

<sup>75</sup> Engdahl 1994, S. 74.

<sup>76</sup> Barthes 1971, S. 9.

rer performativen und referentiellen Funktion.<sup>77</sup> 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).<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup> 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 [...]"<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup>

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

---

<sup>77</sup> Ricoeur 1973, S. 136ff.

<sup>78</sup> Vgl. auch Holmgren 1977, S. 131f.

<sup>79</sup> 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."

<sup>80</sup> Ricoeur 1973, S. 136.

<sup>81</sup> 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".<sup>82</sup> 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.<sup>83</sup>

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

<sup>82</sup> Kahrman/Reiß/Schluchter 1977 I, S. 15.

<sup>83</sup> 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 [...]." <sup>84</sup>

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". <sup>85</sup> Die Situation, die für die Bedeutungskonstitution essentiell ist, muß erst in der Text-Leser-Interaktion gebildet werden. <sup>86</sup> 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. <sup>87</sup> 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

---

<sup>84</sup> Link 1976, S. 34.

<sup>85</sup> Iser <sup>4</sup>1994, S. 104.

<sup>86</sup> Iser <sup>4</sup>1994, S. 101ff.

<sup>87</sup> 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."<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup> 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 Iser's 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. Iser's 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

---

<sup>88</sup> Iser <sup>4</sup>1994, S. 144.

<sup>89</sup> Iser <sup>4</sup>1994, S. 219f.

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

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".<sup>91</sup> 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.

---

<sup>90</sup> Eco 1990, S. 76f.

<sup>91</sup> 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 *Autorfigur* 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 *ingere*: 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."<sup>92</sup> 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,

---

<sup>92</sup> 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.<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup>

Die Reinheit, die mönchische Welt- und Ich-Entsagung, die ein Wunschtöpos 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 leibhaftig 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,

---

<sup>93</sup> de Man 1988, S. 77.

<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup> 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."<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup>

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

<sup>95</sup> Kesting 1991 und Feßmann 1992.

<sup>96</sup> Feßmann 1992, S. 113.

<sup>97</sup> 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.<sup>98</sup> 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.<sup>99</sup> 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

---

<sup>98</sup> Nach Kahrman/Reiß/Schluchter 1977, S. 38ff.

<sup>99</sup> 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".<sup>100</sup> 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

---

<sup>100</sup> Kahrman/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.