

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: 5: Fadren : der Vater
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: 03.01.2026

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

5. *Fadren* – Der Vater

Die Skizze des diskursiven Umfelds in Kapitel 4 macht deutlich, warum *Fadren* auf einer ersten Interpretationsebene zu Recht als dramatische Realisierung des Strindbergschen Geschlechterkampf-Modells verstanden werden kann. Die Gefahr des Untergangs des männlichen Geschlechts, die in den Artikeln zur Frauenfrage beschworen wird, und der drohende Verlust von Manneskraft, Willen und Handlungsfähigkeit, vor dem Johan in seinen Schlußsätzen in *Författaren* warnt, werden in *Fadren* am Beispiel eines individuellen Schicksals vorgeführt. Die postulierte natürliche und historische Gesetzmäßigkeit, nach welcher der Kampf zwischen Mann und Frau um die Vorherrschaft unausweichlich ist, wird in der Auseinandersetzung des Rittmeisters mit seiner Frau Laura um die Herrschaft über die Tochter anschaulich. So verstand schon Nietzsche das Drama, der sich in einem Brief an Strindberg vom 27.11.1888 begeistert darüber zeigt, seine Ideen von der Liebe – "in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter" – in *Fadren* wiederzufinden.¹

Die folgende Textanalyse zeigt allerdings, daß die Verhältnisse in *Fadren* um einiges vielschichtiger sind. Das Modell der Autorfigur, wie es in den ersten beiden Teilen dieser Arbeit entwickelt und mit konkretem Inhalt gefüllt wurde, kann nun als Instrument dienen, eine Vorstellung von der inneren Struktur und Logik des Textes zu gewinnen. Den Ausgangspunkt dafür bildet die Frage, wie Grundpolaritäten, Handlungsmuster, Bilder usw., die wir als konstitutive Elemente der Autorfigur kennengelernt haben, in *Fadren* inszeniert werden. Weiterhin wird gezeigt, wie die Autorfigur die Vorstellung vom Geschlechterkampf und Elemente des zeitgenössischen Diskurses zum Verhältnis der Geschlechter integriert und auf welche spezifische Weise sie diese gestaltet. Dabei wird deutlich, daß es sich bei *Fadren* um sehr viel mehr als um eine exemplarische Umsetzung der Vorstellung vom zwangsläufigen Kampf zwischen Mann und Frau handelt, daß diese Vorstellung im Gegenteil auf manche Weise in Frage gestellt und als ideologische Konstruktion sichtbar wird.

¹ Briefe an Strindberg, S. 51.

5.1. Der autobiographische Aspekt des Dramas und die Autorfigur

Fadren entstand innerhalb weniger Wochen, größtenteils im Februar 1887. Nach ersten Hinweisen auf den Dramenplan in Briefen an Albert Bonnier und Edvard Brandes um die Jahreswende 1886/87² teilte Strindberg Bonnier am 6. Februar die Fertigstellung des ersten Aktes mit. Bereits am 15. Februar lag das Drama fertig vor. Die Thematik war, wie im vorigen Kapitel gezeigt, durch die intensive Beschäftigung mit *Marodörer*, das zur Jahreswende noch einmal umgearbeitet worden war, durch *Giftas II* und "Sista ordet i kvinnofrågan", um dessen Veröffentlichung Strindberg die vergangenen Monate gekämpft hatte, bis in motivische Details vorgeprägt – u.a. was die Infragestellung der Vaterschaft und die Ungleichbehandlung von Mann und Frau bei der Zeugung eines unehelichen Kindes betrifft (vgl. die Nöjd-Episode). *Fadren* kann also zu einer ganzen Reihe von praktisch zeitgleich entstandenen Texten in Beziehung gesetzt werden. Das Drama erscheint als Knotenpunkt eines intertextuellen Gewebes, das auf der einen Seite die Briefe einbezieht, auf der anderen Seite "Hjärnornas kamp" und "Genvägar", zwei der Erzählungen aus *Vivisektioner*, mit deren Konzeption sich der Autor Mitte Januar, unmittelbar vor Arbeitsbeginn an *Fadren*, beschäftigt hatte. In "Genvägar" spielt das in *Fadren* eher zweitrangige Motiv des Spiritismus und der Geisterschrift eine zentrale Rolle (beidesmal wird das Phänomen als Selbstbetrug entlarvt);³ in "Hjärnornas kamp" wird ausführlich die der zeitgenössischen Psychologie entlehnte Idee der Suggestion als "den starkare hjärnans kamp och seger över den svagare" (SV 29, 24) ["der Kampf und Sieg des stärkeren Gehirns über das schwächere"] entwickelt, die eine der ideologischen Prämissen von *Fadren* ist. An Briefen sind vor allem zwei Schreiben an den Bruder Axel zu nennen, in denen, gerade während das Drama in Arbeit ist, ein zentrales Motiv desselben auftaucht: der Verdacht auf Untreue der Ehefrau und die Angst vor dem Wahnsinn aufgrund dieser Ungewißheit.

Men, bror, du skall vara upprigtig! Jag vet att det fins rykten i den sak jag frågade dig, och jag vill veta dem, eljes blir jag galen. Jag kan bära ett verkligt slag, det har du sett, men ovisshet dödar mig. (B 6, 164)⁴

[Aber, Bruder, du sollst aufrichtig sein! Ich weiß, daß es Gerüchte gibt in der Sache, die ich Dich gefragt habe, und ich will sie wissen, sonst werde ich verrückt.

² Der Gedanke einer Erweiterung des *Marodörer*-Dramas zur Trilogie wird erstmals Ende Dezember in einem Brief an Albert Bonnier erwähnt (20.12.1886, B 6, 127), konkreter – es soll um Berthas Kindheit und um ihren Vater gehen – am 3.1.1887 an Edvard Brandes (B 6, 135).

³ Das Motiv erscheint auch schon in "Sista ordet i kvinnofrågan" (SS 54, 281) und im *Giftas II*-Vorwort (SV 16, 256).

⁴ Erhalten ist nur der zitierte Brief vom 15.2.1887, mit dem Strindberg auch eine Kopie von *Fadren* schickte; von dem vorhergehenden Brief vom 31.1., auf den er sich hier wohl bezieht, ist nur das Postskriptum überliefert.

Ich kann einen wirklichen Schlag verkraften, das hast Du erlebt, aber Ungewißheit bringt mich um.]

Angesichts dieses Dokuments, das die Identität der in *Fadren* geschilderten Konflikte mit Strindbergs aktueller Lebenssituation unmittelbar zu bezeugen scheint,⁵ überrascht nicht, daß die Forschung das Drama von der Biographie her zu deuten unternommen hat. So nennt Lamm in *Strindbergs dramer* die Patriarchats- und Militärbegeisterung Strindbergs nach dem Umzug von der Schweiz nach Lindau und die Bekanntschaft mit deutschen Militärs im Januar 1887 als einen Anstoß für *Fadren*: "Det är tydligen detta nya umgänge, som lockat Strindberg att till hjälte i sitt nya drama välja en manhaftigt ryttmästare"⁶ ["Es ist offenbar dieser neue Umgang, der Strindberg dazu verlockte, als Held in seinem neuen Drama einen mannhaften Rittmeister zu wählen"]. Auch habe Strindbergs neues patriarchalisches Gehabe zu zusätzlichen Konflikten in der Ehe geführt. Er habe dadurch das Gefühl bekommen, Siri wolle ihn nicht als starken virilen, sondern nur als schwachen Mann in der Kinderrolle akzeptieren. Lamm geht sogar so weit, *Fadren* als "halvt ofrivillig – sjukdomsjournal" ["halb unfreiwilligen – Krankheitsbericht"] einer paranoiden Seelenkrise zu lesen.⁷ Ebenfalls als Ausdruck des angegriffenen Zustands der Strindbergschen Psyche beschreibt Ollén in einem Radiovortrag das Drama bzw. seinen Protagonisten: "Han företräder i mycket lätt förklädnad det högst egenartade, av bekymmer trasiga Strindbergska diktarijaget, sett i ångestfull självbeskådan."⁸ ["Er repräsentiert in kaum verkleideter Form das höchst eigenartige, von Kümernissen zerrissene Strindbergsche Dichter-Ich aus der Perspektive angstvoller Selbstbeobachtung."]

Bestärkt wurde die auto- bzw. psychobiographische Deutung durch die Briefe an Pehr Staaff vom August 1887 und durch *Le plaidoyer d'un fou*. So schreibt beispielsweise Sven Rinman: "*Fadren* är 'dären', som aldrig får tillfälle att hålla något försvarstal."⁹ ["Der Vater ist der 'Narr', der nie Gelegenheit bekommt, eine Verteidigungsrede zu halten."] Die gattungsmäßige Gemengelage, die sich durch die Beziehung des Dramas zu Briefen und zum Eheroman ergibt, bereitet allerdings einer sauberen autobiographischen Interpretation Schwierigkeiten. So nennt Guy

⁵ Dasselbe gilt für die Briefe vom August 1887, in denen der Briefschreiber Pehr Staaff seine Ehesituation schildert und ihn um Aufklärung über Siris mögliche Untreue bittet, sowie für den berühmten Testaments-Brief an Axel Lundegård vom 12.11.1887, in dem er in bezug auf *Fadren* feststellt: "Det förefaller mig som om jag går i sömnen; som om dikt och lif blandats." (B 6, 298) ["Es kommt mir vor, als wandle ich im Schlaf; als hätten sich Dichtung und Leben vermischt."]

⁶ Lamm 1924/26 I, S. 265.

⁷ Lamm 1924/26 I, S. 267. Ebenfalls aus einer biographischen Perspektive argumentiert Smedmark, wenn er *Fadren* als Komplement zur Schilderung der äußeren und weltanschaulichen Entwicklung des Lebensgangs in *Författaren* betrachtet. Dieser füge das Drama eine fiktiv verkleidete Bilanz der Eheerfahrungen hinzu (Smedmark 1964, S. 193f.).

⁸ Ollén 1948, S. 109. Ähnlich auch Schiller 1927, S. 185.

⁹ Rinman 1957, S. 71 und 72. Zum Verhältnis der Staaff-Briefe zu *Le plaidoyer d'un fou* vgl. H. Lindström 1949 und Kapitel 6.1.

Vogelweith *Fadren* zwar "une oeuvre nettement autobiographique", fügt dann aber in bezug auf die intertextuellen Zusammenhänge hinzu: "Tous les genres finissent par se confondre au point que l'on ne fait plus la différence entre ce qui est vécu et imaginé. L'auteur arrive d'ailleurs à s'y perdre lui-même."¹⁰ Das autobiographische Element, dessen faktische Realität das Genre Brief suggeriert, verschwimmt im Spiel zwischen den unterschiedlichen Gattungen, in der Vielfalt der imaginierten und inszenierten Bilder. Sprinchorn vergleicht im Kapitel "A life on stage" in *Strindberg as Dramatist* Strindbergs Umgang mit dem biographischen Material mit dem eines Schauspielers, der sich seiner Erinnerungen bedient, um bestimmte Gefühlszustände zu aktualisieren, die nun aber in ganz anderen Zusammenhängen ausagiert werden. So kombiniere Strindberg beispielsweise das Gefühl, in Unsicherheit und Unwissenheit gehalten zu werden, das er bei seinen verzweifelten Bemühungen um Veröffentlichung seiner Schriften im Sommer 1887 erfuhr, in *Le plaidoyer d'un fou* mit den vergeblichen Bemühungen Axels, Gewißheit über die Untreue seiner Frau zu erhalten. In diesem Sinne sei auch die Serie der Texte *Fadren*, *Le plaidoyer d'un fou*, *Fröken Julie* und *Fördringsägare* als Resultat eines fortlaufenden Manipulationsprozesses weitgehend einheitlichen Materials zu verstehen: "a process by which 'real experiences' are subjected to the pattern-making genius of the artist to produce different versions of the truth."¹¹ Robinson schlußfolgert, der einfach gerichtete Bezug von der Biographie über den Eheroman zu *Fadren* verstelle den Blick auf die Tatsache, daß zwischen den Texten untereinander und zwischen Text und Leben Wechselwirkungen bestünden:

The Father, for example, certainly implants the idea of a wife who tries to destroy her husband by driving him insane into the evolving narrative of Strindberg's own marriage, where it feeds upon misgivings he had long entertained regarding his mental stability.¹²

Darüber hinaus scheint das Beziehungsgeflecht Biographie-Text auch im Verhältnis zu Texten außerhalb der Strindbergschen Textwelt zu funktionieren. Boëthius nennt das 1881 uraufgeführte Drama *Eva* des dänischen Autors Christian Hostrup als eine Quelle, die sowohl die Gestaltung des Konflikts in *Fadren* als auch Strindbergs Eheleben beeinflusst habe. So habe Strindberg den in *Eva* geschilderten Kampf zwischen Mann und Frau um die Erziehung des Kindes, der seitens der Frau mit dem Mittel der Infragestellung der Vaterschaft zu ihren Gunsten entschieden wird, nicht nur in *Fadren* aufgenommen, sondern diese Idee habe auch die Auffassung seiner eigenen Ehe in bestimmte Bahnen gelenkt.¹³ Was Boëthius am Beispiel von Hostrups *Eva* exemplarisch vorführt, gilt prinzipiell auch für andere Texte, die als mögliche Vorlagen und Einflüsse insbesondere bezüglich des Kampfs der Ehegatten und des Vaterschaftsmotivs genannt worden sind: die Romane *Manette Salomon* und *Charles Demailly* der Brüder Goncourt oder *L'affaire*

¹⁰ Vogelweith 1971, S. 139 und 140.

¹¹ Sprinchorn 1982, S. 19ff.

¹² Robinson 1986, S. 18. Entsprechend auch Brandell 1983-90 II, S. 165f.

¹³ Boëthius 1968, S. 53ff.

Clemenceau von Dumas fils, Maupassants Kurzgeschichte "Monsieur Parent" oder Aischylos' *Orestes*-Trilogie (insbesondere *Agamemnon*), auf die Strindberg durch Paul Lafargues Matriarchat-Aufsatz aufmerksam wurde.¹⁴

Der gemeinsame Nenner der angeführten Intertexte ist das Motiv des Mannes, der von einer skrupellosen Frau betrogen und in den Tod getrieben bzw. umgebracht wird. Dieses Motiv paßt sich wesentlichen Mustern der Autorfigur ein – zu nennen sind neben dem Mann-Frau-Gegensatz als Grundpolarität die Bilder des unschuldig Verfolgten, des ungerecht Bestraften, des Märtyrers usw. Die enge intertextuelle Einbindung ins Strindbergsche Werk bewirkt, daß der Rittmeister mit der Ich-Instanz der Frauenfrage-Artikel, der Briefe, des Romans *Le plaidoyer d'un fou* aber auch mit Johan im Schlußabschnitt von *Författaren* identifiziert werden kann. Der Leser wird also aufgefordert, den Rittmeister als eine Figur zu verstehen, die zwar nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist, ihn aber in bestimmter Hinsicht repräsentiert. Ähnlich wie Johan im inszenierten Schlußdialog in *Författaren* als Marionette des Autors erscheint, die bestimmte Ansichten auf prägnantere und auch emotionalere Weise vortragen kann als der Erzähler, wird der Rezipient veranlaßt, auch den Rittmeister als ein solches Sprachrohr zu verstehen.

In Kapitel 2.4. wurde schon darauf hingewiesen, daß auch mit Bezug auf Strindbergs Dramen von einem Autor-Ich gesprochen werden kann. Die intertextuelle Einbindung liefert eine erste Begründung, warum der Autor im Drama kaum zu übersehen ist. Darüber hinaus trägt die monoperspektivische Struktur, die Szondi von "Ich-Dramatik" reden läßt,¹⁵ dazu bei, das Drama und seine Zentralfigur mit dem Autor in Beziehung zu setzen. In diesem Zusammenhang lassen sich drei Thesen formulieren: Wie schon in *Tjänstekvinnans son* changiert auch in *Fadren* der Grad von Distanz und Nähe zwischen dem Autor und seinem Repräsentanten ständig. Hier wird die Diskrepanz zwischen melodramatisch bzw. pathetisch gestalteten Szenen und objektivierender Abstandnahme zu untersuchen sein. Die zweite These lautet, daß die Parallelisierung des Rittmeisters mit Repräsentanten des Autors aus anderen Texten einen unvermutet ambivalenten Effekt erzielt. Zwar verleiht sie einerseits dem Rittmeister eine autobiographische Qualität und betont also den 'Realitätsgehalt' des Dramas; umgekehrt hat sie aber ebenso zur Folge, daß der theatralische Charakter der Rittmeister-Gestalt die vermeintliche autobiographische Unmittelbarkeit anderer Autorrepräsentanten wie etwa der Ich-Instanz der Frauenfrage-Artikel in Frage stellt und den potentiellen Rollencharakter ihrer Rede ins Licht rückt. Die dritte These betrifft den Bezug des Dramas auf die zeitgenössischen Diskurse und die intertextuellen Beziehungen zu anderen literarischen Texten. Diese machen nämlich deutlich, daß der in *Fadren* inszenierte Zusammenbruch des Rittmeisters mehr ist als eine private Tragödie. So kann die folgende Analyse den Text als Drama des zeitgenössischen männlichen Bewußtseins deuten.

¹⁴ Paul Lafargue, "Le Matriarcat. Étude sur les origines de la famille", *La Nouvelle Revue* 39, 1886, S. 301-336. Vgl. Madsen 1972, S. 51ff. und Sprinchorn 1982, S. 46f. Als ein weiterer Vorbild-Text wird Ibsens *Rosmersholm* genannt, wo sich das Motiv des Psychoterrors mittels Suggestion vorgeprägt findet (vgl. Ollén 1984, S. 283). Hierauf weist auch Strindbergs Aufsatz "Själamord" hin.

¹⁵ Szondi 1970, S. 40.

5.2. *Fadren* als Drama des Geschlechterkampfes

5.2.1. "Hjärnornas kamp" – der Machtkampf mittels Suggestion

Zunächst wird die Analyse wie schon im Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* der Lesart folgen, die vom Text und seinem Umfeld selbst nahegelegt wird. Aufgrund der Ungereimtheiten und Widersprüche, in die diese Lektüre führt, ist dann eine Annäherung an die tieferliegenden Schichten des Textes möglich. Wie das Bild Johans in *Tjänstekvinnans son* ist auch die Gestalt des Rittmeisters in *Fadren* durch bestimmte weltanschauliche Diskurse geprägt. Das Modell des Geschlechterkampfes wurde in Abschnitt 4.2. als eine Variante des Grundmusters 'Leben als Kampf' beschrieben. Es wird in *Fadren* und anderen Texten aus den Jahren 1886ff. mit einem intelligenzaristokratisch inspirierten Antagonismus zwischen den Polen 'die Großen' und 'die Kleinen' gekoppelt, denen 'rationale Männlichkeit' bzw. 'instinktgeleitete Weiblichkeit' zugeordnet werden kann.¹⁶ Die Idee des Kampfes wiederum wird als "Hjärnornas kamp" ["Kampf der Gehirne"] gedacht: Diesem Konzept liegt die Vorstellung zu Grunde, daß in der Moderne der physische Kampf ersetzt ist durch die psychische Auseinandersetzung, die mit den Mitteln der Suggestion geführt wird. Ein vielzitiertes Brief an den Verleger Österling vom 22.1.1888 formuliert dies zugleich als grundlegendes Merkmal des modernen Dramas:

Nu skall jag säga Er en sak, och det är att '*Fadren*' är det moderna sorgespelet, och därför högst märkvärdigt. Och detta därför att striden försiggår mellan själarne, 'hjörnornas Kamp', ej med dolk och lingonsaft som i Rövvarbandet. De unga fransmännen söka ännu formeln, men jag har funnit den! (B 6, 383)

[Jetzt werde ich Ihnen etwas sagen, und zwar, daß '*Fadren*' das moderne Trauerspiel ist und daher höchst bemerkenswert. Und dies, weil der Kampf sich zwischen den Seelen abspielt, 'der Kampf der Gehirne', nicht mit Dolch und Preiselbeersaft wie in den Räubern. Die jungen Franzosen suchen noch die Formel, aber ich habe sie gefunden!]

Die Idee der Suggestion stammt aus der zeitgenössischen psychologischen Forschung. Jean Martin Charcot stellte zu therapeutischen Zwecken schon seit 1878 in der Pariser Salpêtrière hypnotische Experimente an, die rasch allgemeines Aufsehen erregten. Auch die sogenannte Nancy-Schule, zu nennen sind die Ärzte Bernheim, Liébault und Liégeois, befaßten sich intensiv mit Hypnose und Suggestion. Für ihre Vertreter war Suggestion jedoch nicht wie für Charcot ein pathologisches Ausnahmephänomen, das auf den hypnotischen Zustand begrenzt war, sondern eine alltägliche Tatsache, wo immer Menschen durch Erziehung, Unterweisung oder die Überzeugungsversuche anderer fremden Einflüssen ausge-

¹⁶ Zu Strindbergs Übernahme intelligenzaristokratischer Auffassungen um 1886 vgl. u.a. Hagsten 1951 I, S. 171ff., Eklund 1948a, S. 390f.

setzt waren. Hans Lindström verweist auf die Faszination, die diese Vorstellung auf das für psychologische Phänomene besonders empfängliche Bewußtsein der 1880er Jahre weit über die Fachgelehrtschaft hinaus ausübte.¹⁷ Der entscheidende Anstoß zur Suggestion-Idee, wie sie in Strindbergs Werk ausgeprägt ist, dürfte aber von Max Nordau ausgegangen sein. Nordau stellt einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Suggestion und intelligenzaristokratischen Anschauungen her: Der stärkere Geist übt unbewußt durch Suggestion Macht über den schwächeren aus und manipuliert dessen Gedanken und Empfindungen.¹⁸ Dieses Prinzip spiegelt sich in dem Konflikt zwischen Laura und dem Rittmeister in *Fadren*: Sein Zusammenbruch wird durch Lauras listige Suggestion des Vaterschaftszweifels motiviert.

Die Lehre vom Kampf der Starken gegen die Schwachen mittels Suggestion paßt gut zu dem Grundmuster der Autorfigur, welches das Leben als Kampf versteht und die Welt antagonistisch in Freund und Feind, Oberklasse und Unterklasse, Mann und Frau etc. scheidet. Doch fällt bei näherer Betrachtung vieler Texte Strindbergs auf, daß die Zuschreibung der Wertungen 'stark' und 'schwach' offenbare Schwierigkeiten bereitet. Einerseits ist der rationale, hochentwickelte männliche Geist dem instinktgeleiteten, weniger entwickelten weiblichen Geist aufgrund seiner intellektuellen und schöpferischen Kraft überlegen. Andererseits ist er durch seine Komplexität und insbesondere durch sein höheres moralisches Niveau ausgesprochen verletzlich gegenüber der Robustheit der einfachen mechanischen Seelen und ihrer moralischen Skrupellosigkeit. In den *Vivisektionen* kommt diese Ambivalenz deutlich zum Ausdruck. Der Große, Starke wird von der Gesellschaft klein gehalten ("De stora"), während der Kleine, Unbedeutende sich unter Ausnutzung des Mitleids und der demokratischen Gleichheitsideale der Ge-

¹⁷ H. Lindström 1952, S. 243ff. Vgl. auch Eklund 1948b, S. 355ff.

¹⁸ Als ein Phänomen der Suggestion stellt sich so auch die Beeinflussung der öffentlichen Meinung im Theater und in der Literatur, durch Zeitungen usw. dar: "Förr dödade man sin meningsfiende utan att ha övertygat honom, i dag väcker man en majoritet mot honom, 'överbevisar' honom, blottar hans avsikter, pådiktar honom andra avsikter än dem han äger, berövar honom existensmedlen, förnekar honom socialt anseende, kastar löjet över honom, med ett ord pinar och ljuger ihjäl honom, eller framkallar vansinne hos honom i stället för att slå ihjäl honom." (SV 29, 76) ["Früher tötete man denjenigen, der eine gegenteilige Meinung vertrat, ohne ihn überzeugt zu haben; heute weckt man eine Mehrheit gegen ihn, 'widerlegt' ihn, legt seine Absichten offen, dichtet ihm andere Absichten an, als er hat, beraubt ihn seines Lebensunterhalts, verweigert ihm soziales Ansehen, macht ihn lächerlich, mit einem Wort: man quält und lügt ihn zu Tode, oder man ruft Wahnsinn bei ihm hervor, statt ihn tot zu schlagen."] Der einleitende Abschnitt in "Hjärnornas kamp" und die hier zitierten Darlegungen in "Själamord" entsprechen weitestgehend den von Nordau explizierten Vorstellungen. Der Textausschnitt illustriert anschaulich, wie konkret der Suggestionsgedanke bei Strindberg aufgefaßt wird ("framkallar vansinne hos honom" ["ruft Wahnsinn bei ihm hervor"]). Vgl. H. Lindström 1952, S. 261ff.; Eklund 1948b, S. 359.

sellschaft die besten Positionen erobert ("De små").¹⁹ Die Minorität der bedeutenden Menschen kann sich in der modernen Gesellschaft gegen die Majorität der Unbedeutenden nicht durchsetzen ("Själamord").

Doch ist die Stark-Schwach-Wertung nicht nur eine Frage von Minorität und Majorität. Lagercrantz legt dar, wie der Zwang zur Auseinandersetzung mit dem untergeordneten, primitiven Individuum die differenzierte seelische und moralische Struktur des Höherentwickelten notwendig in Mitleidenschaft zieht, egal ob dieser zum Schluß als Sieger oder Verlierer aus dem Kampf hervorgeht. So kommt die differenzierte psychische Struktur des Rittmeisters aufgrund von Lauras ständigen Irritationen in Unordnung (SV 27, 64f.). Der Kampf zwingt den Höherentwickelten dazu, sich an den Gegner anzupassen oder zu zerbrechen, wobei auch die Anpassung mit der Gefahr des Verlusts der eigenen Integrität einhergeht. Lagercrantz folgert am Beispiel von *Tschandala*:

Törner und der Zigeuner bilden wie Julie und Jean und wie Laura und der Rittmeister ein Paar, bei dem die Partner während des Kampfes auf dieselbe Weise ineinander übergehen wie Mensch und Schlange in Dantes fünfundzwanzigstem Inferno-Gesang.²⁰

Diese Beobachtung scheint mir durchaus zutreffend, doch läßt sich die Begründung noch vertiefen. Im Kampf der Gehirne geht es nicht nur um Macht über die öffentliche Meinung und um Einfluß auf das Denken und Handeln anderer, sondern, noch existentieller, um die Behauptung der eigenen Identität, die *Selbst-Behauptung*. Denn wer im Kampf unterliegt, verliert sich selbst, erleidet den sozialen (oder auch realen!) Tod: Er wird, wie der Rittmeister, lächerlich gemacht, verleumdet, in den Wahnsinn getrieben. Per Stounbjerg stellt in seinem Aufsatz "Nettet og kniven" dar, wie in der Erzählung "Hjärnornas kamp" der Kampf um die Selbstbehauptung als Kampf der Identitätszuschreibungen geführt wird. Der Ich-Erzähler sucht sich ein Bild von seinem Kontrahenten zu machen, ihn zu klassifizieren, zu beschreiben: "nu sedan han är nytvättad, känner jag en stark lust att skriva med min stil på hans plån" (SV 29, 37) ["jetzt, wo er frisch abgewaschen ist, spüre ich eine große Lust, seine Tafel mit meiner Handschrift zu beschreiben"]. Der andere muß zum Objekt werden, damit das Ich als Subjekt bestätigt wird. Erst in der Abgrenzung bildet sich das Individuum, das unteilbare Selbst heraus.²¹ 'Suggestion' bedeutet dann, die Identität des anderen zu beherrschen, sie dem eigenen Ordnungssystem einzuverleiben. Der andere wird zu einer Erweiterung des eigenen Selbst, in ihm wächst die Saat der eigenen Gedanken: "Mina ägg ligga i hans hjärna och mina tankar flyga ut, medan han blir allt tommare. Han talar nu som jag" (SV 29, 44) ["Meine Eier liegen in seinem Gehirn, und meine Gedanken schwärmen aus, während er immer leerer wird. Er spricht jetzt wie ich"]. Doch die Hoffnung, die Identität des anderen mittels rationaler Erfassung beherrschen zu können, erfüllt sich für den Erzähler in "Hjärnornas kamp" immer nur für Augenblicke. Die

¹⁹ Vgl. auch "Maktfrågan": "De små äro farliga." (SS 54, 301) ["Die Kleinen sind gefährlich."]

²⁰ Lagercrantz 1980, S. 285.

²¹ Stounbjerg 1988, S. 66f.

Fragen des Anfangs (SV 29, 25 und 28) bleiben bis zum Schluß unbeantwortet: "vad ville denna man mig? [...] Vem var denna man? Jag vet inte" (SV 29, 49) ["was wollte dieser Mann von mir? [...] Wer war dieser Mann? Ich weiß es nicht"]. Im Verlauf der Erzählung wird die anfängliche Zuordnung der Dichotomie stark/schwach zu den Gegensatzpaaren, bewußt/unbewußt, komplex/mechanisch, hochentwickelt/primitiv, Suggestion gebend/empfangend immer zweifelhafter. Zwar schließt die Erzählung in einem Moment der Überlegenheit des Erzählers, doch erscheint dies nicht als endgültiger Sieg, sondern als Abbruch eines Kampfes, der im Prinzip unendlich weitergeführt werden könnte. Diese Beobachtung läßt sich an *Le plaidoyer d'un fou* bestätigen. Hier wie dort unterliegt die Stark-Schwach-Wertung einer ständigen Umpolung, so daß eine schicksalhaft anmutende Dynamik die Erzählung bestimmt: Die Entwicklung der Handlung ist nicht mehr durch eindeutig feststellbare Voraussetzungen determiniert, sondern ebenso wie die Figuren dem unberechenbaren Vorzeichenwechsel ausgeliefert und erhält dadurch eine fatalistische Tendenz. Daß es sich hierbei um ein grundlegendes Merkmal der Autorfigur handelt, wurde bereits in Abschnitt 2.4. festgestellt.

Auf diese Weise wird nicht nur die Überlegenheit des erzählten Ich, sondern auch die Souveränität des Erzählers und die Stimmigkeit der vermeintlich rationalen Erzähllogik in Frage gestellt. Dies entspricht der Bewegung, die in Abschnitt 4.2. in bezug auf die Artikel zur Frauenfrage aufgezeigt wurde, in denen der Autor am Ende als Dichter, ja, als Narr erscheint. Der Erzähler selbst wird von der in Lagercrantz' Bild beschriebenen Identitätskrise erfaßt, Mensch und Schlange gehen ineinander über, der rational-wissenschaftliche Diskurs wird vom Chaotischen, Ungeordneten, Irrationalen infiziert. So auch in *Fadren*: Es scheint, daß Autor, Zuschauer und Text von der Ungewißheit des Rittmeisters, was real und was Einbildung ist, angesteckt werden. Brandell stellt fest: "Med ovissheten som huvudtema i dramat hotas den rationella världsbild som Strindberg eljest så frenetiskt hävdade vid denna tid."²² ["Die Ungewißheit als zentrales Thema des Dramas bedroht das rationelle Weltbild, das Strindberg zu dieser Zeit ansonsten so frenetisch vertrat."] Wenn es dem Drama aber an rationaler Logik fehlt, auf welchen Prinzipien beruht dann die Handlungsentwicklung?

5.2.2. Brüche in der Logik des Geschlechterkampfes

Rezipiert man *Fadren* als Darstellung eines Kampfs der Gehirne bzw. der Geschlechter, als Illustration einer von Naturgesetzen bestimmten Auseinandersetzung, fällt es schwer, die mythisch-irrationalen Elemente überzeugend in die Deutung einzubeziehen. Das Stück mußte sich daher in der Forschung häufig die Frage nach der Motivation der Handlung und der Charaktere aus den im Text exponierten Fakten gefallen lassen: Wie ist der geistige Zusammenbruch des Rittmeisters begründet? Bietet die auf der Bühne gezeigte Handlung, bieten Lauras

²² Brandell 1983-90 II, S. 162.

Intrigen und Suggestionen, dafür eine zureichende Erklärung? Handelt es sich um "själamord" ["Seelenmord"] oder eher um "psykisk självmord" ["psychischen Selbstmord"]? Ist Lauras Charakter glaubwürdig? Und schließlich: Stellt nicht das gesamte Drama eher eine Projektion der irrationalen Ängste des Rittmeisters denn eine Schilderung realer Ereignisse dar? – Nach Brandell bietet der Text keine Anhaltspunkte, diese Fragen definitiv zu entscheiden. Strindberg halte das Drama bewußt ambivalent.²³ Brustein kritisiert den Autor für seine mangelnde Eindeutigkeit: "In short, Strindberg, [...] hesitates between writing a balanced play about a paranoiac character and a paranoiac play about a balanced character – illogically introducing elements of both."²⁴

Mangelnde logische Stringenz ließe sich dem Autor auch in Einzelfragen vorwerfen. Lunin zeigt in seiner *Fadren*-Analyse, daß der Streit zwischen den Ehegatten um die Erziehung Berthas auf irrationale Weise zum existentiellen Kampf zwischen Mann und Frau aufgeblasen wird.²⁵ Auch Baumgartner stellt fest, nicht die Sachfragen seien entscheidend für den dramatischen Konflikt, sondern die psychische Dynamik in der Beziehung zwischen Rittmeister und Laura, wobei "die Schuld am fatalen Geschehen in der Beziehungsfalle [...] sich bei genauerem Zusehen immer mehr auf den Mann" verlagere.²⁶

Einen Erklärungsansatz gegenüber diesen Ungereimtheiten stellt die Annahme dar, die rationale Logik sei in *Fadren* durch eine Mytho-Logik ersetzt. Mythologische Bilder und Handlungsmuster, die in *Tjänstekvinnans son* nur vereinzelt an die Oberfläche treten, scheinen für den Rittmeister ebenso wie für die Handlungslogik des Dramas eine prägende Macht zu gewinnen.²⁷ Unter anderen betonen Harry Carlson, John Eric Bellquist und Charles Lyons das Gewicht der mythologischen Schicht des Dramas gegenüber der weltanschaulichen Ebene, die den Geschlechterkampf zum Naturgesetz stilisiert. So kann als der eigentliche Feind des Rittmeisters statt der Frau an sich die archetypische Große Mutter gesehen werden, die übermächtige und verschlingende Urmutter.²⁸ Und das *plot* erweist sich als Variante der "archetypal action of the submission of the male to the female which is manifested in such mythical surrenders as that of Hercules to Omphale, Adam to Eve, and Samson to Delilah".²⁹

Im Zusammenhang mit der vermuteten autobiographischen Qualität des Dramas liegt es nahe, seine Irrationalität und mythische Logik mit der Autorpsyche in Verbindung zu bringen. Wie schon in dem obigen Zitat von Brustein zum

²³ Brandell 1971, S. 179.

²⁴ Brustein 1971, S. 46.

²⁵ Lunin 1962, S. 12 und 19ff. Vgl. auch Sprinchorn 1982, S. 48f.: "The Captain has all along been acting out his destiny, his wife only playing the part he has assigned her. He is an Othello who creates his own Iago."

²⁶ Baumgartner 1990, S. 76.

²⁷ So auch Régis Boyer, der in Strindbergs naturalistischen Dramen eine Logik der Bilder am Werk sieht, die sich aus "images obsédantes" speise. Boyer 1981, S. 59f.

²⁸ Carlson 1979, S. 67f.

²⁹ Lyons 1964, S. 218.

Ausdruck kam, sieht auch Guy Vogelweith die mangelnde Kontrolle Strindbergs über sein Drama als Ursache der Ungereimtheiten im Text. Sie wird für das Schwanken zwischen Distanz und Identifikation mit der Figur des Rittmeisters verantwortlich gemacht:

[L]'auteur ne peut plus contrôler ses personnages. Il revit lui-même l'enfer de certaines scènes du passé, et loin de pouvoir les analyser avec détachement, il se laisse reprendre par le même engrenage.³⁰

In diesen Augenblicken verwandle sich Laura von einer Person mit ihrer eigenen Bühnenrealität zur Voodoopuppe, an der der Autor seine schwarze Magie praktiziere. *Fadren* erscheint aus solcher Perspektive als Alptraum, "so irrational, illogical and one-sided that it seems to have been dredged up, uncensored, from the depths of the author's unconscious" (Brustein).³¹

Eine der überzeugendsten psychoanalytischen Interpretationen des Dramas hat Johan Cullberg geliefert: "Laura", stellt er fest, "är inte en människa med en komplett psykologisk teckning. Hon är en vampyr och helt upptagen av att vinna kampen över Adolf" ["Laura ist kein Mensch mit einer vollständigen psychologischen Ausstattung. Sie ist ein Vampir und ausschließlich damit beschäftigt, den Kampf mit Adolf zu gewinnen"]. Die Klischeehaftigkeit der Darstellung lasse vermuten, daß es sich um eine Projektion handle: um das Bild der (bösen) Mutter. Der Mann, der die Aufhebung der symbiotischen Mutterbindung nicht verarbeitet habe, sehne sich so intensiv in die Symbiose zurück, daß diese gleichzeitig als Wunsch und als Gefahr für die eigene männliche Identität verstanden werde:

Omedvetet är då mannen skrämmd av kvinnan eftersom han är rädd att slukas; han måste ju bli liten för att älskas och att bli liten betyder att avsäga sig sin manlighet. [...] Denna rädsla att slukas, som är kopplad till behovet att återvända till modern, projicerar mannen ut på kvinnan som om det egentligen var hon som ville sluka och besegra honom.³²

[Unbewußt hat der Mann dann Angst vor der Frau, weil er fürchtet, verschlungen zu werden; er muß ja klein werden, um geliebt zu werden, und klein werden bedeutet, seiner Männlichkeit zu entsagen. [...] Diese Angst, verschlungen zu werden, die an das Bedürfnis, zur Mutter zurückzukehren gekoppelt ist, projiziert der Mann auf die Frau, als ob eigentlich sie diejenige wäre, die ihn verschlingen und besiegen will.]

Daß es sich bei der Frauendarstellung um eine Projektion verdrängter weiblicher Anteile, Ängste und Minderwertigkeitsgefühle hinsichtlich der eigenen Männlichkeit handle, gehört zu den Gemeinplätzen der psychoanalytisch orientierten Forschung zu *Fadren*.³³

³⁰ Vogelweith 1971, S. 172.

³¹ Brustein 1971, S. 41.

³² Cullberg 1987, S. 15. Vgl. auch die ausführlichere Darlegung der Muttersehnsucht bei Strindberg in Cullberg 1992, S. 96.

³³ Vgl. schon Eklund 1948b, S. 329f., 335, 345.

Ob Mytho-Logik oder Psycho-Logik: Der Zusammenbruch der rationalen Logik in *Fadren* öffnet jeweils einer mythischen und fatalistischen Weltdeutung den Raum, nach welcher der Mensch unbeeinflussbaren Schicksalsmächten ausgeliefert und schuldlos in Schuld verstrickt ist. Das berühmte Diktum aus *Ett drömspel*, "Det är synd om människorna" ["Es tut mir leid um die Menschen"], das in variiert Form und in scheinbar harmlosem Zusammenhang in der einleitenden Episode mit Nöjd vorweggenommen wird (SV 27, 16), scheint schon für *Fadren* seine Gültigkeit zu haben.³⁴ Darüber hinaus erscheint das Drama als Emanation eines Bewußtseins; der Kampf der Gehirne bzw. der Geschlechter wäre dann ein Kampf verschiedener Anteile des Selbst: des Rational-Bewußten gegen das Irrational-Unbewußte, des Männlichen gegen das Weibliche etc.³⁵ Je nach ihrem literaturtheoretischen Ansatz unterscheiden sich die Deutungen hinsichtlich der Frage, ob dieses eine *Bewußtsein* dem Autor oder der Titelfigur (oder beiden) zugeordnet wird.

Eine aktuelle Interpretation, die dekonstruktivistische Gedanken aufnimmt, liefert Arnold Weinstein. Der Zusammenbruch des Rittmeisters stelle eine Regression ins Kindheitsstadium dar, wodurch nicht nur die herrschenden männlichen Verhaltensnormen zerschlagen würden, sondern auch die ihr zugrundeliegenden Denkweisen: der rationale Diskurs, die Vorstellung von Ursprung und Präsenz. "Strindberg's play charts the collapse of the fathering principle: no siring, no vital origin, no full presence, no immediacy, no innocence."³⁶ Im Drama werde deutlich, daß die Identität des Rittmeisters nichts anderes sei als ein Konstrukt aus vorgegebenen Rollen.³⁷

Weinsteins Lektüre bestätigt in wesentlichen Zügen die Deutung, die ich im folgenden unternehmen werde. Das Konzept der Autorfigur stellt dieser und den zuvor genannten Interpretationen aber insofern eine Erweiterung gegenüber, als es sowohl die individualpsychologischen Begrenzungen als auch die archetypischen Verallgemeinerungen auflöst und die innere Logik des Textes zum einen in Bezug auf seine historische und sozialpsychologische Situation, zum anderen im Werkzusammenhang erklärt. Als generierendes Prinzip inszeniert die Autorfigur unter Zuhilfenahme von Material aus den zeitgenössischen Diskursen die Polaritäten, Spannungen und Bilder, die in den obigen Deutungen auf eine individuelle Psyche zurückgeführt wurden. Im folgenden wird genauer untersucht, welcher Art die für die innere Logik von *Fadren* grundlegenden Bilder sind und wie sie in Verbindung mit anderen Diskurselementen, z.B. dem zeitgenössischen Geschlechterkampf-Diskurs, die Dynamik und die Spannungen des Dramas bestimmen. Im Zentrum der Analyse steht zunächst das Männerbild, wie es im Rittmeister und den anderen männlichen Personen des Dramas repräsentiert ist.

³⁴ Vgl. Karnick 1988, S. 62.

³⁵ Vgl. Bellquist 1986, S. 537, Johannesson 1968, S. 106 und Szondi ⁷1970, S. 41ff.

³⁶ Weinstein 1994, S. 350.

³⁷ Weinstein 1994, S. 342.

5.3. *Fadren* als Drama des männlichen Bewußtseins

Untersucht man die Gestalt des Rittmeisters auf die verschiedenen Aspekte des Autorbilds hin, die in *Tjänstekvinnans son* vorliegen, erkennt man leicht das Bild des Wissenschaftlers (des rational-distanzierten Beobachters) und das Bild des Opfers wieder. Zu Anfang allerdings wird durch die Benennung der Titelgestalt als Rittmeister, durch die Bühnendekoration und die Interaktion mit dem Kalfaktor und Nöjd die Soldatenrolle hervorgehoben. Sie suggeriert, es handle sich bei dem Rittmeister um einen typisch patriarchalischen Mann, die "totale männliche Persönlichkeit", wie Lunin sagt.³⁸ Doch wird schon in der Exposition deutlich, daß dieser Soldat eher ein einsamer Kämpfer denn Repräsentant des patriarchalischen Machtapparats ist. Denn der militärische Apparat, der seine Macht und Autorität als Offizier begründet, ist in *Fadren* radikal reduziert. Der Rittmeister vermag seine Befehlsgewalt kaum geltend zu machen, ja, er hat nicht einmal Nöjd, seinen direkten Untergebenen, unter Kontrolle. Insofern unterscheidet er sich deutlich von den soldatischen Männern, mit denen der Autor laut Briefwerk in Deutschland so vertraulichen Umgang pflegte und die ihn Lobesworte auf die patriarchalische Manneszucht finden ließen.³⁹ Wenn man wie Lamm die Gestalt des "mannhaften" Rittmeisters biographisch aus Strindbergs soldatischem Umgang ableitet,⁴⁰ wird die Schwäche und Unmännlichkeit dieses Soldaten um so bemerkenswerter. Der Rittmeister ist von Anfang an umgeben von der feindlichen Übermacht der Frauen, denen er sich wie Raubtieren nur mit glühenden Eisen bewaffnet zu nähern wagt. Er befindet sich, wie Ambjörnsson es ausdrückt, "i hemmet på främmande mark. Hans naturliga bundsförvanter, pastorn och läkaren, har redan dukat under för fienden"⁴¹ ["zu Hause auf fremdem Boden. Seine natürlichen Verbündeten, der Pastor und der Arzt, sind dem Feind schon erlegen"]. Statt dessen beherrschen die Frauen das Haus: "Du har för mycket kvinnor, som regera i ditt hus" ["Du hast zu viele Frauen, die in deinem Haus bestimmen"], sagt ihm der Pastor (SV 27, 16). Diese machen eine dunkle Bedrohung aus; "hatfulla motiv" (SV 27, 20) ["haßerfüllte Motive"] ahnt der Rittmeister bei seinen anfangs unsichtbaren Feinden.

Wie erodiert die soldatischen Qualitäten des Rittmeisters sind, wird im weiteren Verlauf des Dramas deutlich. Der einsame Kämpfer wird mit schicksalhafter Unerbittlichkeit zum Opfer. "[A] drama of the last man, camouflaged as a naturalistic tragedy", nennt Kela Kvam *Fadren*.⁴² Von Beginn der Ehe an, so der Rittmeister, habe er sich für Laura geopfert: "Jag har arbetat och slavat för dig, ditt barn, din mor, dina tjänare; jag har offrat bana och befördran" (SV 27, 68) ["Ich habe gearbeitet und mich als Sklave für dich, dein Kind, deine Mutter, deine

³⁸ Lunin 1962, S. 9.

³⁹ Vgl. die Briefe an Heidenstam 15.1.1887 (B 6, 142) und an A. Bonnier 19.1.1887 (B 6, 145).

⁴⁰ Lamm 1924/26 I, S. 265.

⁴¹ Ambjörnsson 1987, S. 27.

⁴² Kvam 1981, S. 121.

Bediensteten geschunden; ich habe Karriere und Aufstieg geopfert"]. An die Opfer- und Ismael-Motivik, wie sie in *Tjänstekvinnans son* entwickelt ist, knüpft die Äußerung des Rittmeisters an, er sei schon seinen Eltern nicht willkommen gewesen (SV 27, 70). Am Ende des Dramas ist das Opfer vollzogen: Das Schlußtableau mit dem Rittmeister, der auf dem Schoß der Amme liegt, erinnert an eine Pieta.

Von Anfang an wird der Leser/Zuschauer in *Fadren* auch darauf gestoßen, daß die Rollen des Wissenschaftlers, des Soldaten und des einsamen Kämpfers allesamt typische *Männerrollen* sind. Schon der Titel verweist auf das Bezugssystem 'Geschlecht' und darüber hinaus auf die zentrale Funktion des Mannes als Vater in der patriarchalischen Gesellschaft. In Abschnitt 4.1. wurde auf seine Rolle als ökonomischer und juristischer Repräsentant der Familie sowie als Garant der Fortpflanzung der Sippe (durch Übertragung von Namen, Vermögen, Rechtsstellung usw. auf die Söhne) hingewiesen. Insofern erscheint der Rittmeister, wie in der Forschung vielfach bemerkt wurde, nicht lediglich als *ein* Mann, sondern als *der* Mann – typisiert auch durch das von Zola kritisierte Fehlen einer individuellen Biographie. Entsprechend erscheint Laura als *die* Frau, wie ebenfalls schon Zola bemerkte: "Enfin, votre Laure est vraiment la femme dans son orgueil, dans l'inconscience et dans le mystère de ses qualités et de ses défauts."⁴³ Unterstrichen wird der Mann-Frau-Antagonismus durch die Personenkonstellation und den Szenenaufbau. Das Zimmer des Rittmeisters mit Schreibsekretär, Zeitschriften, Uniformen, Waffen und Uhr wird als Raum disziplinierter Arbeit, männlich-rationaler Welterfassung und -beherrschung einem dem Zuschauer nicht sichtbaren (weiblichen) Innenraum kontrastiert.⁴⁴ Von diesem wird zunächst nur die Küche benannt, der Ort weiblicher Aktivität schlechthin, in dem ein Mann, hier Nöjd, nach Auffassung des Rittmeisters nichts zu suchen hat. Dieser Raum wird sogleich mit den Lockungen und Gefahren weiblicher Sexualität in Verbindung gebracht – eine Assoziation, die in Strindbergs Textwelt auffällig häufig ist.⁴⁵ Ansonsten verweist der Rittmeister auf den weiblichen Raum mehrfach mit dem mystifizierenden Ortsadverb "därinne" ["da drinnen"]: "jag vill inte höra er telefonera vad man pratar därinne! Därinne! Ni vet!" (SV 27, 85) ["ich will Sie nicht übermitteln hören, was da drinnen gesprochen wird! Da drinnen! Sie wis-

⁴³ Vgl. Zolas Brief an Strindberg vom 14.12.1887 (SV 27, 290f.).

⁴⁴ Vgl. Wirmark 1989, S. 162.

⁴⁵ Vgl. *Fröken Julie* und die böse Köchin in *Spöksonaten*. Die Küche gehört zum Bildkreis des verdorbenen Essens, welches u.a. auch in *Le plaidoyer d'un fou* und *Pelikanen* eine Rolle spielt und sich in der Strindbergschen Bildwelt mit dem Vampirmotiv, dem Motiv der bösen Mutter und der Angst vor verschlingender Sexualität verbindet (vgl. hierzu Sven Delblancs Aufsatz "Kärlekens föda" in Delblanc 1979, S. 29-62). In der Tat spielt auch die reale Mutter des Rittmeisters im Drama eine (böse) Rolle. Man erfährt von ihr, sie habe kein Kind gewollt; "hon berövade mitt första livsfrö dess näring och gjorde mig till en halvkrymping" ["sie beraubte meinen ersten Lebenssamen seiner Nahrung und machte mich zu einem halben Krüppel"], klagt der Rittmeister kurz vor seinem endgültigen Zusammenbruch (SV 27, 93).

sen!"]⁴⁶ Das bedrohliche Mysterium des weiblichen Innenraums wird in einem späteren Dramenentwurf außerordentlich anschaulich, der ebenfalls das schicksalhafte Verhängnis der Liebe zwischen Mann und Frau thematisiert:

'Doppa i Grytan' på Julaften; det är den enda dag männen få besöka köket och äta sig mätta af kött- och fläskspadet, 'kraften', som qvinnorna i köket eljes slicka i sig hela året om. När de koka ärter till exempel, så kokas dessa i vatten; fläsket kokas ur, spadet förtäres i köket och det urkokta fläsket lägges i ärt-vattnet. Julen är (eller var) mannens största högtidsdag då han får 'kraft' (så heter buljong och spad på Norska), eljes suga Vampyrerna (qvinnorna) åt sig kraften för att få magt att herrskå. Derfor äro männen magtlösa, såvida de inte supå, eller äta ute. (SgNM 9:1, 12)

['Topf-Tunken' am Weihnachtsabend; das ist der einzige Tag, an dem die Männer die Küche besuchen und sich an der Fleisch- und Speckbrühe satt essen dürfen, an der 'Kraft', die die Frauen in der Küche ansonsten das ganze Jahr über in sich hinein schlürfen. Wenn sie zum Beispiel Erbsen kochen, so werden diese in Wasser gekocht; der Speck wird ausgekocht, die Brühe verzehrt man in der Küche und den ausgekochten Speck legt man in das Erbsenwasser. Weihnachten ist (oder war) der größte Feiertag des Mannes, an dem er 'Kraft' bekommt (so heißen Brühe und Bouillon auf Norwegisch), sonst saugen die Vampire (die Frauen) die Kraft in sich hinein, um Macht zu herrschen zu bekommen. Deshalb sind die Männer machtlos, sofern sie nicht trinken oder auswärts essen.]

Der Geschlechterkampf erhält in diesem Entwurf eine zusätzliche mythische Deutung, die im Männerbild des prometheischen Rebells Elemente der Autorfigur spiegelt: "Pandora (= Eva) som skapades af Zeus för att straffa mannen, emedan han rest sig mot gudarne. (Prometheus)" ["Pandora (=Eva), die von Zeus geschaffen wurde, um den Mann zu bestrafen, weil er sich gegen die Götter erhoben hatte. (Prometheus)"].

In *Fadren* wird der Kontrast männlicher und weiblicher Räume auch durch die Personenkonstellation der Anfangsszene betont. Auf der Bühne wird zwischen einem Militär und einem Pastor, der weltlichen und geistlichen Gewalt, ein Männergespräch inszeniert, das nicht zufällig den Geschlechtergegensatz zum Thema hat. Ebenso wenig ist es ein Zufall, daß das Männerduo später durch einen Arzt als Autorität des neuen Zeitalters zur Dreieinigkeit komplettiert wird. Auch die Frau ist in allen ihren Rollen als Mutter, Ehefrau und Tochter dargestellt. Der Zuschauer erfährt zunächst von der Tochter Bertha, dann davon, daß das Haus voller Frauen sei: Laura, der Schwiegermutter, der Amme, Mägden. Dabei wird dem Weiblichen ein dämonischer Charakter zugeschrieben.⁴⁷ In der Nöjd-Szene, die als eine Art Hanswurstiade die Problematik der Haupthandlung unernst vorwegnimmt, erscheint die Frau bereits als Verführerin, doch wird das Dämonische hier noch durch die Bauernschlauheit Nöjds gebrochen. In bezug auf den Rittmeister aber erscheint das Weibliche schon in der Exposition, im Gespräch mit dem Pastor in

⁴⁶ Auch: SV 27, 19 und 20. Vgl. "som att gå in i buren" (SV 27, 17) ["wie wenn man in den Käfig hinein geht"].

⁴⁷ Lyons 1964, S. 221ff.

bedrohlichen Bildern (1. Akt, 3. Szene): Die Frauen beherrschen das Haus mit ihrer Irrationalität, ihrem Aberglauben, so daß dieses zum "dårhus" ["Irrenhaus"] wird; sie erscheinen als Raubtiere, skrupellos ("det är inte någon precis så nobel strid som förs från det hållet" ["der Streit ist nicht gerade sehr nobel, der von dieser Seite geführt wird"]) und willensstark ("Såå, Laura vill inte; ja vet du, då fruktar jag något svårt" ["Soo, Laura will nicht; ja, weiß du, da befürchte ich Schlimmes"]); im Klischeebild der (bösen) Schwiegermutter, die nie auf der Bühne sichtbar wird und daher in der Dunkelheit des weiblichen Innenraums um so geheimnisvoller erscheint, sei, so Sprinchorn, die alte matriachale Ordnung repräsentiert, so wie sie Strindberg in Lafargues Matriarchat-Aufsatz kennengelernt habe.⁴⁸ Im weiteren Verlauf des Dramas gewinnt die dämonische Bildwelt an Deutlichkeit; der Rittmeister schreibt Laura eine satanische Macht zu (SV 27, 43), jagt die Frauen als Hexen aus seinem Zimmer (SV 27, 48) usw.

Die Tatsache, daß der Konflikt zwischen Rittmeister und Laura symbolisch aufgeladen und zum archetypischen Kampf der Geschlechter stilisiert wird, darf jedoch nicht vergessen machen, daß die Darstellung des Geschlechterkonflikts in *Fadren*, wie im Zusammenhang mit den Frauenfrage-Artikeln gezeigt wurde, ganz konkret auf den Diskurs über die politischen Fragen der Zeit Bezug nimmt und den Kampf um gesellschaftliche Machtpositionen in vielem realistisch gestaltet.⁴⁹ Es geht um die alleinige Erziehungsberechtigung des Vaters, um die richtige Ausbildung junger Mädchen, um die Verwaltung des Haushaltsgelds, um die Unterhaltungspflicht bei unehelichen Kindern. Aufgenommen wird auch der Galanterie-Topos ("kvinnodyrkan" ["Frauenverehrung"]), die Hysteriediagnose als typische Frauenkrankheit und die wissenschaftliche Erforschung des 'Geschlechtscharakters' der Frau ("Doktorn: Ah det finns så många slags kvinnor. – Ryttmästarn: Nyare forskningar ha givit vid handen att det bara finns ett slag!"; SV 27, 61 ["Doktor: Ach, es gibt so viele verschiedene Arten von Frauen. – Rittmeister: Neuere Forschungen haben erbracht, daß es nur eine Art gibt!"]).

Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, das Männerbild, das in den Rollen des Wissenschaftlers und des Militärs präsent ist, noch genauer zu betrachten. Schon oben wurde festgestellt, daß dem Rittmeister kein eigentlicher militärischer Apparat zur Verfügung steht. Der Kalfaktor mit dem beziehungsreichen Namen Svård erscheint nur als ganz periphere Randfigur (das "Schwert" ist offenbar zur Bedeutungslosigkeit verkommen), und Nöjd, der Bauernschlaue, dreht schon in der Anfangsszene den weltlichen und geistlichen Autoritäten, die zu seiner Examinierung und Verurteilung zusammengekommen sind, eine lange Nase. Nicht nur gegenüber den Frauen, auch gegenüber dem Unterschichtsvertreter Nöjd offenbaren die patriarchalischen Herren einen bedenklichen Autoritätsverlust.⁵⁰ Das Trauerspiel *Fadren* ist also offensichtlich ein *bürgerliches* ebenso wie die explizierte Problematik, denn Nöjd bewegt sich als Angehöriger der Unterklasse furcht- und gedankenlos zwischen Küche und Herrenzimmer. Gesägt wird, allen Geschlech-

⁴⁸ Paul Lafargue, a.a.O (vgl. Fußnote 14). Vgl. Sprinchorn 1982, S. 47 und Carlson 1979, S. 68.

⁴⁹ Vgl. Fahlgren 1992, S. 273.

⁵⁰ Vgl. Bellquist 1986, S. 535.

terkampfmystifikationen zum Trotz, nicht am Stuhl des Mannes an sich, sondern am Thron des bürgerlichen Familienvorstands. Der Pfarrer ohne moralische Autorität, der Soldat ohne Schwert, der Arzt ohne Durchblick – die typischen Rollen männlicher (bürgerlicher) Dominanz sind von Anfang an in Frage gestellt. Was übrig bleibt, sind recht lächerliche Figuren: gehörnte Ehemänner, Pantoffelhelden; einzig der Rittmeister schickt sich an, wenigstens noch eine tragische Rolle zu spielen. Zentral erscheint, so Lyons, "the central image of the emasculated soldier surrendering to the demonic female".⁵¹

"Emasculated"? – Das ist in *Fadren* entgegen dem ersten Augenschein eine durchaus ambivalente Kategorie, gleichzeitig Angst- und Wunschbild. Dies offenbart sich exemplarisch in der stark emotionalisierten Passage im 2. Akt, deren Pathos durch den Bezug auf die Klage des Juden Shylock in Shakespeares *The Merchant of Venice* noch verstärkt wird:

Ja jag gråter fastän jag är en man. Men har icke en man ögon? Har icke en man händer, lemmar, sinnen, tycken, passioner? Lever han icke av samma föda, såras han icke av samma vapen, värmes han icke och kyles av samma vinter och sommar som en kvinna? Om ni sticker oss blöda vi icke? Om ni kittlar oss kikna vi icke? Om ni förgiftar oss dö vi icke? Varför skulle icke en man få klaga, en soldat få gråta? Därför att det är omanligt! Varför är det omanligt? (SV 27, 69)

[Ja, ich weine, obwohl ich ein Mann bin. Aber hat ein Mann keine Augen? Hat ein Mann keine Hände, Gliedmaßen, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Lebt er nicht von der gleichen Speise, wird er nicht von den gleichen Waffen verwundet, wird ihm nicht warm und kalt vom selben Winter und Sommer wie einer Frau? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Warum sollte ein Mann nicht klagen, ein Soldat nicht weinen dürfen? Deswegen, weil es unmännlich ist! Warum ist es unmännlich?]

Der Panzer aufgezwungener 'Männlichkeit' nach den Forderungen des patriarchalischen Vaterbildes verhindert nicht nur die emotionale Öffnung, sondern wird für den Rittmeister zum eigentlichen Grund seines Zusammenbruchs in Wahnsinn und Tod:

Om jag nu icke vore man, så skulle jag ha rättighet att anklaga, eller beklaga som det så slugt kallas, och jag kanske skulle kunna ge er hela diagnosen, och vad mer är sjukdomshistorien, men nu är jag tyvärr en man, och jag har bara som romaren att lägga armarne i kors över bröstet och hålla andan tills jag dör. (SV 27, 62)

[Wenn ich nun kein Mann wäre, dann hätte ich das Recht anzuklagen, oder mich zu beklagen, wie es so schlau heißt; und ich könnte Ihnen vielleicht die ganze Diagnose liefern, und noch dazu die Krankengeschichte, aber nun bin ich leider ein Mann, und mir bleibt nur, wie ein Römer die Arme vor der Brust zu verschränken und den Atem anzuhalten, bis ich sterbe.]

⁵¹ Lyons 1964, S. 219.

Die männliche Ehre wird zu der Zwangsjacke, die dem Rittmeister in der Dramenwirklichkeit durch weibliche List aufgenötigt wird.⁵² Die Fragwürdigkeit des Konzepts "Ehre" wird an anderer Stelle in Strindbergs Werk noch deutlicher formuliert, nämlich im Vorwort zu *Fröken Julie*, wo es nicht unmittelbar mit Männlichkeit gekoppelt ist und mit größerer Distanz behandelt wird, als im Spannungsfeld der Geschlechteridentitäten möglich ist. Das angeborene Ehrgefühl der Oberschichten wird, so der Autor, destruktiv, "oförmänlig för artens bestånd [...] Det är trälens försteg för jarlen att han saknar denna livsfarliga fördom om äran" (SV 27, 106f.) ["nachteilig für den Bestand der Art [...]. Das ist der Vorteil des Knechts vor dem Herrn, daß ihm dieses lebensgefährliche Vorurteil hinsichtlich der Ehre fehlt"]. Die Abhängigkeit, die aus dem Ehrgefühl resultiert, wird dort sogar mit Don Quixote assoziiert.⁵³ Für den Rittmeister wird sie fatal. Die Ehre hindert ihn zu lieben, da Liebe für ihn Unterordnung bedeutet. Zunächst wird die Liebe als Schlaf erfahren oder auch als schöner Traum voller Illusionen. Das Leiden entsteht später, beim Erwachen, wenn die patriarchalischen Rollenanforderungen ihre Stimme erheben:

Men när jag sedan vaknade till eftertanke och kände min ära kränkt, ville jag utplåna den genom en stor handling, en bedrift, en upptäckt eller ett hederligt självmord. [...] Nu är jag ärelös och kan inte leva längre, ty en man kan inte leva utan ära. (SV 27, 71)

[Aber als ich dann zur Besinnung erwachte und meine Ehre gekränkt fühlte, wollte ich dies durch eine große Tat ausradieren, eine besondere Leistung, eine Entdeckung oder einen ehrenvollen Selbstmord. [...] Jetzt bin ich ehrlos und kann nicht länger leben, denn ein Mann kann ohne Ehre nicht leben.]

Die Worte des Rittmeisters offenbaren zweierlei: zum einen ein Leiden an den Forderungen der 'Männlichkeit', zum anderen eine fatalistische Unterwerfung unter diese Forderungen, die in der Akzeptanz des Todes als Strafe für den Ehrverlust in der Liebe masochistische Züge annimmt. Die Motivation des tragischen Schicksals des Rittmeisters aus dem Geschlechterkampf wird hier durch eine weitere Spannungslinie durchkreuzt, die nicht zwischen den Gegensatzpaaren Mann und Frau sondern zwischen modernem und patriarchalischem Männerbild gezogen ist. In der Tat *spielt* der Rittmeister nur die Rolle des Patriarchen, gezwungenermaßen und mehr schlecht als recht. Unter dieser Maske zeigt er dagegen Züge, die für den 'neuen Mann' des Modernen Durchbruch typisch sind. Dazu gehört der Wunsch, Emotionalität und Sinnlichkeit leben zu können, aber auch die Toleranz in religiösen Fragen,⁵⁴ sein Interesse für die Wissenschaften und seine Haltung be-

⁵² Auch Kvam bezeichnet die Männerrolle als "en udefra påført tvangstrøje" (Kvam 1978, S. 259) ["eine von außen übergestreifte Zwangsjacke"].

⁵³ Augenfällig ist die Parallelität in der Formulierung in *Fadren* und im Vorwort zu *Fröken Julie*: "en man kan inte leva utan ära" (SV 27, 71) ["ein Mann kann ohne Ehre nicht leben"]; "Fröken Julie kan icke leva utan ära" (SV 27, 106f.) ["Fräulein Julie kann ohne Ehre nicht leben"].

⁵⁴ Trotz seiner atheistischen Einstellung will sich der Rittmeister der Konfirmation Berthas nicht widersetzen. Er beurteilt das Ritual zwar als Heuchelei, doch "jag är

zügig der Erziehung Berthas, die moderat-pragmatisch erscheint. Zwar plädiert er für eine Ausbildung in einem typischen Frauenberuf, doch nimmt er explizit von der altbürgerlichen Vorstellung Abschied, Mädchen sollten nur für ihre Stellung als behütete Ehefrau und Repräsentantin des Mannes erzogen werden – also Benimmregeln, Französisch und in gewissem Maße künstlerische Betätigungen zur Unterhaltung und Zerstreuung erlernen.

Die Spannung zwischen neuem und altem Männerbild und ihren sich widersprechenden Anforderungen wird im Text allerdings nicht durch eine eindeutige Wertung zugunsten des einen oder anderen entschieden. Zwar wird das Leiden des Rittmeisters an der Rigidität und am Ehrenkodex der Patriarchenrolle hervorgehoben, doch auch die neuen Geschlechterrollen und die mit ihnen verknüpften Verhaltensnormen werden für die tragische Entwicklung verantwortlich gemacht. Die Kritik richtet sich zum einen gegen das moderne Ideal der gleichberechtigten, auf die Übereinstimmung der Neigungen und Interessen gegründeten Gemeinschaft zwischen Mann und Frau, auf die sich das Schlagwort "det andliga äktenskapet" bezieht:

Ryttmästarn: [...] Och vems är felet? Kanske det andliga äktenskapets? Förr gifte man sig till en hustru; nu ingår man bolag med en yrkesidkerska, eller flyttar ihop med en vän! – Och så lägrar man bolagsmännen, och skändar vännen! Vart tog kärleken, den sunda, sinnliga kärleken vägen? (SV 27, 94)

[Rittmeister: [...] Und wer ist schuld? Vielleicht die Idee von der idealen, gleichberechtigten Ehe? Früher heiratete man eine Ehefrau; heute gründet man eine Gesellschaft mit einer Erwerbstätigen oder zieht mit einer Freundin zusammen! – Und dann beschläft man seine Mitgesellschafterin und schändet die Freundin! Wo ist die Liebe geblieben, die gesunde, sinnliche Liebe?]

Die Ideen des Modernen Durchbruch zum Geschlechterverhältnis werden als romantische Illusion abgetan, als gefährliche Illusion zumal, da sie "die gesunde, sinnliche Liebe" zerstört und die Beziehung entsexualisiert hätten:

Ryttmästarn: [...] Men vi och de andra människorna levde fram vårt liv, omedvetna som barn, fulla av inbillningar, ideal och illusioner, och så vaknade vi; det gick an, men vi vaknade med fötterna på huvudgården, och den som väckte oss var själv en sömngångare. När kvinnor bli gamla och upphört vara kvinnor, få de skägg på hakan, jag undrar vad män få när de bli gamla och upphört vara män? De som gävo hanegället voro icke längre hanar utan kapuner, och poularderna svarade på locket, så att när solen skulle gå upp, så befunno vi oss sittande i fullt månsken med ruiner alldeles som i den gamla goda tiden. Det hade bara varit en liten morgonlur med vilda drömmar, och det var icke något uppvaknande. (SV 27, 71)

[Rittmeister: [...] Aber wir und die anderen Menschen lebten unser Leben dahin, unbewußt wie Kinder, voller Einbildungen, Ideale und Illusionen, und dann erwachten wir; das war recht, doch wir erwachten mit den Füßen auf dem Kopfkissen, und

varken något sanningsvittne eller någon martyr. Det ha vi lagt bakom oss" (SV 27, 21) ["Ich bin weder ein Wahrheitsverkündiger noch ein Märtyrer. Das haben wir hinter uns"].

der uns weckte, war selbst ein Schlafwandler. Wenn Frauen alt werden und keine Frauen mehr sind, wachsen ihnen Barthaare am Kinn, ich frage mich, was Männer bekommen, wenn sie alt werden und keine Männer mehr sind? Diejenigen, die den Hahnenschrei ausstießen, waren keine Hähne mehr, sondern Kapaunen, und die Poularden antworteten dem Lockruf; daher saßen wir, als dann die Sonne aufgehen sollte, im vollen Mondlicht mit Ruinen, so wie in der guten alten Zeit. Das war nur ein kurzer Morgenschlummer mit wilden Träumen gewesen und kein Erwachen.]

Die Passage sieht Ibsen, Björnson und die Vertreter des Modernen Durchbruch als Eunuchen, die den Traum der romantischen Liebe nur durch einen anderen Traum ersetzt haben, einen Traum, der eine groteske, verkehrte Welt konstituiert, "med fötterna på huvudgärden" ["mit den Füßen auf dem Kopfkissen"]. Die neuen Ideale haben die alten Illusionen ruiniert, und die neuen Männer erwachen als Kastraten.

Die Spannung zwischen altem und neuem Männerbild scheint das männliche Selbstbewußtsein zu zerreiben. Sie gebiert Ängste und Phantasmen, in denen die Ansprüche der traditionellen patriarchalischen Männerrolle als Geister der Vergangenheit bedrohlich wiederauferstehen. Die Kritik an den Eheidealen des Modernen Durchbruch aus dem Mund des Rittmeisters ist demgegenüber ein ideologisches Versatzstück, das viel tiefer liegende Ängste überdecken soll. Das gleiche gilt für die Rede von der gesunden, sinnlichen Liebe, die als ein Ideal aufscheint, für das im Drama keinerlei konkretes Modell angeboten wird. *Fadren* ist in diesem Sinne ein durch und durch destruktives Drama, das in seiner fatalistisch-mythologischen Bildwelt einen unentrinnbaren Strudel erzeugt, in dem alle Modelle männlicher Identität untergehen.

Erst diese existentielle Infragestellung männlicher Identität im Drama macht nachvollziehbar, warum der Vaterschaftszweifel für den Rittmeister so ruinöse Folgen hat. Denn Bertha steht nicht nur als "evighetstanke" ["Ewigkeitsgedanke"] für sein Fortleben nach dem Tode, sondern sie ist gleichzeitig der physische Beweis seiner Identität als Vater und Mann.⁵⁵ Die Rechtsstellung des Vaters ist gekoppelt an die Fortpflanzung seiner Identität in seinen Kindern, so wie er seinen Namen, sein Vermögen, seine soziale Stellung weitervererbt.⁵⁶ Durch den Ehebruch wird individuell die Fortpflanzungsfähigkeit des Rittmeisters in Frage gestellt und kollektiv das patriarchalische Prinzip. Der Kampf zwischen Mann und Frau dreht sich also unter anderem um die Schöpferkraft, deren Symbol das Kind ist.⁵⁷

Doch nicht nur die physische Fortpflanzungsfähigkeit des Rittmeisters ist in Frage gestellt, sondern auch seine soziale und ökonomische Produktivkraft, mit der er seinen 'Ehrverlust' kompensieren will. Der Held der Moderne ist der Wissenschaftler, und so wirft sich auch der Rittmeister auf das Gebiet der naturwissenschaftlichen Entdeckungen. Nicht zufällig will er Leben auf anderen Sternen

⁵⁵ Vgl. hierzu auch Eklund 1948b, S. 426, der Strindbergs Impotenzkomplex mit dem außerordentlichen Gewicht, das er Kindern als eigentlichem Vollzug der Ehe beimaß, in Verbindung bringt. Ekenvall 1960 hat die Gedankenverbindung 'Fortpflanzung-männliche Identität' genauer durch Strindbergs Werk verfolgt.

⁵⁶ Bergom-Larsson 1978, S. 93.

⁵⁷ Lyons 1964, S. 220f.

nachweisen; am toten Gestein soll sich die lebensspendende Produktivkraft des Mannes zeigen.⁵⁸ Im übrigen wird auch in Strindbergs Briefen die Gleichung Kinder=Identität=Werk mehrfach gezogen. Heißt es im berühmten Testamentsbrief an Lundegård vom 12.11.1887 recht allgemein, die Kinder hätten seinem Leben erst Interesse verliehen, schreibt der Autor am 30.3.1888 ganz im Sinne des Rittmeisters an Edvard Brandes, seine Kunst sei nun alles für ihn geworden, "sedan min race' nerstamning är förstörd och jag dör med mig sjelf, endast lefvande i mina verk" (B 7, 5) ["seit die Fortführung meiner 'race' zerstört ist und ich mit mir selbst sterbe, nur in meinen Werken fortlebe"]. In einem Brief an Ola Hansson vom 1.10.1890 nennt er seine Werke direkt "[m]ina barn" (B 8, 96) ["meine Kinder"], ebenso wie in dem Blaubuch-Text "Diktarens barn" (SS 46, 112) ["Des Dichters Kinder"]. Doch für den Rittmeister scheitert der Versuch, durch männliche Taten seine physische Unmännlichkeit zu kompensieren. Er kann den Rollenerwartungen des patriarchalischen Männerbilds von Anfang an in keiner Weise Genüge tun: weder als Wissenschaftler, noch als Soldat, noch als Mann. So endet er im Drama, wie er seine Erdenlaufbahn einst begann, als Kind im Mutterschoß, irrational und emotional, machtlos und unproduktiv.

Die Analyse der Männerrollen in *Fadren* zeigt, daß das traditionelle Männerbild, das zu Anfang in den typischen Rollen von Soldat, Pfarrer und Arzt männliche Weltbeherrschung repräsentiert, im Stück konsequent dekonstruiert wird – und dies nicht als Folge eines dämonisch-schicksalhaften Geschlechterkampfes, sondern aufgrund der unaufgelösten Spannung zwischen traditionell patriarchalischen Rollenerwartungen und einem modernen Männerbild, wie es der Moderne Durchbruch vertreten hat. *Fadren* erscheint aus dieser Perspektive nicht nur, wie Baumgartner es formuliert, als Kritik an der "inhumanen und selbstverstümmelnden Männerrolle" des bürgerlichen Zeitalters.⁵⁹ Darüber hinaus weckt die Verunsicherung zwischen alten Rollenmustern und neuen Idealen Ängste vor dem gänzlichen Verlust männlicher Identität. Ein weiterer Aspekt des Themas wurde bisher nur angedeutet: der Wunsch nach symbiotischer Verschmelzung mit der Frau als Mutter. Er wird im folgenden Abschnitt genauer verfolgt.

5.4. Angstbilder und Wunschphantasien: die Frau, der Wahnsinn und der Tod

In Strindbergs Artikeln zur Frauenfrage und in "Hjärnornas kamp" konnte jeweils eine Auflösung des Autorbilds als rational beherrschter und beherrschender

⁵⁸ Daß es sich dabei um ein fragwürdiges Unternehmen handelt, wird auch innerhalb von Strindbergs Werk deutlich, wenn man etwa die Parallele zur Erzählung "Dygdens lön" zieht. Hier setzt der Vater Theodors sein ganzes Streben daran, sich durch die Entdeckung einer neuen Pflanzenart zu verewigen, die seinen Namen tragen soll. Dies wird in der Erzählung allerdings äußerst ironisch betrachtet und als egoistisch kritisiert (SV 16, 32).

⁵⁹ Baumgartner 1990, S. 76.

Wissenschaftler-Erzähler beobachtet werden. Der Wissenschaftler verwandelt sich in "Maktfrågan" zum Dichter und wendet sich selbst gegen die Ordnungsmuster der strengen Rationalität und Konsequenz. Die Behauptung, deren "mechanische" Logik entspräche der simplen Bauweise weiblicher Gehirne, mag da nicht recht überzeugen. Vielmehr erscheint die Bewegung des Autors als eine Befreiung von den rigiden Normen des (männlich-)wissenschaftlichen Diskurses, eine antiautoritäre Bewegung, wie sie für die Autorfigur typisch ist. Nach Kieft ist Strindbergs Weltbild durch die gegensätzlichen Bewegungen der besessenen Suche nach Ordnung einerseits und der Neigung zur Auflösung aller determinierenden Systeme andererseits beherrscht.⁶⁰ Diese Spannung schlägt sich ebenso in der Dynamik der Texte wie in den Metamorphosen der Autorbilder nieder. Sie kann auch verstanden werden als Streben nach männlich-rationaler Weltbeherrschung einerseits und als Wunsch nach Auflösung der Ich-Grenzen in symbiotischer Einheit andererseits. Der Dichter als Narr vermag andere Wahrheiten auszusprechen als der Wissenschaftler, da er sich über die Grenzen der Rationalität und des Ich hinausbegeben kann. Er redet bildhaft, inkonsequent, chaotisch – so wie der Rittmeister im dritten Akt des Dramas.

Der Zusammenbruch des Rittmeisters in Wahnsinn und Tod kann aus diesem Grund gleichzeitig als Angst- und als Wunschbild gelesen werden. Die hohe Frequenz von Selbstmord-, Todes- und Wahnsinnsphantasien in Strindbergs Briefen, ihre pathetische Inszenierung in Texten wie "Dygdens lön", *Fröken Julie*, *Fordringsägare*, *Le plaidoyer d'un fou*, *I havsbandet*, *Inferno*, *Pelikanen* usw. bestätigen ihre zentrale Bedeutung im Strindbergschen Text-/Bilduniversum. Daß sie mit Vorliebe im Zusammenhang mit Vereinigungsphantasien inszeniert werden, ist nur konsequent, wenn man den Ausbruch aus den starren Strukturen des logisch-rationalen Diskurses als Aufbegehren gegen die Rigidität der ehrbesessenen, gefühlsverachtenden Vater-Ordnung sieht. Der Vereinigungswunsch zielt primär auf das Weibliche, das, insofern es als das Mütterliche empfunden werden kann, als das Auf- und Erlösende erscheint. Der Zusammenbruch des Rittmeisters im Schoß der Amme entspricht dem Wunsch nach Rückkehr in den Mutterschoß, an die Mutterbrust, die ihm als Säugling vorenthalten wurde. So stellt auch Delblanc fest:

Längtan efter vila, återgång till det naturliga och ursprungliga, behovet av försörjning med livet, längtan efter en barmhärtig död får regelbundet uttryck i bilden av fysisk kontakt med modersbrösten.⁶¹

[Das Verlangen nach Ruhe, Rückkehr zum Natürlichen und Ursprünglichen, das Bedürfnis, sich mit dem Leben zu versöhnen, die Sehnsucht nach einem barmherzigen Tod drücken sich mit regelmäßig im Bild physischen Kontaktes mit der Mutterbrust aus.]

In *Till Damaskus III* äußert der Unbekannte ausdrücklich seine Sehnsucht, "att få somna in på en moders knä vid en jättebarm där jag kunde begrava mitt trötta hu-

⁶⁰ Kieft 1979, S. 242ff.

⁶¹ Delblanc 1979, S. 36f.

vud och dricka den ömhet jag saknat..." (SV 39, 321) ["auf dem Schoß einer Mutter einschlafen zu dürfen, an einer Riesenbrust, wo ich mein müdes Haupt begraben und die Zärtlichkeit trinken könnte, die mir gefehlt hat..."]. Dies findet in *Legender* seine fast wörtliche Entsprechung (SS 28, 324). Auch Jubal kehrt ebenso wie Stig Storverks Sohn (SS 43, 52) nach Irrfahrt und Identitätsverlust zur Mutter zurück: "Då lade han sitt huvud i hennes knä och sade: – Nu vill jag dö! Jag vill dö!" (SV 52, 183) ["Da legte er sein Haupt auf ihren Schoß und sprach: – Jetzt will ich sterben! Ich will sterben!"]. Die Pieta-Stellung auf dem mütterlichen Schoß in Verbindung mit Todeswunsch und Muttersehnsucht läßt auch an Samson und Delila, ein verbreitetes Bild in Strindbergs Werk, denken.⁶²

Die Motivverknüpfung von erotischer Anziehung und Todessehnsucht funktioniert aber auch, wenn nicht die Mutter das Wunschobjekt ist. Eklund zeigt, wie schon in den in *Tjänstekvinnans son* geschilderten Kindheits- und Jugendschwärmereien Johans der (gehemmte) Liebeswunsch stets mit Todesvorstellungen einhergeht. Die ferne Bewunderung für ein Mädchen in der Schule treibt schon den Neunjährigen (in Gegenwart der Mutter!) in Selbstmordphantasien. "En dag hemma tog han en kniv, och sade: jag vill skära halsen av mig. Modren trodde han var sjuk" (SV 20, 35) ["Eines Tages nahm er zuhause ein Messer und sagte: Ich will mir den Hals durchschneiden. Die Mutter glaubte, er sei krank"]. Ein andermal wünscht er, sich vor den Augen der Angebeteten im See zu ertränken. Er fühlt "ett dunkelt förnimmande av egen otillräcklighet som en halv människa, vilken icke ville leva utan att ha kompletterats med den andra 'bättre' hälften" (SV 20, 62) ["ein dunkles Gefühl eigener Unzulänglichkeit wie ein halber Mensch, der nicht leben möchte, ohne durch die andere, 'bessere' Hälfte vervollständigt worden zu sein"]. Daß sich Vereinigungssehnsucht als Todeswunsch äußert, ist ein verbreitetes Phänomen in Strindbergs Texten, das im Zusammenhang mit *Fröken Julie* in Abschnitt 7.1. noch ausführlicher behandelt wird. Was hier als Sehnsucht nach Vervollkommen durch Vereinigung erscheint, zeigt sich andernorts als Angst verschlungen zu werden.⁶³ Beim Tanzen scheut Johan die erotisch anziehenden Frauen:

Han tillbad därför endast sådana som voro milda och han kände sig hedrad av att se sig väl bemött. De granna fjäsade, skrattande var han rädd för. De sågo ut som om de sökte rov och skulle vilja sluka honom. (SV 20, 132)

[Er verehrte deshalb nur solche, die mild waren, und fühlte sich geehrt, wenn er merkte, daß er gern gesehen war. Die Hübschen, Umschwärmten, Lachenden fürch-

⁶² Vgl. *Marodörer*, SV 28, 230; *I havsbandet*, SV 31, 68; *Le plaidoyer d'un fou*, Pdf 9.

⁶³ Fahlgren deutet die Gleichzeitigkeit von Angst und Sehnsucht im Bild der Verschmelzung mit dem Weiblichen im Sinne von Kristevas Begriff der Abjektion, den diese in *Pouvoirs de l'horreur – un essai sur l'abjection* (1980) entwickelt. Im Prozeß der Abspaltung des Selbst aus der ursprünglichen Symbiose mit der Mutter wird der mütterliche Körper (und, da die Selbst-Identifikation noch nicht vollzogen ist, auch der eigene Körper) gleichzeitig als abstoßend, identitätsgefährdend und als faszinierend empfunden (Fahlgren 1994, S. 181ff.). Vgl. ebenso Möckel 1991, S. 268f. und 276ff.

tete er. Sie sahen aus, als ob sie auf Beute aus wären und ihn verschlingen wollten.]

Die Schilderung der Ehe des Rittmeisters und Lauras illustriert die Ausweglosigkeit einer Beziehung, die auf der Ambivalenz von Vereinigungsangst und Vereinigungssehnsucht beruht. Sie war offenbar von Anfang an durch Unterordnung des Rittmeisters in einem Mutter-Kind-Verhältnis geprägt.⁶⁴

Laura: Gråt du, mitt barn, så har du din mor igen hos dig. Minns du att det var som din andra mor jag först inträdde i ditt liv. [...]

Ryttmästaren: Ja så var det nog; [...] jag som i kasernen, inför truppen var den befallande, jag var hos dig den lydande, och jag växte vid dig, såg upp till dig som ett högre begåvat väsen, lyssnade till dig som om jag var ditt oförståndiga barn. (SV 27, 70)

[\"Laura: Weine du nur, mein Kind, dann hast du deine Mutter wieder bei dir. Erinnerst du dich, daß ich zuerst als deine zweite Mutter in dein Leben trat. [...]
Rittmeister: Ja, so war es wohl; [...] ich, der ich in der Kaserne vor der Truppe der Befehlende war, ich war bei dir der Gehorchende, und ich wuchs an dir, sah zu dir auf wie zu einem Wesen mit höheren Gaben, hörte dir zu, als wäre ich dein unvernünftiges Kind.]

Die Verwandlung des Mannes zum Kind muß freilich Kastrationsängste aktualisieren, die etwa im Bild vom beschnittenen Baum (SV 27, 87) und in der Angst des Herkules vor dem Verlust seiner Keule (SV 27, 95) zum Ausdruck kommen. Hier ist dem Text eine ödipale Deutung wörtlich eingeschrieben.⁶⁵ \"Laura: [...] din omfamning var mig en fröjd som följdes av samvetsagg såsom om blodet kändt skam. Modren blev älskarinna, hu!\" (SV 27, 70) [\"Laura: [...] deine Umarmung war mir eine Freude, die von Gewissensqualen gefolgt wurde, als empfände das Blut Scham. Die Mutter wurde zur Geliebten, huh!\"], Sexualität wird für Laura und den Rittmeister zur inzestuösen Sünde. Der strafende Vater wäre in *Fadren* dann in Gestalt der internalisierten patriarchalischen Verhaltensnormen, in dem Ehrenkodex, repräsentiert, dem der Rittmeister sich unterwirft und der ihn in den Zusammenbruch treibt.

Trotz der offensichtlich ödipalen Züge scheinen mir für die Infragestellung der männliche Identität des Rittmeisters weniger die Schuldgefühle wegen des Inzestverbots verantwortlich zu sein als die *sympiotische* Form der Beziehung, die Laura und den Rittmeister in die Mutter- bzw. Kind-Rolle zwingt.⁶⁶ Diese muß

⁶⁴ Karnick 1988, S. 63, stellt fest, daß in *Fadren* Beziehungen überhaupt ausschließlich als Mutter-Kind- oder Vater-Kind-Verhältnisse funktionieren.

⁶⁵ Es darf daran erinnert werden, daß die psychoanalytische Terminologie hier nicht zu diagnostischen Zwecken in bezug auf eine pathologische psychische Struktur eingesetzt wird, sondern zur Beschreibung auffälliger Muster im Text.

⁶⁶ Vgl. SV 27, 70: \"Ryttmästaren: [...] Jag tyckte därför att jag skurvade mig när jag och du blevo ett\" [\"Rittmeister: [...] Ich glaubte deshalb, mich zu vergrößern, als du und ich eins wurden\"]; SV 27, 87: \"Ryttmästaren: [...] Jag ympade min högra arm, min halva hjärna, min halva ryggmärg på en annan stam, ty jag trodde de

ganz unmittelbar *das* Zeichen der Männlichkeit, die Potenz, in Zweifel ziehen. Die Fortpflanzungsfähigkeit des Rittmeisters wird offen durch die Mitteilung über seine Krankheit in den ersten Ehejahren und die lange Kinderlosigkeit in Frage gestellt. Auf die Art der Krankheit wird sogar ein Hinweis gegeben: "Den första kvinnan jag omfamnade var min fiende, då hon gav mig tio års sjukdom i lön för den kärlek jag gav henne" (SV 27, 93) ["Die erste Frau, die ich umarmte, war mein Feind, denn sie gab mir zehn Jahre Krankheit zum Lohn für die Liebe, die ich ihr gab"], ruft der in der Zwangsjacke gebundene Rittmeister in der vorletzten Szene des Dramas und legt damit den Gedanken an Syphilis nahe.

Auch Klaus Theweleit führt in seiner Studie *Männerphantasien* über den soldatischen Mann der Jahrhundertwende die Angst vor der Selbstauflösung in der sexuellen Vereinigung (und die Lust an ihr!) auf Störungen in der *präödpalen* Phase zurück.⁶⁷ Theweleit unterscheidet grundsätzlich ödipale Störungen von sog. Grundstörungen, die in der Phase der Ich-Entstehung aus der symbiotischen Mutterbindung wurzeln. Wie beim Kampf des soldatischen Rittmeisters geht es auch bei den von Theweleit analysierten Männern weniger um Störungen der Objektbeziehung – in *Fadren*: der Beziehung zur konkreten Frau als Ehegattin – als um einen grundlegenden Mangel an Ich-Stärke, der in der sexuellen Vereinigung nicht nur Kastrationsangst, sondern "die Angst vor völliger Zerstörung, vor Zerstückelung" hervorruft:

Es handelt sich hier also nicht um Vorgänge von der Art: ich kann nicht zur Mutter, weil der Vater verbietend im Wege steht, also muß ich den Mutterinzenstwunsch verdrängen und werde daran krank, weil ich auf den Inzest nicht verzichten will – das wäre ein Konflikt –, sondern von der Art: hier stimmt etwas nicht, hier sind Bedrohungen. Warum sind alle so unwirklich und dringen auf mich ein und dringen in mich ein? Bin ich 'Ich'?⁶⁸

In der Tat läßt sich das Verhältnis zwischen Männern und Frauen bei Strindberg häufig durch ein solch unfaßbares 'Sich-Durchdringen' charakterisieren. Schon die Vorstellung der Suggestion als Medium des alltäglichen Machtkampfs zwischen den Menschen drückt, wie in Abschnitt 5.2. gezeigt, eine solche Verschmelzung aus. Wie Mensch und Schlange bei Dante verwandeln sich Subjekt und Objekt ineinander, so daß die Grenzen der Körper sich verlieren. Meistens wird die Angst vor dem Bedrohlichen "darinne" ["da drinnen"], im Raum der Weiblichkeit, im eigenen Körper, nach außen projiziert, auf die verschlingende Vampirfrau. Doch es gibt auch den umgekehrten Fall, in dem der eigene Leib vom bösen Weiblichen

skulle växa ihop och tillsammans knyta sig i ett enda fullkomligare träd [...]" ["Rittmeister: [...] Ich pflanzte meinen rechten Arm, mein halbes Gehirn, mein halbes Rückenmark auf einen anderen Stamm, denn ich glaubte, sie würden zusammenwachsen und sich gemeinsam zu einem einzigen, vollkommeneren Baum verbinden [...]"].

⁶⁷ Theweleit 1995 I, S. 209ff. und S. 53. Baumgartner 1990, S. 78 spricht in bezug auf Theweleit von der frühkindlichen "Wiederverschlingungssehnsucht" und "Wiederverschlingungsangst", die durch den männlichen Uniformpanzer kompensiert werden müßten.

⁶⁸ Theweleit 1995 I, S. 213.

okkupiert wird. In dem späten Text "Hippolytos" aus dem dritten Blaubuch wird die Gefahr beschworen, in die sich der Mann begibt, der sich treuherzig der Frau als Mutter nähert. Denn leicht verwandelt sich die gute in eine böse Mutter:

Ve den man som råkar henne, och icke har kraft att lösa ut sig. Med häxans suggestiva kraft förstår hon att exteriorisera sin kroppssjäl och intränga i hans väsen, hans blod, hans nerver, hans tankar, så att han slutligen måste förgöra sig själv, för att dräpa henne under sin egen hud! (SS 48, 129f.)

[Weh dem Mann, der ihr begegnet und nicht die Kraft hat, sich zu lösen. Mit der suggestiven Kraft der Hexe versteht sie es, ihre Körperseele zu exteriorisieren und in sein Wesen, sein Blut, seine Nerven, seine Gedanken einzudringen, so daß er schließlich sich selbst vernichten muß, um sie unter seiner eigenen Haut umzubringen!]

In *Fadren* erscheint die gefährliche Verschmelzung von Weiblichem und Männlichem, Sinnlichem und Geistigem mehrfach verschränkt: zum einen, wie wir gesehen haben, im Rittmeister selbst, der an den Spannungen zerbricht, zum anderen in Bertha. Auch in diesem Sinne kann die Tochter als eine Verlängerung der Identität des Rittmeisters gedacht werden. Bertha und der Rittmeister sind gleichzeitig eins und getrennt. Er findet seine Seele in Bertha wieder – "Se på mig, så får jag se min själ i dina ögon!" (SV 27, 89) ["Sieh mich an, dann kann ich meine Seele in deinen Augen sehen!"]. Man kann Bertha sogar als ein positives Alter ego des Rittmeisters verstehen: Sie hat "zwei Seelen" (ebd.), sie ist wie der Rittmeister in 'Männliches' und 'Weibliches' gespalten, doch scheint ihr der Ausgleich oder sogar die Vereinigung der beiden zu gelingen. Dies zeigt u.a. ihre Reaktion auf die Vorschläge für ihre weitere Ausbildung, aber auch ihre selbstbewußte Weigerung, sich von ihrem Vater vereinnahmen zu lassen: "Jag vill vara mig själv." ["Ich will ich selbst sein."] – Ein erstaunlicher Satz in einem Drama, in dem alle anderen Personen wie mechanische Puppen ihre Rollen abspulen und sich die Ereignisse wie auf Schienen auf die notwendige Katastrophe zubewegen. Für den Rittmeister ist dieses Selbst-Sein natürlich unakzeptabel. Bertha muß Teil seines Ich bleiben, ja sie soll im gemeinsamen Tod völlig eins mit ihm werden.⁶⁹

Ryttmästaren: [...] Ser du, jag är en kannibal och jag vill äta dig. Din mor ville äta mig, men det fick hon inte. Jag är Saturnus, som åt sina barn därför, att man hade spått att de skulle äta honom eljes. Äta eller ätas! Det är frågan. (SV 27, 89)

[Rittmeister: [...] Siehst du, ich bin ein Kannibale und will dich fressen. Deine Mutter wollte mich fressen, aber das durfte sie nicht. Ich bin Saturn, der seine Kinder fraß, weil man ihm geweissagt hatte, daß sonst sie ihn fressen würden. Fressen oder Gefressen werden! Das ist die Frage.]

⁶⁹ Vgl. auch Lyons 1964, S. 229. Strindbergs Selbstmord-Phantasien werden überhaupt gerne als Doppeltod-Phantasie gedacht. Denn nur so sind die Vereinigung mit dem bedrohlichen Weiblichen und seine Auslöschung gleichzeitig denkbar. Vgl. u.a. *Le plaidoyer d'un fou*, S. 206; den Brief an Siri von Essen vom 5.5.1889 (B 7, 316f.) und Kapitel 7.1.

Das Idealbild für die in *Fadren* inszenierte männliche Vereinigungs- bzw. Auflösungsphantasie in der Opferrolle stellt Herkules dar. Die Frau, der Wahnsinn, vor allem aber der unschuldige Opfertod – alle Motive finden sich in dieser Figur vereint, die zudem männliche Stärke und Tapferkeit in ihrer idealtypischen Form versinnbildlicht. Strindberg interessierte am Herkulesmythos fast ausschließlich die Omphale-Episode.⁷⁰ Neben der Erwähnung des Mythos in den Frauenfrage-Artikeln, in *Fadren* und im Schlußbild von *I havsbandet* existieren mehrere Dramenentwürfe mit inhaltsreichen Synopsen des Mythos aus den Jahren nach 1900.⁷¹ Sie tragen bezeichnenderweise den Titel "Omfale". Betont wird hier einerseits im Geist der Schuld- und Schicksalsproblematik, die Strindbergs Werk in den Nach-Inferno-Jahren prägt, die Schuldlosigkeit des Herkules und sein Charakter "des sich demütigenden, entsagenden, gehorsamen Helden" (SgNM 4:10, 8). Die Sklavenarbeit bei Omphale wird als Buße verstanden, der sich der Held einsichtig unterwirft. An anderer Stelle aber scheint ein anderes Herkules-Bild auf, in dem der Heros nicht die Rolle des demütigen Helden spielt, sondern als Rebell gegen die Götter (gegen Apollo) und die böse Stiefmutter Hera auftritt. Nach diesem Bild neigt er zu Brutalität und zu dionysischer Raserei (in der er die eigene Frau und die Kinder tötet). Seine Liebe zu Omphale wird dann als Erniedrigung, Sklaverei und Wahnsinn gedeutet: "Herakles dyrkar Omfale och skrifver i vansinne en sång till henne som han ångrar. Han har bedt om vansinne för att icke kunna se sin förnedring" (SgNM 4:10, 7) ["Herakles verehrt Omphale und schreibt im Wahnsinn einen Gesang für sie, den er bereut. Er hat um den Wahnsinn gebeten, um seine Erniedrigung nicht sehen zu können"]. Dies erinnert an die Darstellung des Rittmeisters in *Fadren*, worauf auch das Motiv des Vaterschaftszweifels als Machtmittel der Frau hindeutet. Wie für den Rittmeister ist für Herkules die Liebe mit dem Wahnsinn verknüpft, erscheint als eine Form der Selbstausslöschung. Von der Hand einer liebenden Frau stirbt schließlich Herkules – ein Wunsch, der in Gestalt seiner Amme mit der Zwangsjacke auch dem Rittmeister erfüllt wird.

5.5. Die melodramatische Inszenierung des Untergangs der Männlichkeit

Nu sätter jag mig till att skriva om femte akten. Sedan Del I *Fadren*, och om tio år, när vi ha qvinnodjeflarna öfver oss med rösträtt och allt skola underkufvade män gräfvä upp min trilogi, men ej våga spela den. (B 6, 148)

[Jetzt setze ich mich hin und schreibe den fünften Akt um. Dann Teil I *Fadren*, und in zehn Jahren, wenn wir die Teufelsweiber mit Stimmrecht und so weiter über uns haben, werden unterworfenen Männer meine Trilogie ausgraben, aber nicht wagen, sie zu spielen.]

⁷⁰ Eine Ausnahme stellt der frühe Text "Sagan om Herkules" (1883) dar, eine satirische Schilderung der Säuberung des Augiasstalls.

⁷¹ SgNM 4:10, 6-10.

Am 22.1.1887 schreibt Strindberg diese Zeilen über *Marodörer* und *Fadren* an Edvard Brandes. Ebenso (melo-)dramatisch wie diese Äußerung erscheint auch das Drama. Fahlgren hat unter Verweis auf Peter Brooks' *The Melodramatic Imagination* für *Le plaidoyer d'un fou* gezeigt, wie melodramatische Darstellungsmuster den Text dominieren.⁷² Dies gilt noch ausgeprägter für *Fadren*: Auch hier finden wir als Folge der Projektion eines existentiellen moralischen Konflikts auf das Geschehen eine übertrieben anmutende, expressive Darstellungsweise, die Handlung und Figuren im Grunde überfordert. *Alles* soll gesagt, ausgedrückt werden: "The characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings".⁷³ Erinnert sei etwa an den Dialog zwischen Bertha und dem Rittmeister in der 6. Szene des 3. Akts. Mehr noch als durch das Wort aber drückt sich im Melodram die Bedeutung in Bildern, Szenen und Gesten aus. Das Gezeigte wird zum *Zeichen*, die Dramenwirklichkeit zum Repräsentanten des archetypischen Gegensatzes von Gut und Böse. Die Vorliebe des Melodrams fürs *tableau* spiegelt sich in *Fadren* u.a. im Schlußbild, in der Pietagruppe mit Amme und Rittmeister. Die Personen im Melodram besitzen keine psychologische Tiefe, sondern stellen Rollen dar, die als Platzhalter psychischer Funktionen eines einheitlichen Bewußtseins erscheinen: Vater, Mutter, Beschützer, Verführer, Retter ... Vermittelt wird eine naive Erfahrung der Welt, die unreflektierte Identifikation mit dem Titelhelden und empathisches Mit-Leiden ermöglicht.⁷⁴ Diese Merkmale des Melodrams lassen sich ebenfalls in *Fadren* wiederfinden.

Allerdings müssen die Aussagen des vorhergehenden Absatzes durchgehend mit einem relativierenden *auch* versehen werden: *Fadren* funktioniert auch als Melodram, aber nicht *nur*.⁷⁵ Der Text legitimiert sowohl eine melodramatische als auch eine kritisch distanzierte Lesart, was mit dem häufig festgestellten Schwancken des Dramas zwischen Objektivität und Subjektivität korreliert.⁷⁶ Das Verhältnis des Autor-Ich zum Dargestellten muß dem Leser/Zuschauer daher höchst ambivalent erschienen. Auch in den brieflichen Äußerungen zu *Fadren* bleibt die Ambivalenz zwischen Identifikation und Distanz bestehen. Während der Testamentsbrief an Lundegård vom 12.11.1887 die traumhafte Verschmelzung von Biographie und Drama hervorhebt, setzen die Anweisungen für die Erstaufführung in Kopenhagen den Akzent auf die ironischen Elemente des Stücks. Seine Modernität liege in seiner Reflexivität:

Stycket kan lätt förstöras, bli löjligt! Jag föreslår [...] att ryttmästarn ges åt en skådespelare med eljest friskt humör, som med en öfverlägsen, sjelfironisk, lätt skeptisk verldsmanna-ton, medveten om sina företräden, går med temligen gladt mod sitt öde till mötes [...].

⁷² Fahlgren 1994, S. 74-83.

⁷³ Brooks 1976, S. 4.

⁷⁴ Vgl. Brooks 1976, u.a. S. 12, 35, 44ff.

⁷⁵ Vgl. Baumgartner 1990, S. 76.

⁷⁶ Vgl. u.a. Brandell 1971, S. 179; Vogelweith 1971, S. 172.

En bedragen äkta man är en komisk figur inför verlden, och mest inför en teaterpublik. Detta måste han visa, att han vet, och att han också ville skratta om det gällde en annan bara!

Detta är det moderna i min tragedi, och ve mig och gycklaren om han går stad och spelar Rövvarbandet 1887! Inga skrik, inga predikningar. Fint, lugnt, resigneradt! som en eljes stark ande tar det moderna ödet i form af en erotisk passion.

(B 6, 282)

[Das Stück kann leicht kaputt gemacht, lächerlich werden! Ich schlage vor, den Rittmeister einem Schauspieler mit ansonsten munterem Temperament zu geben, der mit einem überlegenen, selbstironischen, leicht skeptischen weltmännischen Ton, im Bewußtsein seiner Vorzüge seinem Schicksal recht frohen Mutes entgegengeht [...].

Eine betrogener Ehemann ist eine komische Figur für die Welt, und besonders für ein Theaterpublikum. Er muß zeigen, daß er das weiß und daß er auch gerne lachen wollte, gälte es nur einem anderen!

Das ist das Moderne in meiner Tragödie, und wehe mir, der Gaukler geht hin und spielt Die Räuber 1887! Kein Geschrei, keine Predigten. Fein, ruhig, resigniert! wie ein ansonsten starker Geist das moderne Schicksal in Form einer erotischen Leidenschaft annimmt.]

Auf den ersten Blick stehen diese Anweisungen in seltsamem Kontrast zum Charakter des Rittmeisters. Von selbstironischer Resignation, ja von einem starken Geist kann hier höchstens punktuell die Rede sein, etwa wenn er im 3. Akt Pastor und Doktor als Gehörnte entlarvt. Keineswegs erscheint der Rittmeister überlegen, skeptisch und selbstironisch. Dagegen lassen sich diese Charakteristika auf den *Autor*, diese höchst ambivalente Gestalt, beziehen. Während er einerseits eine melodramatische Maschinerie und ihre Handlungsschablonen aufbietet, um Pathos und mit-leidige Identifikation mit dem Rittmeister zu erreichen, werden andererseits effizient die Rollen und Mythen dekonstruiert, die dieser im Drama ausagiert: Nicht nur verliert er als Soldat jede Autorität und wird zum hilflosen Kind, scheitert er als Wissenschaftler und versinkt im Wahnsinn – sondern auch die Opferrolle vermag der Rittmeister keineswegs überzeugend zu verkörpern! Viel eher als ein Herkules, dessen heldische Stärke dem Listenreichtum der Frauen unterliegt, erscheint er als ein Don Quixote im Kampf gegen Windmühlen. Das gilt, wie wir gesehen haben, nicht nur für seine hilflose Raserei im 3. Akt, sondern für seine pathologisch begrenzte Wahrnehmung von Anfang an. So wendet sich selbst der Ideal-Mythos heroischer Männlichkeit ironisch gegen den Titelhelden; sein tragisches Schicksal entpuppt sich als melodramatisch inszenierte Farce. Die Warnung vor der Gefahr, den Rittmeister der Lächerlichkeit preiszugeben, dient offensichtlich dazu, die Spannung zwischen empathischer Identifikation und ironisch-distanzierter Reflexion durchgehend aufrechtzuerhalten.

Fadren scheint ein idealtypisches Untersuchungsobjekt für den Zusammenhang von Tragik, Melodramatik und Ironie im modernen Drama abzugeben – ein Thema, auf das hier nur am Rande eingegangen werden kann: Peter Brooks bemerkt, im modernen Bewußtsein hätten sich die Begriffe tragisch und melodrama-

tisch miteinander vermischt.⁷⁷ In diesem Sinne lassen sich auch Fries Äußerungen über die tragische niedrig-mimetische Dichtung verstehen. Sie zeichne sich dadurch aus, daß der tragische Konflikt in der Form pathetischen Leidens dargestellt werde und nicht gleichermaßen rational durchdrungen und objektiviert sei wie in der klassischen, hoch-mimetischen Tragödie. "Pathos", so heißt es hier, "steht in enger Beziehung zum Gefühlsreflex des Weinens. Das Pathos stellt seinen Helden als isoliert durch eine Schwäche dar, die unser Mitgefühl deshalb wachruft, weil sie auf unserer eigenen Erlebnisebene liegt."⁷⁸ Gleichzeitig aber verbindet sich die Tragik nach Frye mit der Ironie, insbesondere in der Moderne, in der persönliche Schuld und Freiheit des Willens durch die Macht der Umstände und Naturgesetze aufgehoben seien. So wird Ironie an anderer Stelle als der "unheldische Rückstand des Tragischen" definiert, "ihr Thema ist im wesentlichen ein etwas rätselhaft bleibendes Scheitern."⁷⁹ Auf *Fadren* trifft auch zu, was Frye als Merkmale ironischer Weltsicht und Figurengestaltung nennt: den starken Helden, der von einem unterlegenen Gegner entzaubert wird, beispielsweise den "Mann, der von Frauen herumkommandiert wird",⁸⁰ oder die Welt als Alptraum, Inferno und Irrenhaus; dazu eine fatalistische Einstellung dieser Welt und ihren absurden Gesetzmäßigkeiten gegenüber.

Mit Blick auf das Drama *Fadren* wird allerdings deutlich, daß die mit dem Tragischen verbundene Ironie auf mindestens zwei unterschiedlichen Ebenen angesiedelt ist. Sie zeigt sich zum einen auf der Handlungsebene als eine 'Ironie des Schicksals', in der sentimentale Trauer über einen verlorenen Heroismus mitschwingt und die empathischem Mitleid nicht grundsätzlich entgegensteht. Das unheroische Los des Rittmeisters wird dabei zum unausweichlichen Schicksal des Mannes in einer unheroischen Welt stilisiert. Auf dieser Ebene kann sich die Ironie mit melodramatischem Pathos verbinden. Zum anderen aber liegt die Ironie in der Selbstreflexivität des Theatralischen, die das Schicksal als Popanz erscheinen läßt. Diese tiefere Ironie entlarvt die vermeintliche Notwendigkeit der Entwicklung zum Zusammenbruch als Schimäre. Sie zeigt, daß erst die subjektive Negation der eigenen Freiheit durch fatalistische Schicksalsergebenheit das Subjekt in der Tat den determinierten Verläufen ausliefert.

Die grundlegende Ambivalenz des Dramas zwischen melodramatischem Pathos und Ironie (in ihrer doppelten Gestalt) macht deutlich, wieso der Warnung vor der Lächerlichkeit des Rittmeisters entscheidendes Gewicht beikommt. In der Tat ist die Gefahr groß, daß eine Inszenierung des Dramas an dieser prekären Spannung scheitert. Sie geht auf einen Grundzug der Autorfigur zurück, die in *Fadren* klar zutage tritt. Der Autor scheint einerseits, soweit die melodramatischen, identifikato-

⁷⁷ Brooks 1976, S. 203-205.

⁷⁸ Frye 1964, S. 43. Frye unterscheidet im ersten Essay zwischen fünf Aussageformen der Dichtung: dem Mythos, der Romanze, der hoch-mimetischen, niedrig-mimetischen und ironischen Form. Der hoch-mimetischen Dichtart werden die klassischen Epen und Tragödien zugeordnet, der niedrig-mimetischen die Komödie und die realistische Prosa (also eine Form, die für das 19. Jahrhundert typisch ist).

⁷⁹ Frye 1964, S. 227.

⁸⁰ Frye 1964, S. 232.

rischen Elemente das Drama dominieren, der Rolle des Rittmeisters in empathischer Identifikation verbunden. Andererseits demonstriert der Text die Überlegenheit seines Autors, indem er das tragische Pathos als Melodramatik durchschaubar macht und den Rittmeister in seiner Lächerlichkeit bloßstellt.⁸¹

5.6. Zusammenfassung

Die Analyse des Dramas *Fadren* unter Zuhilfenahme des Konzepts der Autorfigur hat Ergebnisse in zwei verschiedene Richtungen gebracht. Zum einen konnten grundlegende Züge der Dramenstruktur und -logik herausgearbeitet werden, zum anderen wurden die Charakteristika der Autorfigur, wie sie sich in den vorhergehenden Kapiteln abzeichneten, durch die Analyse teils bestätigt und teils differenziert.

In bezug auf das Drama erwies das Konzept der Autorfigur seine Tauglichkeit, um den in der Rezeption der Zeitgenossen ebenso wie der Forschung oft behaupteten autobiographischen Aspekt zu erklären. Über die intertextuellen Zusammenhänge innerhalb des Strindbergschen Werks, insbesondere durch die Parallelen zur Ich-Instanz der Frauenfrage-Artikel und der Briefe, aber auch zu Johan in *Tjänstekvinnans son* und zum Erzähler-Protagonisten in *Le plaidoyer d'un fou* konnte deutlich gemacht werden, inwiefern der Rittmeister als eine Repräsentation des 'Autors' erscheinen muß. Zu diesem Effekt trägt auch der 'subjektive' Charakter des Dramas bei: Der Rittmeister ist nicht nur die Titelfigur, sondern seine Perspektive bestimmt weitgehend die Wahrnehmung der Handlung und der anderen Personen. Szondi bemerkt zu *Fadren*, der dramatische Konflikt entstehe "einzig vom Standpunkt seiner Titelgestalt her". Strindberg steht für ihn daher am Anfang dessen, "was später den Namen 'Ich-Dramatik' trägt".⁸²

Daß der autobiographische Aspekt und die Subjektivität als Effekt des Textes keineswegs implizieren, die in *Fadren* dargestellte Problematik sei als ein ausschließlich individueller und subjektiver Konflikt zu interpretieren, zeigte die

⁸¹ Eine ähnliche Spannung zwischen melodramatischem Pathos und Ironie diagnostiziert übrigens Vagn Børge in *Stora landsvägen*, wobei es ihm darum geht, Strindberg von moralischer Kritik an den Ausfällen gegen bekannte Zeitgenossen in der Krematoriumsszene reinzuwaschen. Sein Vorschlag zur Aufführungspraxis unterscheidet sich bemerkenswert wenig von dem oben zitierten Brief über die Spielweise des Rittmeisters. Der Schauspieler, der die Rolle des Jägers übernimmt, "bør derfor ingenlunde slynge dem [die Repliken] ud med Had og Vrede, men med et stort Smil fra en dybt bedrøvet Mand" (Børge 1942, S. 367) ["soll daher die Repliken keineswegs mit Haß und Zorn hinausschleudern, sondern mit einem großen Lächeln eines tief betrübten Mannes"].

⁸² Szondi 1970, S. 40 und 41. Entsprechend argumentieren auch Lunin 1962, S. 41ff. und Paul 1979, S. 34, der von der "Monoperspektivik" des Stücks spricht. Zum Begriff der "Ich-Dramatik" ausführlicher in Kapitel 8 über *Stora landsvägen*.

Einbettung der Drameninterpretation in den Kontext des zeitgenössischen Diskurses über das Geschlechterverhältnis und die Geschlechteridentitäten. Die Widersprüche im Drama und die 'pathologische' Qualität, die der Darstellung des Untergangs der Männlichkeit anhaftet, können, so wurde gezeigt, als Reflexe des zeitgenössischen Diskurses verstanden werden. Die Ungereimtheiten der herkömmlichen Lesart des Dramas als exemplarische Darstellung eines 'Geschlechterkampfes' mit den Mitteln der Suggestion öffneten den Weg für eine neue Deutung. Sie hebt in *Fadren* einerseits die Kritik am bürgerlich-patriarchalischen Männlichkeitsethos hervor, das den Mann in die Zwangsjacke seines Ehrenkodex und seiner Verhaltensnormen einschließt, andererseits das Leiden am Verlust verbindlicher Normen für die Geschlechteridentität, der den emanzipierten Ideen des Modernen Durchbruch angelastet wird. Im Drama zeichnet sich damit eine Spannung zwischen dem Aufbegehren gegen autoritäre Denk- und Verhaltensmuster auf der einen und der Angst vor dem Verlust jeglicher Identität auf der anderen Seite ab.

Diese Spannung wurde bereits in den vorhergehenden Kapiteln als ein typisches Merkmal der Autorfigur identifiziert. Sie läßt sich hinsichtlich des Geschlechterantagonismus in Strindbergs Textwelt auch als Spannung zwischen einem männlichen und einem weiblichen Prinzip beschreiben, wobei ersteres mit Autorität, Rationalität und fester Identität verbunden wäre, letzteres mit Irrationalität sowie Autoritäts- und Identitätsauflösung. Charakteristisch für die Autorfigur, wie sie sich in *Fadren* abzeichnet, ist, daß zwischen diesen beiden Prinzipien keine stabile Position gefunden, sondern eine Dynamik von Wunsch und Abwehr generiert wird.

Als ein zweites Charakteristikum der Autorfigur (das mit der beschriebenen Spannung zusammenhängt) wurde in der Analyse von *Tjänstekvinnans son* ihre Tendenz beschrieben, einerseits mit großer Intensität ein kohärentes und plastisches Bild des Autors zu suggerieren, dieses andererseits gleichzeitig wieder zu entziehen bzw. aufzulösen. In *Fadren* schlägt sich diese Tendenz unter anderem in der Schwierigkeit nieder, die Position des Autors gegenüber der Dramenhandlung und ihrem Protagonisten zu fixieren. Einerseits fordern die melodramatischen Züge des Dramas zur Identifikation, zum Mitleiden mit dem Rittmeister heraus und suggerieren, auch der Autor identifiziere sich mit seinem traurigen Schicksal. Andererseits nimmt der Text selbst Abstand von solch einer identifikatorischen Lesart und legt die subjektiven, pathetischen, lächerlichen Seiten der vorgeführten Geschichte offen. Wenn die Rezeption dennoch überwiegend eine Neigung zur identifikatorischen Lesart zeigt und in der Figur des Rittmeisters die Züge des Autors wahrzunehmen meint, liegt dies zum einen an epochenspezifischen Rezeptionsweisen; zum anderen favorisiert das Strindbergsche Werk in seiner intertextuellen Vernetzung offensichtlich eine solche Deutung. Hinzu kommt aber ein Weiteres: Ein Ergebnis der Analyse von *Tjänstekvinnans son* war, daß der Redefluß der autobiographischen Prosa, die Suggestion einer Kommunikationssituation und insbesondere die perlokutiven Effekte der Rede entscheidenden Anteil an der Etablierung eines Autor-Ich in der Vorstellung des Lesers haben. Zwar fehlt beim Drama eine Erzählerrede, die vom Leser als Autorrede identifiziert werden könnte, doch ergeht in *Fadren* insbesondere durch den "subjektiven Stil" (Szondi)⁸³

⁸³ Szondi ⁷1970, S. 41.

dennoch eine Ansprache an den Leser. Diese kann als eine Botschaft des Autors verstanden werden: als implizite Aufforderung zur emotionalen Identifikation, zu Mitleid, Furcht und Wut. Die Autor-Instanz macht sich auf diese Weise indirekt als Bestandteil der literarischen Kommunikation geltend, auch wenn sie hinter den dramatischen Rollen nicht unmittelbar faßbar ist.

Das Verhältnis zwischen Autor, (dramatischem) Text und Leser/Zuschauer, das hier von der Rezeptionsseite her beschrieben wurde, wird in dem autobiographischen Prosatext *Ensam* (1903) aus Sicht des Produzenten dargestellt:

När jag emellertid kommer hem och sitter vid skrivbordet då lever jag; [...] Jag lever, och jag lever mångfaldigt alla de människors liv jag skildrar; är glad med de glada, ond med de onda, god med de goda; jag kryper ur min egen person, och talar ur barns mun, ur kvinnors, ur gubbars; jag är konung och tiggare, jag är den högt uppsatte, tyrannen och den allra föraktadste, den förtryckte tyrannhataren; jag har alla åsikter, och bekänner alla religioner; jag lever i alla tidevarv och har själv upphört att vara. Detta är ett tillstånd som ger en obeskrivlig lycka. (SV 52, 34f.)

[Wenn ich dann heim komme und am Schreibtisch sitze, dann lebe ich; [...] Ich lebe, und ich lebe vielfältig all die Leben der Menschen, die ich schildere; bin froh mit den frohen, böse mit den bösen, gut mit den guten; ich krieche aus meiner eigenen Person und spreche aus dem Mund von Kindern, von Frauen, von Greisen; ich bin König und Bettler, ich bin der Erhöhte, der Tyrann, und der Aller-verachtetste, der unterdrückte Tyrannenhasser; ich habe alle Ansichten und bekenne mich zu allen Religionen; ich lebe in allen Zeitaltern und habe selbst aufgehört zu sein. Dies ist ein Zustand eines unbeschreiblichen Glücksgefühls.]

Das Zitat ist in mehrfacher Hinsicht außerordentlich erhellend, auch in bezug auf die obigen Reflexionen zu den Schwierigkeiten der Autor-Konstitution in der durch das Drama etablierten literarischen Kommunikation. Zum einen macht es nämlich deutlich, wie sich das Autor-Ich im Rollenspiel der dramatischen Form auflöst, in einzelne Rollen dissoziiert und "selbst aufhört zu sein". Gerade dieses Phänomen wurde im vorigen verschiedentlich als ein Grundzug der Autorfigur dargestellt, der sich sowohl im Drama als auch in der Prosa geltend macht. In wenigen Zeilen vollzieht sich eine mehrfache Verschiebung der Semantik des "Ich", das sich zuerst auf den Autor als Person, dann auf den Autor in einer bestimmten Dramenrolle ("jag är konung" ["ich bin König"]), schließlich auf ein unbestimmtes Text-Ich ("jag har alla åsikter" ["ich habe alle Ansichten"]) bezieht. Das letztere Ich, ein Auflösungsprodukt, erscheint paradoxerweise als das eigentliche, lebendige, glückliche. Es entzieht sich jeder Fixierung, es ist völlig unbestimmt, ein Ich, das alle Ansichten vertritt und zu allen Zeiten existiert. Anschaulicher läßt sich der Effekt der Autorfigur im Drama kaum beschreiben. Dieses unbestimmte, glückliche Ich des Schreibens erinnert an Roland Barthes: "Wenn aber eine List der Dialektik will, daß in dem jedes Subjekt zerstörenden Text doch ein liebenswürdiges Subjekt sei, so ist dieses Subjekt doch verstreut, wie Asche, die man nach dem Tode in alle Winde streut".⁸⁴

⁸⁴ Barthes 1974b, S. 13.

Vielleicht deutlicher noch als das Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* erhellt die Analyse von *Fadren* die Ambivalenz, die dem Appell des Strindbergschen Textes an den Leser innewohnt: Einerseits die Aufforderung, die angebotenen Bilder als plastische Darstellungen des Autors zu akzeptieren; andererseits die Warnung davor, diesen Bildern vorbehaltlos zu vertrauen. Eine endgültige Bestätigung und Zusammenfassung wird stets verweigert.