

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:	7: Fröken Julie : Fräulein Julie
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: 05.12.2025

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

7. *Fröken Julie – Fräulein Julie*

Fröken Julie ist heute das meistgespielte Strindbergdrama. Dafür mag es mehrere Gründe geben: die konzentrierte Handlung und die wirkungsvolle Zuspitzung des dramatischen Konflikts in der Schlußszene ebenso wie das auf drei Personen reduzierte Personal und der geringe bühnentechnische Aufwand. Vor allem aber transzendierte das Drama, wie sowohl Strindberg im Vorwort als auch die Forschung oft betont haben,¹ seine Bindung an soziale Verhältnisse und Diskursschemata des 19. Jahrhunderts hin zum universal-zeitlosen 'Menschheits'-Konflikt – "emedan problemet om socialt stigande eller fallande, om högre eller lägre, bättre eller sämre, man eller kvinna är, har varit och skall bli av bestående intresse" (SV 27, 102) ["da das Problem des sozialen Aufstiegs oder Falls, höher oder niedriger, besser oder schlechter, Mann oder Frau von bleibendem Interesse ist, war und sein wird"]. Das Thema heißt verbotene Liebe und Verführung, inszeniert als Machtkampf zwischen Mann und Frau. In diesem Kampf ohne Sieger sind Über- oder Unterlegenheit, Aktivität oder Passivität jeweils nur Augenblickszustände. Denn der grundlegende Mythos des Dramas ist nicht der einer Eroberung, wie im Märchen vom Schweinehirten und der Prinzessin, sondern es ist der älteste der (christlich-jüdischen) Tradition: der Mythos von Paradies, Sündenfall und Bestrafung.²

In der Forschung ist das Drama *Fröken Julie* dagegen zunächst vor allem im Verhältnis zu den zeitgenössischen literarischen Strömungen untersucht worden. Thematisch und formal entspricht es in hohem Maße den fortschrittlichsten Idealen seiner Zeit. Strindberg selbst pries es Albert Bonnier als "Svenska Dramatikens första Naturalistiska Sorgespel" an (B 7, 104) ["Das erste Naturalistische Trauerspiel der Schwedischen Dramatik"] und ließ es sich angelegen sein, im nachträglich verfaßten Vorwort sowohl die Motivation der Handlung und der Charaktere als auch die Neuerungen in der dramatischen Form ausführlich zu begründen. Wie schon in *Fadren* ging es ihm darum, im Anschluß an Zola (und teilweise in Widerspruch zu ihm) eine funktionierende Formel für das naturalistische Theater zu präsentieren. Ollén hat im Kommentar zur Neuausgabe in den *Samlade verk* dargelegt, inwiefern Strindberg sich mit *Fröken Julie* auf dem neuesten Stand der

¹ So auch Jacobs 1964, S. 81ff.: Der psychologische Konflikt in den Personen sei das eigentliche Thema, nicht der Klassenkonflikt oder Strindbergs Geschlechterkampfideologie, wie sie im Motiv des Beischlafs einer Grafentochter mit einem Diener zum Ausdruck komme.

² Vgl. Carlson 1979, S. 42f.

damaligen Dramentheorie und -praxis befand. Beachtung der aristotelischen Einheiten, um der naturalistischen Forderung nach äußerster Wahrscheinlichkeit Genüge zu tun, Verzicht auf künstlich gesponnene Intrigen, eine individualisierte Sprechweise der Personen, Kompromißlosigkeit gegenüber bürgerlichen Moralvorstellungen in der Schilderung des menschlichen Lebens vom Geschlechtsakt bis zum Tod – all dies schließt an Zola und die zeitgenössische Theaterpraxis in Frankreich und Deutschland an.³ Gleichzeitig stellt es einen entschiedenen Beitrag zur innerskandinavischen Debatte über naturalistische Literatur, über das Verhältnis der Geschlechter und über 'Sittlichkeit' dar.⁴ Auch die beiden grundlegenden ideologischen Argumentationsmuster in *Fröken Julie*, dieselben wie schon in den vorhergehenden Texten, entstammen den Diskursen, die in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre modern waren: die Idee vom Machtkampf mittels Suggestion, "Hjärnornas kamp" ["Der Kampf der Gehirne"], und die Vorstellung von einem naturgegebenen Kampf der Geschlechter und der Klassen um Aufstieg und Niedergang in Anlehnung an Darwins Evolutionslehre.⁵ Smedmark weist allerdings darauf hin, daß sich die ideologischen Grundlinien, die Strindberg im Vorwort herausstreckt, mit anderen Themen im Drama reiben. Darwinismus und Misogynie, die Betonung des Klassen- und Geschlechterkonflikts "räkar i konflikt med [dramats] mera djupt liggande huvudmotiv, den själsligt ömtåliga och livsodugliga människonaturens kamp med ödet"⁶ ["geraten in Konflikt mit den tiefer liegenden Hauptmotiven [des Dramas]: dem Kampf der seelisch empfindlichen und lebensuntauglichen Menschennatur mit dem Schicksal"]. Die Tragik dieses schicksalhaften Kampfes gesteht auch das Vorwort zu (SV 27, 106). Hier heißt es über Julie: "Typen är tragisk, erbjudande skådespelet av en förtvivlad kamp mot naturen" ["Der Typus ist tragisch, er bietet das Schauspiel eines verzweifelten Kampfs gegen die Natur"] – wobei die Tragik allerdings einschränkend dem romantischen Erbe zugeschrieben wird, das in dem geforderten neuen naturalistischen Bewußtsein überwunden werden soll. An dieser Stelle ebenso wie in der vielzitierten programmatischen Äußerung, "[a]tt mitt sorgespel gör ett sorgligt intryck på många är de mångas fel" (SV 27, 102) ["daß mein Trauerspiel auf viele einen traurigen Eindruck macht, ist der Fehler der Vielen"], tritt im Vorwort selbst die Ambivalenz zwischen naturalistischer Programmatik und traditionell tragischer (oder, wie in Kapitel 5.5. gezeigt, melodramatischer) Handlungsführung zutage.

Die Frage, ob es sich bei *Fröken Julie* wirklich um ein naturalistisches Drama in reiner Ausprägung handle, nahm in der schon gleich nach seiner Fertigstellung aufkommenden Diskussion ihren Ausgangspunkt, inwiefern Julies Selbstmord im Sinne des Positivismus hinreichend motiviert sei. Edvard Brandes bezweifelte nach

³ Darüber hinaus trägt *Fröken Julie* freilich auch Züge, die nicht ins Konzept eines strengen Zolaschen Naturalismus passen, insbesondere was die Symbolverwendung angeht (vgl. Gierow 1967, S. 129, und Josephson 1965, S. 121ff.).

⁴ Ollén 1984, S. 293ff.; vgl. dazu vor allem die groß angelegte Studie Josephsons von 1965, daneben auch Lamm 1924/26 I, S. 303ff., Sprinchorn 1982, S. 23ff., Gierow 1967, S. 108-129.

⁵ Zur Suggestionspsychologie vgl. H. Lindström 1952, S. 270ff. und Sprinchorn 1982, S. 26ff.

⁶ Smedmark 1964, S. 287.

einer ersten Lektüre in einem Brief vom 28. September 1888 die Notwendigkeit des Dramenschlusses:

Man slaar sig ikke ihjel, naar der ingen Fare er paafærde, og her er ingen Fare. Maaske om 5 Maaneder men ikke den Nat. Slutningen er Romantik og nødtvungen Ende paa Pjesen med Effekt.⁷

[Man bringt sich nicht um, wenn keine Gefahr im Anzug ist, und hier besteht keine Gefahr. Vielleicht in 5 Monaten, aber nicht diese Nacht. Der Schluß ist Romantik und ein notgedrungenes Ende des Stücks mit Effekt.]

Nach Egil Törnqvist hängt das Problem des Schlusses eng mit Julies Charakter zusammen: Werde sie im Sinne der naturalistischen Programmatik des Vorworts als schwacher, degenerierter und heterogener Charakter gezeichnet, der unter der Suggestion des Stärkeren seinem notwendigen Schicksal erliegt, fehle dem Stück die Tragik. Erscheine sie aber stark, als aristokratische Ausnahmegestalt, die den Tod freiwillig und bewußt auf sich nimmt, mangle es dem Drama an logischer Stringenz.⁸ Das von Törnqvist benannte Dilemma ist konstitutiv für das Drama, so daß sich zwei Deutungslinien ergeben, deren erste ihren Ausgang von der realistischen Ebene des Dramas nimmt, die andere von den bildhaften und mythischen Elementen, die besonders den zweiten Teil und den Schluß prägen. Letztere vertritt Sprinchorn, der den Tod Julies nicht für einen unangemessenen Schluß des Dramas hält, Strindbergs Beharren auf einer rein positivistischen Motivierung des selben aber nicht überzeugend findet. *Fröken Julie* sei keine naturalistische Fallgeschichte, sondern eine "moderne Tragödie". Das Ende könne nur überzeugend gestaltet werden, wenn es nicht realistisch, sondern als sado-masochistisches Ritual gespielt werde.⁹ Daß die eigentliche Logik des Stücks nicht auf der realistischen Ebene zu suchen sei, betont auch Barry Jacobs. Er verweist auf den Rollenspielcharakter der Interaktion zwischen Julie, Jean und Kristin, den Wechsel von Rollen je nach der momentanen Situation, nach den jeweiligen Interessen und Möglichkeiten.¹⁰ Jacobs rekurriert hier auf Strindbergs eigene Kategorien von der Heterogenität des Charakters und dem Zwang zur Anpassung. Er stellt auch fest, daß das Rollenspiel von Jean und Julie in Beziehung zu Autorbildern stehe: "The desire to play Don Juan while retaining the innocence of Joseph" charakterisiere Jean im ersten Teil des Dramas ebenso wie Strindberg/Axel in der Beziehung zu Siri/Maria.¹¹ Daß auch Julie in mancher Hinsicht Rollen und Bilder verkörpert, die uns als Manifestationen der Autorfigur bekannt sind, wird im folgenden gezeigt werden. Schon der tragisch-melodramatisch gestaltete Kampf mit dem Schicksal, der oben ein Hauptmotiv des Dramas genannt wurde, stellt ja ein zentrales Element der Autorfigur dar, wobei der Kampf mit dem Schicksal bei Strindberg immer einen Kampf um die eigene Identität bedeutet.

⁷ G. und E. Brandes, *Brevveksling*, S. 137.

⁸ Törnqvist 1980 *passim*.

⁹ Sprinchorn 1982, S. 34f. und 44.

¹⁰ Vgl. auch Karnick 1980, S. 112.

¹¹ Jacobs 1964, S. 98.

7.1. Züge des Autorbilds in Jean und Julie

Daß gerade *Fröken Julie* zum Untersuchungsgegenstand einer Studie über die Autorfigur wird, mag insofern überraschen, als dieses Drama als eines der objektivsten in Strindbergs Werk gilt. Daß es dem Autor hier in weit höherem Grad als in *Fadren* oder *Le plaidoyer d'un fou* gelingt, seine subjektive Lebenserfahrung in eine reine künstlerische Form zu transformieren, ist in der Strindbergforschung eine verbreitete Ansicht. Lamm röhmt das Drama in dieser Hinsicht:

Strindberg har haft känslan att stå i fritt förhållande till sina modeller, han har varit befriad från det närgångna verklighetskopierande, som faktiskt fördärvar illusioner i flera av hans naturalistiska dramer.¹²

[Strindberg hatte das Gefühl, in einem unabhängigen Verhältnis zu seinen Modellen zu stehen; er war befreit von dem aufdringlichen Wirklichkeitskopieren, das in mehreren seiner naturalistischen Dramen die Illusion verdirbt.]

Dieser Meinung hätte wohl auch die Mehrzahl der Zeitgenossen zugestimmt, obgleich der biographistische Blick in der Auseinandersetzung von Jean und Julie den Ehekampf Augusts und Siris angedeutet glaubte.¹³ In der Tat fehlt ein offensichtlicher Hinweis für den Leser/Zuschauer, daß eine der Personen und ihre Sichtweise mit dem Autor zu identifizieren sei.¹⁴ Paul bezeichnet *Fröken Julie* daher auch als ein polyperspektivisches Drama im Gegensatz zur Monoperspektive in *Fadren*.¹⁵ Dennoch ziehen sich Verbindungslien von Jean und Julie zu anderen Repräsentanten des Autors in Strindbergs Figurenarsenal. Schon dies deutet darauf hin, daß die Autorfigur Bedeutung für die Struktur des Dramas und die Logik der Handlungsentwicklung hat. Die Dramenanalyse wird im folgenden einen weiteren Aspekt der Autorfigur zum Vorschein bringen: die Inszenierung von verbotener Sexualität und tödlicher Strafe sowie ihr Zusammenhang mit der Kind-Vater-Beziehung.

In bezug auf Jean sind die Verbindungen zu Autorbildern aus anderen Texten offensichtlich: "le porcher a mêlé du sang avec la princesse", heißt es in *Le plaidoyer d'un fou* (PdF 100f.), wo die Liebesbeziehung zwischen einer Adelsdame und einem rangniedrigeren Mann vorgezeichnet ist. Lamm schließt daraus unzweideutig,

¹² Lamm 1924/26 I, S. 313.

¹³ Strindberg hat deshalb ähnlich wie bei *Fadren* einen autobiographischen Hintergrund abgestritten und eine ganze Anzahl anderer Vorbilder für die Beziehung von Jean und Julie genannt. Vgl. u.a. die Briefe an Seligmann 29.9.1888, Geijerstam 15.11.1888, Bergström 16.11.1888.

¹⁴ Dennoch sei die Stimme des Autors, so Josephson 1965, S. 131, von Fall zu Fall in den Äußerungen der Dramenpersonen hörbar, etwa in der biologistisch-naturalistischen Erklärung des sexuellen Begehrns durch Julie: "Du tror att jag är svag; du tror att jag älskar dig, därför att min livsfrukt åtrådde ditt frö." (SV 27, 178) ["Du glaubst, daß ich schwach bin; du glaubst, daß ich dich liebe, weil die Frucht meines Leibes deinen Samen begehrte."]

¹⁵ Paul 1979, S. 38.

Strindberg habe Siri als Modell für Julie und sich selbst als Modell für Jean genommen.¹⁶ Die Klassenzugehörigkeit Jeans findet ihre Parallelen auch in *Tjänstekvinnans son*: Jean gehört von Geburt her der Unterkasse an, ist aber ein typischer Aufsteiger, der durch seinen Umgang im Milieu der besseren Gesellschaft einiges von den Denk-, Rede- und Verhaltensweisen der höheren Klassen gelernt und angenommen hat.¹⁷ Zwar unterscheidet sich seine Ausgangslage von derjenigen Johans in *Tjänstekvinnans son*, doch ist beiden eine mittlere Stellung zwischen Ober- und Unterkasse sowie eine innere Gespaltenheit gemeinsam. Noch ein weiterer Zwiespalt ist an Jean zu bemerken, der ihn an die Seite Strindbergscher Männergestalten aus *Fadren*, *Le plaidoyer d'un fou* oder *I havsbandet* stellt: ein ständiges Changieren von Stärke und Schwäche, Über- und Unterlegenheit, eine Unterworfenheit unter bestimmte Rollenmuster, in die er zwangsläufig immer wieder zurückfällt. Ist der Rittmeister ein Sklave seiner Mutterbindung, sind die beiden Axel Gefangene ihrer erotischen Bedürfnisse, so unterliegt Jean mit unbarmherziger Notwendigkeit dem Gesetz der Macht und verwandelt sich beim Schlag der Glocke, beim Anblick der Stiefel oder des Sprachrohrs in einen bückelnden Diener. Wie Doktor Borg übernimmt er gern die Rolle des Selbstbeherrschten, Berechnenden, Machtbewußten, des überlegenen "artbildare" ["Begründer einer Art"], wie der Autor ihn im Vorwort nennt – doch erweist sich dies als Spiel einer Mittsommernacht, das im Moment der Rückkehr der Realität in Gestalt des Grafen in sich zusammenbricht. Im selben Augenblick, da Jean seine Livrée wieder anzieht, wird er zum Automaten, zum Diener, zum Befehlsempfänger. Er kontrolliert nicht einmal mehr seine Sprache, deren exzellente Beherrschung er vorher als Erzähler der Kindheitsepisode, durch den gewandten Umgang mit den Formeln der Gesellschaftssprache und durch seine Französischkenntnisse demonstriert hatte. Jetzt wird er zum stammelnden Idioten: "Jag vet inte – men nu kan jag inte heller – jag förstår inte [...] men – ah det är den djävla drängen som sitter i ryggen på mig!" (SV 27, 188) ["Ich weiß nicht – aber jetzt kann ich auch nicht – ich verstehe nicht [...] aber – ah, das ist der verdammte Knecht, der mir im Rücken sitzt!"] Dies gleicht in vieler Hinsicht einer Szene aus der Einleitung von *Le plaidoyer d'un fou*, als der Erzähler sich voll männlichen Selbstbewußtseins an eine erste Analyse seiner Ehegeschichte macht: "Décidé de tout apprendre je me levai, sautai du lit comme le paralytique jetant les bêquilles imaginaires". Axel schreitet entschlossen ins Schlafzimmer, um Maria zur Rede zu stellen. Doch die reale Begegnung mit der Frau in ihrer mütterlichen und erotischen Ausstrahlung entwaffnet ihn völlig: "Dompté, subjugé devant la majesté de la mère je fis mon entrée d'un pas mal assuré, timide comme un écolier. [...] Je m'embrouillai dans une explication." (Pdf 9f.)

¹⁶ Lamm 1924/26 I, S. 312f. Vgl. auch Carlson 1979, S. 87f. Das Motiv erscheint auch in anderen Texten: So wird etwa im Märchendrama *Himmelrikets nycklar* die Beziehung des Schmieds zur Geliebten durch Klassenunterschiede belastet (SV 32, 218).

¹⁷ Josephson 1965, S. 226ff., zieht u.a. über den Verweis auf Jeans mäligie und anspruchsvolle Haltung die Verbindung zu Strindbergs Person, dessen "kinkighet" ["wählerischer Geschmack"] durch die Auseinandersetzung mit Heidenstam im Sommer 1886 bekannt geworden ist.

Sucht man dagegen nach denjenigen Elementen des Autorbilds, die sich bei der Analyse von *Tjänstekvinnans son* als zentral herauskristallisiert haben – das Opfer, der Außenseiter, der Rebell –, wird man eher auf Seiten Julies fündig. Julie wird nicht nur in einem ganz unmittelbaren Sinne, durch ihren Selbstmord, zum Opfer der im Drama dargestellten Geschehnisse, sondern sie ist schon von Anfang an ein Opfer: das Opfer ihres Elternhauses und ihrer Erziehung. Wie der Rittmeister in *Fadren* ist sie ein ungewolltes Kind; "[b]åda hör till de utstötta, de från början livdömda" ["beide gehören zu den Ausgestoßenen, den von Anfang an zum Tode Verurteilten"], so Smedmark.¹⁸ Wie der Rittmeister geht sie nicht aus individueller Schuld, sondern – als Angehörige eines aussterbenden Geschlechts – aus naturgesetzlicher bzw. schicksalhafter Notwendigkeit zugrunde.¹⁹ Und genauso wie der Rittmeister ist sie innerlich zerrissen, "en i grunden splittrad natur"²⁰ ["eine bis auf den Grund gespaltene Natur"]. Von klein auf ist sie hin und her gerissen zwischen der Bindung an Mutter und Vater, zwischen weiblichen und männlichen Charakterzügen, zwischen demokratischen Unterklassenidealen²¹ und Oberklassenzugehörigkeit (SV 27, 160f.). Julie ist darüber hinaus, trotz ihrer Stellung als "husets härskarinna" (SV 27, 124) ["Herrscherin des Hauses"], eine Außenseiterin in der ihr fremden Welt von Haus- und Hofangestellten, die sich hinter ihrem Rücken über sie lustig machen und ihr Verhalten nicht weniger scharf kritisieren als dies vermutlich in der Adelsgesellschaft geschieht, mit der ihr Vater den Mittsommerabend verbringt.²² Doch auch die Züge einer Rebellin finden sich in Julies Person. Sie bricht aus den ihr zugewiesenen Rollen als Frau und Adlige aus, wird zur Aktiven im erotischen Spiel (d.h. sie übernimmt, wie schon gegenüber dem Verlobten, die Männerrolle) und begibt sich auf eine Ebene mit den Vertretern der Unterkasse. Das Aufbegehren Julies richtet sich nicht gegen die eigene Natur, wie Smedmark im Anschluß an Strindbergs Vorwort schreibt²³ – denn was könnte man bei ihrer inneren Zerrissenheit ihre eigentliche 'Natur' nennen? –, sondern gegen die Rollen, in die Herkunft, Erziehung und Milieu sie zwingen. Wir sehen in *Fröken Julie* deutlicher als in irgendeinem anderen Strindberg-Text die Gefahren, die der Ausbruch aus tradierten Rollenerwartungen mit sich bringt: daß nämlich die Suche nach Individualität außerhalb aller Rollen in den Verlust jeglicher Identität führt. Nach dem Geschlechtsakt ist Julie nur noch eine gefallene Frau, eine von unendlich vielen: "Vad ni har gjort? Detsamma som mången före er!" ["Was Sie gemacht haben? Dasselbe wie viele vor Ihnen!"], klärt Jean sie auf;

¹⁸ Smedmark 1964, S. 283.

¹⁹ Vgl. Karnick 1980, S. 126.

²⁰ Smedmark 1964, S. 283.

²¹ Durch die Herkunft der Mutter und die Einflüsse des Verlobten (SV 27, 187).

²² Vgl. das einleitende Gespräch Jeans und Kristins: "Hon är väl liksom generad efter den där kalabaliken med fästmannen." (SV 27, 120) ["Sie geniert sich wohl, nach diesem Krawall mit dem Verlobten."] und "Fröken, för att nu tala om henne, tar inte vara på sig och sin person. Jag skulle vilja säga att hon inte är fin!" (SV 27, 122) ["Das Fräulein, um von ihr zu sprechen, gibt auf sich und ihre Person nicht acht. Ich möchte sagen, sie ist nicht fein!"]

²³ Smedmark 1964, S. 282.

und: "nu är vi lika goda kålsupare!" (SV 27, 153) ["jetzt stehen wir auf einer Stufe!"]

Weitere Züge verbinden Julie mit den Protagonisten aus *Fadren*, *Le plaidoyer d'un fou* und *Tjänstekvinnans son*. Eine grundlegende Schwäche aller ist ihre mangelnde seelische Robustheit, ihre überfeinerte Sensibilität, die sie anfällig für störende äußere Einflüsse macht. "Känslighet för tryck" (SV 20, 167) ["Sensibilität gegenüber Druck"] ist ein Charakteristikum Johans, der zudem als kraftlose Schlingpflanze beschrieben wird (SV 20, 38). Der Rittmeister wird allein schon durch die Idee, betrogen worden zu sein, völlig aus der Bahn geworfen. Und auch Axels hochentwickelte Intelligenz wird allzu leicht durch seine angeborene konstitutionelle Schwäche in Mitleidenschaft gezogen.²⁴ Hand in Hand damit geht eine Lebensmüdigkeit, die in *Fröken Julie* in Julies Traum Ausdruck findet, in *Le plaidoyer d'un fou* beispielsweise in Axels anfänglicher Ergebung in die Krankheit und in *Fadren* in den Regressionswünschen des Rittmeisters. Eine weitere Parallele findet sich zwischen Axel und Julie: Die rationale Selbstbeherrschung wird durch die Macht des Körpers und der Sinnlichkeit entscheidend untergraben. Was in *Le plaidoyer d'un fou* als mehr oder weniger verdeckter Angelpunkt der Handlungslogik erschien, wird in *Fröken Julie* zum zentralen Thema. Järv betont, der ungezügelte Sensualismus sei ein Grundzug in Julies Charakter, der für die Motivation der Handlung entscheidende Bedeutung habe, weil er für die extremen Schuldgefühle nach der Verführung und also für den Selbstmord hauptsächlich verantwortlich sei.²⁵

Axel, der Rittmeister und Julie sind auch insofern Geschwister, als sie Liebe stets in Verbindung mit Haß erleben. Liebe bedeutet ihnen Kampf, bedeutet Sieg oder Unterwerfung. Alle drei unterliegen in diesem Kampf, weil er sich als Kampf gegen die eigenen Bedürfnisse darstellt, die sie in die Beziehung zu der/dem anderen zwingen. Der Feind sitzt in der eigenen Haut, weshalb der Haß stets mit Verzweiflung einhergeht.²⁶ Die Beziehung zum anderen Geschlecht birgt insofern immer einen destruktiven Impuls mit masochistischen Konnotationen. Die oben genannte allgemeine Lebensmüdigkeit konkretisiert sich hier in der Verbindung von Eros und Todestrieb. Ebenso wie der Tod durch die eigene Hand, so ist auch der Tod durch oder mit der/dem Geliebten eine weit verbreitete, melodramatische Phantasie in Strindbergs Texten.²⁷ Im Drama ist es Julie, die sich dem bittersüßen Traum vom gemeinsamen Tod hingibt – "att njuta, två dar, åtta dar, så länge man kan njuta och så – dö" (SV 27, 164) ["genießen, zwei Tage, acht Tage, so lange man genießen kann, und dann – sterben"] –, während Jean kühl und realistisch

²⁴ Vgl. Kap. 6.3.

²⁵ Järv 1972, S. 46ff.

²⁶ Josephson 1965, S. 219, spricht von "kärlekshat" ["Haßliebe"]; vgl. auch den Brief an Heidenstam vom 13.10.1888 (B 7, 141ff.).

²⁷ Vgl. auch Kapitel 5.4. und den Brief an Siri von Essen vom 12.3.1876: "har Ni icke mod att lefva med mig, så dö med mig och låt vår kärlek fortgå på andra sidan döden ren och helig" (B 1, 294) ["haben Sie nicht den Mut, mit mir zu leben, so sterben Sie mit mir und lassen Sie uns unsere Liebe auf der anderen Seite des Todes rein und heilig fortsetzen"].

seine wirtschaftlichen Pläne verfolgt. Dabei kommt Julies Traum einer Phantasie nahe, die sich in einem Brief an Siri von Essen vom 5. Mai 1889 artikuliert:

Siri,

Jag dör bit för bit – och ändock kan jag icke hata dig!

Hvarför sköt du mig icke nu nyligen, så hade jag varit utom alla smärter nu!

Kom hit med barnen och låt mig lefva mig in i lyckans illusioner ännu en gång, skall jag ställa om Er framtid, och sedan i högsta sällheten, när jag lyckats inbilla mig om igen att det var verklighet de sköna åren jag genomlefvat med mig, (dig) [sic] dö med glädje för din hand när jag ej vet om ögonblicket. (B 7, 316f.)

[Siri,

Ich sterbe Stück für Stück – und doch kann ich dich nicht hassen!

Warum hast du mich nun neulich nicht erschossen, dann wäre ich jetzt über alle Schmerzen hinweg!

Komm mit den Kindern hier her und laß mich noch einmal mich in die Illusion des Glücks hineinleben, so kümmere ich mich um eure Zukunft, und dann, in der höchsten Seligkeit, wenn es mir geglückt ist, mir nochmals einzubilden, daß die schönen Jahre, die ich mit mir (dir) verlebt habe, Wirklichkeit waren, sterbe ich mit Freuden von deiner Hand, ohne vorher den Augenblick zu wissen.]

In seiner Mischung von Selbstreflexivität und dramatischer Stilisierung illustriert dieser Brief die Lust am Spiel mit Phantasien und Vorstellungen. Außerdem wird die Faszination deutlich, die in dem Gedanken an den Tod durch die Hand der Geliebten liegt, der in *Fröken Julie* mit umgekehrten Geschlechtervorzeichen eindrucksvoll inszeniert ist.

Die Idee vom gemeinschaftlichen Selbsttod findet sich auch am Ende von *Le plaidoyer d'un fou*, als Axel bei der Abfahrt seines Schiffes imaginiert, die am Kai zurückbleibende Ehefrau werde ihn zum gemeinsamen Sturz in die dunklen Fluten veranlassen. Hier ist der Blick des Erzählers verzerrt vom Haß auf die böse Zauberin, die ihn in ihrer Macht hält, und gleichzeitig fasziniert von der Phantasie, sich endgültig mit ihr zu vereinigen, "et j'attends la voir se jeter à l'eau, où je la réjoindrais pour nous noyer ensemble dans une dernière etreinte" (Pdf 206). Alle diese Vorstellungen hängen eng mit den Regressions- und Selbstauflösungsphantasien zusammen, wie sie sich am Schluß von *Fadren* finden. Wie der Zusammenbruch des Rittmeisters bedeutet auch der Tod Julies ein Doppeltes: Selbstauflösung einerseits, Selbstdarstellung (um nicht zu sagen Selbstglorifizierung) in der Opferrolle andererseits.

Diese Zusammenhänge sollen am Beispiel des Schlusses von *Fröken Julie* genauer dargestellt werden. Am 3. Juni 1888 schreibt der Autor an Heidenstam: "När jag är trött önskar jag dö, men har ej styrka (mod) att utföra det" (B 7, 90) ["Wenn ich müde bin, wünsche ich mir zu sterben, habe aber nicht die Kraft (den Mut) es auszuführen"]. Dieses Dilemma findet sich fast wörtlich auch im Drama geschildert: "Åh, jag är så trött; jag förmår ingenting, förmår inte ångra mig, inte fly, inte stanna, inte leva – inte dö!" (SV 27, 188) ["Oh, ich bin so müde; ich vermag nichts, vermag nicht zu bereuen, nicht zu fliehen, nicht zu bleiben, nicht zu leben – nicht zu sterben!"]. Julie weist daher Jean die Aufgabe zu, zum Werkzeug bzw.

zur Energiequelle der Selbsttötung zu werden. Doch geht es bei diesem 'gemeinschaftlichen' Selbstmord um mehr als um Suggestion im Sinne einer Übertragung des stärkeren Willens auf den schwächeren, so wie es das Vorwort und der "Hjärnornas kamp"-Aufsatz beschreiben. Es geht im Grunde um eine Befreiung vom eigenen Selbst durch Identifikation mit dem anderen. Der entscheidende Hinweis darauf liegt in der Tatsache, daß sich am Schluß des Dramas die Identitäten Julies *und* Jeans auflösen. Julie fordert Jean auf, ihr zu befehlen; sie gibt die Anweisungen und ist gleichzeitig Befehlsempfängerin: "Ni vet vad jag skulle vilja, men inte vill, vill det, ni, och befall mig utföra det!" ["Sie wissen, was ich wollen sollte, aber nicht will, wollen Sie es, und befehlen Sie mir, es auszuführen!"] Jean soll die Rolle des Grafen übernehmen: "Låtsas då att ni är han, och jag är ni!" ["Tun Sie so, als ob Sie er sind, und ich bin Sie!"] Doch er changiert außerdem zwischen der Dienerrolle, "den djävla drängen" ["der verdammte Knecht"], und der Opferrolle: "om greven kom ner nu – och befallde mig skära halsen av mig, så skulle jag göra det på stället" (SV 27, 188) ["wenn jetzt der Graf herunter käme – und mir befähle, mir die Kehle durchzuschneiden, würde ich es auf der Stelle tun"]. In seiner vorletzten Replik wiederholt Jean zudem mechanisch die Angstvorstellung Julies vom Läuten der Glocke und der Ankunft des Polizeikommissars (SV 27, 179 und 190). Wer suggeriert also wem? – Das Spiel mit wechselnden Rollen, das Jacobs als Zentrum der Dramenlogik identifiziert hat,²⁸ beschleunigt sich zum Ende des Dramas hin derartig, daß die Personen zwischen den Rollen zu oszillieren beginnen.

Doch auch die totale Auflösung ist, wie schon in den vorhergehenden Textanalysen gezeigt wurde, nicht die endgültige Wahrheit des Dramas. Aus der Asche der kollabierten Rollenzuschreibungen steigt Julie schließlich umgeben vom Nimbus des tragischen Opfers auf, dessen grausames Schicksal das Mitgefühl des Zuschauers erheischt. Wie das Ende von *Fadren* ist auch dieser Dramenschluß wie ein melodramatisches *tableau vivant* gestaltet. Die leuchtenden Strahlen des Sonnenaufgangs, die in den Raum fallen, und der Dialog über den Weg der "Ersten" und "Letzten" ins Himmelreich verleihen der Opferrolle ihren Glanz. Julie hat zwar ihre Stellung als Herrscherin des Hauses verloren, doch ist sie nun "den yttersta" ["die Letzte"], also wiederum, wenn auch auf der Negativskala, etwas Herausgehobenes, Besonderes.²⁹ Dies wird in der Regieanweisung für den Abgang bekräftigt, die das Aristokratische ihres Selbstdods betont: "går bestämt ut genom dörren" (SV 27, 190) ["geht entschieden zur Tür hinaus"]. Noch deutlicher wird dies in den Notizen zum Dramenschluß, die Strindberg während der Arbeit am Rand des Manuskripts vermerkte. Vor der Niederschrift des letzten Abschnitts, nachdem Jean den Zeisig getötet hat, wird das Ende folgendermaßen skizziert: Julie

²⁸ Jacobs 1964, S. 81ff.

²⁹ Man beachte, daß Julie Jeans Äußerung, sie sei nun "bland de – yttersta" ["unter den – Letzten"], aufnimmt und zum Extrem weiterführt, das auch wieder eine herausgehobene Position bedeutet: "Det är sant. – Jag är bland de allra yttersta; jag är den yttersta!" (SV 27, 189; meine Hervorhebung) ["Das ist wahr. – Ich bin unter den Allerletzten; ich bin die Letzte!"] Die Herausgehobenheit stellt auch dann eine wesentliche Konnotation dar, wenn "den yttersta" ["die letzte"] auf Julies Stellung als Letzte ihres Geschlechts bezogen wird (vgl. Törnqvist 1980, S. 140).

soll sich auf der Bühne die Pulsadern aufschneiden und das Stück mit der heroischen Schlußreplik beenden: "Ser du dräng du kunde inte dö."³⁰ ["Siehst du, Knecht, du konntest nicht sterben."]

7.2. Frauengestalten in Strindbergs Werk und die Autorfigur

Mit Sympathie gezeichnete Frauengestalten, die sich dem Autor oder dem Leser zur Identifikation anbieten, sind in Strindbergs Werk während der 1880er Jahre selten. Das pathetisch gezeichnete Bild des Rebellen und des Opfers, des durch äußere Umstände zum Scheitern Verurteilten, das zur mitführenden Identifizierung auffordert, findet sich fast ausschließlich in männlichen Helden verkörpert. Julie stellt insofern eine Ausnahme dar. Die mit Sympathie gezeichneten Züge in Julies Charakter schneiden sich daher auch scharf mit ihren 'typisch weiblichen' Eigenschaften, die vielen Strindbergschen Frauengestalten gemein sind und dem misogynen Diskurs, der am ausgeprägtesten in den Artikeln zur Frauenfrage entwickelt wird, angehören. Die weibliche Natur ist hier durch mangelnde Selbstkontrolle, Triebbestimmtheit insbesondere während der Menstruation, Nervosität usw. gekennzeichnet³¹ – kurz, das Bild paßt ins Schema des naturwissenschaftlich fundierten fraueneindlichen Diskurses des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Lindström erinnert in bezug auf den pathologischen Frauentyp in Strindbergs Texten ab 1884 und speziell hinsichtlich Julies an die Vorbilder im französischen Naturalismus, an die Romane Zolas und der Brüder Goncourt, in denen die hysterische Frau zum Typus wird.³² In vielerlei Hinsicht ist Julie darüber hinaus eine Schwester Marias (*Le plaidoyer d'un fou*), Hélènes ("Mot betalning") und Theklas (*Fordringsägare*), also eine typische degenerierte Mann-Frau. In einem Brief wird

³⁰ Nach Ollén 1984, S. 306. Vgl. auch Smedmark 1964, S. 287f. Auch die sehr viel spätere Beschreibung des Abgangs in einem Brief an Manda Björling, die im Ensemble August Falcks die Rolle der Julie spielte, vermittelt ähnliche Akzente: "Gör slutscenens sortie som en sönmgångerska, långsamt, med armarne sträckta framför Er, skridande ut, liksom sökande stöd i luften att icke falla på stenar eller så; ut oemotständligt mot det sista stora mörkret" (16.7.1908; B 17, 11) ["Machen Sie den Abgang in der Schlußszene wie eine Schlafwandlerin, langsam, die Arme nach vorne ausgestreckt, hinausschreitend, als suchten sie Halt in der Luft, um nicht auf Steine zu fallen, oder so ähnlich; unwiderstehlich hinaus dem letzten, großen Dunkel entgegen"]. Der Abgang Julies ist hier weniger heroisch, doch hat er etwas außerordentlich Konzentriertes, Erhabenes, dem Irdischen Entrücktes, was auch die Formulierung "det sista stora mörkret" ["dem letzten, großen Dunkel"] andeutet.

³¹ Ollén 1984, S. 295.

³² Lindström nennt insbesondere die Frauenschilderungen in den Romanen der Brüder Goncourt: *Renée Mauperin*, *Germinie Lacerteux*, *Madame Gervaisais*, *La fille Elisa*, *La Faustin* und *Chérie* (Lindström 1952, S. 163).

die Abstammung von einer degenerierten Art hervorgehoben, die sich unter anderem in Willensschwäche und mangelndem Fortpflanzungstrieb niederschläge (B 7, 192). Dies zeigt sich vor allem in ihrer Rücksichtslosigkeit gegenüber Moral und Konvention. Sie übernimmt die unweibliche Rolle der Aktiven im erotischen Spiel, drängt Jean, wie schon Maria ihren Axel, in die entehrende Position eines Joseph. Außerdem zeigt sie sich eingebildet und herrschsüchtig. Sie spielt die Rolle der Herrscherin genußvoll aus, sie will Jean auf Knien sehen, zwingt ihn, ihre Stiefel zu küssen – eine Szene, die direkt Axels Phantasie entsprungen sein könnte.³³ Eine weitere Parallele zu Maria in *Le plaidoyer d'un fou* zeigt sich in Julies ungehemmtem Alkoholkonsum – auch dies neben dem Zigaretten- oder gar Zigarrenrauchen ein Stereotyp des männlichen Blicks auf die 'unweibliche' Frau.

Doch fehlt in *Fröken Julie* ein entscheidendes Merkmal anderer Schilderungen von Mann-Frauen in Strindbergs Werk: Es fehlt die moralische Indignation, die offene Polemik oder – eine dritte Variante – der kühle, doch nicht weniger brutale, sezierende Blick, der beispielsweise in "Genvägar" die Perspektive bestimmt. Julie ist "verrückt", wie Jean in seiner Eingangsreplik behauptet, aber sie ist nicht schuldig, ja sie wird nicht einmal für ihre Handlungen verantwortlich gemacht wie etwa Thekla in *Fordringsägare* (SV 27, 269f.).³⁴ Statt dessen spricht aus Jeans Worten eine Faszination, die nicht ausschließlich ein Effekt von Julies erotischer Anziehungskraft ist. Julie ist ohne Zweifel eine besondere, eine ungewöhnliche Frau, gerade indem sie sich nicht in die ihr zugewiesenen konventionellen Rollen als Frau und Adlige fügt. In dieser Eigenschaft erinnert sie an andere Frauen in Strindbergs Werk, die aus der typischen Frauenrolle ausbrechen, beispielsweise an Antigone aus dem frühen Drama *Det sjunkande Hellas*, an Gunlöd aus *Den fredlöse* oder auch an Hélène aus *Moderskärlek*. Ein Vergleich Julies mit diesen Frauen soll im folgenden zeigen, wie sich verschiedene Züge der Autorfigur in Frauengestalten manifestieren. Dabei ist insbesondere zu fragen, welche Besonderheiten die Gestaltung von Frauen wie Julie, Antigone oder Hélène im Gegensatz zu männlichen Gestalten wie Axel oder dem Rittmeister zeigt.

Antigone ist die Heldenin in Strindbergs zweitem Drama, der 1869 verfaßten "dramatischen Studie" *Det sjunkande Hellas*, die 1871 in umgearbeiteter Fassung unter dem Titel *Hermione* gedruckt wurde. Wie Julie ist auch Antigone eine ungewöhnliche junge Frau, die aus den durch die Gesellschaft und die 'weibliche

³³ Vgl. seine Gedanken im Eisenbahnabteil (Pdf 112).

³⁴ Die Schuld wird konsequent im naturalistischen Sinn auf die Umstände abgeschoben, deren handlungsmotivierender Vielfalt sich der Autor im Vorwort röhmt (SV 27, 103). Selbst die Mutter als Prototyp einer degenerierten gefährlichen Mann-Frau trifft keine eigentlich moralische Verurteilung. Auch sie erscheint eher als Agens eines bösen Schicksals denn als verantwortliche Person. Ihre Verirrungen werden aus Erziehung und Zeitgeist erklärt (SV 27, 160). Im naturalistischen Gewand ersetzt hier die Strindbergsche Schicksalslehre, der einzelne büße in seinem Leben für Sünden, die vor seiner Geburt begangen wurden, das moralische Urteil.

Natur' zugewiesenen Rollenbegrenzungen ausbricht.³⁵ Dieses Aufbegehren gegen die Konvention wird aber provoziert durch die (Männer-)Gesellschaft selbst, die mit ihrer Gleichgültigkeit und Dekadenz die hergebrachten vaterländischen Ideale verrät.³⁶ Während die Männer, stellvertretend in der Figur des Kallimachos, welcher mit Antigone verlobt ist, das Vaterland dem Feind Philippos preisgeben wollen, entscheidet sie sich als Frau für den Kampf: "När männen så ha sjunkit uti svaghet / Så måste kvinnan döda sin natur / Och föra dolken." (SV 1, 86) ["Wenn die Männer so zur Schwäche herabgesunken sind / Muß die Frau ihre Natur töten / Und den Dolch führen."] Antigone erscheint also zunächst als heroische Gestalt. Sie versucht – ähnlich wie Julie, wenn auch aus ganz anderen Gründen –, sich über ihre Natur hinwegzusetzen und wie ein Mann zu handeln. In *Hermione* äußert die Protagonistin noch deutlicher: "O att jag vore man!" (SV 1, 192) ["Oh, wäre ich ein Mann!"] Gerade so wie Julie scheitert jedoch auch sie an ihrer weiblichen Natur, und zwar weniger an ihrer Unfähigkeit zu töten, als an dem erotischen Begehr, das sie beim Anblick des schlafenden Philippos unwiderstehlich ergreift. Antigone verwandelt sich damit von einer heroischen Rebellin gegen falsche Rollenkonventionen – bzw. gegen Konventionen, deren Sinn sich in einer verdorbenen Gesellschaft ins Gegenteil verkehrt hat – in ein Opfer ihrer eigenen Natur. Sieht man Antigone im Zusammenhang mit anderen Strindbergschen Protagonisten wie dem Rittmeister in *Fadren* und Axel in *Le plaidoyer d'un fou*, stellt sich diese Verwandlung vom Helden zum Opfer der eigenen Natur als ein Muster der Autorfigur dar.³⁷

Eine interessante Rolle spielt dabei Antigones Vater Bakis. Selbst zu alt zum Kämpfen, bestärkt er sie zunächst in ihrem Vorsatz, Philippos zu ermorden. Er verkörpert die hohen Ideale des alten Athen, die auch Antigone bewegen: Vaterlandsliebe, Freiheit, Opferbereitschaft, Ehre. Und als Verkörperung dieser

³⁵ Vgl. Wirmarks Untersuchung der Antigone im Vergleich zu den zeitgenössischen Frauenbildern und der Diskussion um die Rolle der Frau in der Gesellschaft (Wirmark 1988, S. 15-20).

³⁶ Inwiefern das Drama als Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion um die Rolle der Frau in der Gesellschaft und insbesondere hinsichtlich der Verteidigung des Vaterlands verstanden werden kann, hat Ulf Boëthius dargelegt (Boëthius 1969, S. 94f.).

³⁷ Die Rebellion der Frau gegen die zugewiesene Rolle und insbesondere gegen die bürgerliche Konvention fordert u.a. auch der lange Brief an Siri von Essen vom März 1876. Nachdem sich der Briefschreiber zunächst über den moralischen Verfall im Heim der Angebeteten und über die Erniedrigung, die dies für sie bedeute, ereifert hat, fordert er sie in hochtrabenden Worten zur heroischen Rebellion auf: "Ve verlden och karlarne och qvinnorna om Ni reste Er hjessa och tog gisseln om hand – res Dig unga lejoninna, skaka din guldgula man och skicka ljungeldar ur dina herrliga ögon så att fånarne darra" (B 1, 289) ["Wehe der Welt und den Männern und den Frauen, wenn Sie Ihre Stirn erhöben und die Geißel zur Hand nähmen – erhebe Dich, junge Löwin, schüttele Deine goldgelbe Mähne und schicke Blitze aus Deinen herrlichen Augen, so daß die Narren erzittern"]. Dasselbe Muster wußte Strindberg nach Boëthius auch in Anne Charlotte Lefflers Schauspiel *Skådespelerskan* zu schätzen (Boëthius 1969, S. 145; vgl. *Före Röda rummet*, S. 60-64).

Ideale hat er am Ende die Aufgabe, Antigone durch den Tod von seiner Hand vor einem Leben in Schande und sich selbst vor der Ehrlosigkeit zu retten:

Du är mitt barn och fast du väl förtjänt
 Din lott så skall man aldrig dock få säga
 Att jag min dotter lät i smälek dväljas.–
 Nej, nej! min ära måste räddas, även
 Om eget blod det skulle kosta! (SV 1, 117)

[Du bist mein Kind, und obgleich du wohl verdient
 Dein Los, soll man doch niemals sagen können,
 Ich hätte meine Tochter in der Schande leben lassen. –
 Nein, nein! Meine Ehre muß gerettet werden, auch
 Wenn es eigenes Blut kosten sollte!]

Die Tatsache, daß der Vater im Augenblick der Entscheidung zur Tötung der Tochter die *eigene* Ehre als das höchste Gut anzusehen scheint, wird im Drama nicht problematisiert. Im Gegenteil bekräftigt der Text den absoluten Stellenwert der Ehre, indem er am Schluß, in der Vereinigung von Vater und Tochter im Tode, eine Apotheose der väterlichen Ideale inszeniert. Der tief beeindruckte Philippos befiehlt die Errichtung eines Grabdenkmals, "som / För än ej födda släkten vittna skall / Att Hellas, stort, var störst uti sitt fall!" (SV 1, 132) ["das / Noch nicht geborenen Geschlechtern bezeugen soll, / Daß Hellas, das Große, in seinem Fall am größten war!"]

Der Tod durch die Hand des Vaters wird ähnlich wie der Selbstmord in *Fröken Julie* mit Pathos und masochistisch anmutender Genugtuung inszeniert. Das Vergehen, die Unterwerfung unter das erotische Begehr, unter die Schwäche der eigenen Natur, fordert, so scheint es, die höchste aller Strafen. Doch gleichzeitig kann diese als Auszeichnung, als Rechtfertigung und Erlösung erfahren werden. Antigone und Julie gewinnen im Angesicht des Todes ihre Ehre, ihren aristokratischen Sinn zurück. Der Tod vermag eine Einheit mit dem Vater und den väterlichen Idealen herzustellen, die sich im Leben nicht realisieren ließ. Hier wird ein neuer Akzent der Autorfigur sichtbar, die sich bislang hauptsächlich im Bild von Opfer und Rebell, vom einsamen Helden gegenüber den bedrückenden Normen einer scheinheiligen Gesellschaft manifestierte. Es wird deutlich, daß das Bedürfnis nach rebellischer Selbstbehauptung gekoppelt ist mit einer überwältigenden Sehnsucht nach Übereinstimmung mit und Anerkennung durch den Vater. In *Det sjunkande Hellas* wird die Gestaltung dieses Anerkennungswunsches durch eine doppelte Verschiebung ermöglicht: Zum einen ist die Hauptfigur eine Frau. Die liebevolle Vereinigung mit dem Vater läßt sich von der Frauenrolle aus leichter inszenieren, da die Schwäche Antigones ja durch ihre weibliche Natur erklärt und gerechtfertigt ist. Sie kollidiert nicht gleichermaßen mit den patriarchalischen Männlichkeitidealen wie etwa Axels Machtlosigkeit gegenüber seinem erotischen Begehr in *Le plaidoyer d'un fou*. Zum anderen ist der Vater als Greis aus der verdorbenen Gesellschaft ausgenommen, gegen die sich Antigones Aufbegehren richtet, und kann im Kontrast zu dieser idealisiert werden. Der Kampf Antigones geschieht also im Namen der väterlichen Werte und nicht gegen diese.

Daß die Beziehung zum Vater ein entscheidendes Element der Autorfigur darstellt, das in vielen Texten offen oder versteckt eine wichtige Rolle spielt, bestätigt sich in *Fröken Julie*. Dort verkörpert der Vater die Macht der Gesellschaft und ihrer Konventionen, unter deren gnadenlosem Blick sich Jean und Julie wieder in Diener und Tochter verwandeln, in machtlose Sklaven ihrer anerzogenen Rollen. Auch in zwei weiteren Jugenddramen, *Fritänkaren* und *Den fredlöse*, werden jeweils Konflikte mit der Vaterwelt inszeniert. In *Fritänkaren* erscheint der Vater, Gutsbesitzer Larsson, neben seiner Frau, dem lebensfrohen Bruder Oscar und dem frömmelnden Gustaf nur als ein Teil der scheinheiligen Gesellschaft, die Karl und seine freiheitliche Botschaft von "frihetens, sanningens och upplysningens sol" ["der Sonne der Freiheit, der Wahrheit und der Aufklärung"] in die Wüste schickt (SV 1, 60). In *Den fredlöse* dagegen ist der Konflikt ganz auf die Vater-Kind-Beziehung zugespitzt. Thorfinn ist wie Bakis in *Det sjunkande Hellas* ein Mann, der in einer Umbruchzeit (hier: dem Übergang vom Heidentum zum Christentum auf Island) an den alten Werten festhält. Doch wird dies in *Den fredlöse* negativ gewertet. Thorfinn erscheint starrsinnig, verständnis- und lieblos gegenüber Frau und Tochter, die sich insgeheim zum Christentum, der neuen freieren und barmherzigeren Religion bekehrt haben. Gunlöds Mutter hat die hergebrachten Normen so weit verinnerlicht, daß sie von der Tochter absolute Unterordnung unter den Vater und die Verdrängung der eigenen Gefühle verlangt. Die Frau soll gehorchen und leiden, so lautet das harte patriarchalische Gesetz. "Lid – men tyst!" ["Leide – aber still!"] heißt ihr Verhaltenskodex (SV 3, 49). Gunlöd aber begeht innerlich gegen die Brutalität dieser Ordnung auf, auch wenn sie die Loyalität mit dem Vater nie offen aufkündigt. Als Thorfinn von einer Übermacht seiner Feinde angegriffen wird, erweist sie sich als ebenso mutig und entschlossen wie Antigone und wirft dem Boten, der ihr freies Geleit anbietet, die (Streit-)Axt vor die Füße. Der Bote röhmt daraufhin die 'Männlichkeit' ihrer Handlung: "Du är manstarkare än jag trodde Thorfinn!" (SV 3, 85) ["Du bist stärker an Männern als ich glaubte, Thorfinn!"] Die Widersprüchlichkeit im Verhältnis Gunlöds zu Thorfinn verrät, daß das eigentliche Thema des Dramas der Kampf um die Liebe und Anerkennung des Vaters ist. In der zweiten Fassung des Dramas von 1881 rechnet Gunlöd offen mit dem Vater ab: "Vet! Du har lärt mig hata – ty närlig gav du mig kärlek – du lärde mig frukta den store Thorfinn jarl [...] – Du stötte bort mig var gång jag ville komma till dig." (SV 3, 125) ["Wisse! Du hast mich gelehrt zu hassen – denn wann gabst du mir Liebe – du lehrtest mich, den großen Thorfinn jarl zu fürchten [...] – Du stießt mich jedesmal weg, wenn ich zu dir kommen wollte."] Der Versuch, die Lieblosigkeit der väterlichen Wertewelt zu überwinden, erinnert unmittelbar an Johans Frustration über den Vater in *Tjänstekvinnans son*, "som [...] hade isländarens ytter känslolöshet" (SV 20, 73) ["der [...] die äußerliche Gefühlslosigkeit des Isländers besaß"]. In *Den fredlöse* kann der Vater erst im Augenblick des Todes die Erstarrung seiner Gefühle unter dem Panzer männlicher Selbstbeherrschung überwinden. Erst jetzt kann er den Weg freigeben für die Liebe: zwischen Mann und Frau (Gunlöd und Gunnar) und unter den Menschen (Christentum).

Der Text schreibt sich in die Auseinandersetzung zwischen modernem und traditionell patriarchalischem Diskurs über die Geschlechterrollen ein, der im vierten Kapitel skizziert wurde. Geradezu idealtypisch wird der Protest gegen die über-

kommenen starren Rollenzuschreibungen inszeniert und insbesondere der Gefühlspanzer der traditionellen Männerrolle scharf kritisiert. Thorfinn wird in Gunnar ein idealisiertes Männerbild gegenübergestellt. Gunnar ist nicht nur stark wie Thorfinn, sondern auch "så god och --- så skön" (SV 3, 54) ["so gut und --- so schön"]. Während Antigone und ihr Vater sich gemeinsam den traditionellen männlichen Werten, besonders der männlichen Ehre, opfern, gehen diese in *Den fredlöse* mit dem Tod Thorfinns unter. Die Versöhnung zwischen Vater und Tochter gibt hier den Blick in eine bessere Zukunft frei, statt im pathetischen Opfertod zu enden. Auch hier bestätigt sich, daß die Inszenierung von Vaterfiguren und Vater-Tochter-Verhältnissen die der Autorfigur innewohnende Spannung zwischen Selbstbehauptung im Aufbegehren und masochistischem Selbstopfer reflektiert.

Eine dritte Variante des Vater-Tochter-Verhältnisses findet sich in dem 1892 entstandenen Einakter *Moderskärlek*. In der Zeichnung der Protagonistin und insbesondere in der Motivation ihres Charakters sind Parallelen zu Julie unübersehbar. Hélène, wie Julie etwa 25 Jahre alt, wurde von ihrer selbstsüchtigen Mutter in eine falsche, jede selbständige Persönlichkeitsentwicklung unterdrückende Erziehung gezwungen. Die Mutter erscheint als Stereotyp einer bösartigen, egoistischen Mann-Frau. Sie raucht, trinkt, lebt mit einer Freundin zusammen und erzieht ihr Kind zum Haß auf den Vater, der sich kurz nach der Geburt von der Mutter getrennt hat. Zugleich flößt sie ihr eine Abneigung gegen Männer überhaupt ein; "hon har alltid varnat mig för männen" ["sie hat mich immer vor den Männern gewarnt"], berichtet Hélène ihrer Freundin (und, wie sich später herausstellt, Halbschwester) Lisen (SV 33, 196). Dabei spielt die Mutter, wie Margareta Wirmark festgestellt hat, eigentlich die Rolle des Mannes in Hélènes Leben. Von Hélène als Tochter werden Dankbarkeit, Demut und Uneigennützigkeit gegenüber der Mutter und deren Freundin gefordert – die grundlegenden Tugenden bürgerlicher Töchter und Ehefrauen. "De dygder en kvinna vanliga brukar ställa till sin makes förfogande vill denna moder själv få njuta. Amelie har etablerat sig i manns roll visavi sin dotter" ["Die Tugenden, die eine Frau gewöhnlich ihrem Mann zur Verfügung zu stellen pflegt, will diese Mutter selbst in Anspruch nehmen dürfen. Amelie hat sich in der Rolle des Mannes gegenüber ihrer Tochter eingerichtet"].³⁸ Hélène aber widersetzt sich vom Beginn des Dramas an den Forderungen ihrer Mutter und deren Freundin, die die Position einer Stiefmutter im Haus einnimmt. Motiviert wird ihr Aufbegehren damit, daß sie erstmals die Lebenslüge ihrer Mutter – diese war früher "ett dåligt fruntimmer" (SV 33, 194) ["ein schlechtes Frauenzimmer"] – kennengelernt und gleichzeitig durch die Bekanntschaft mit Lisen den Zugang zu einer anderen Welt erhalten hat. So rebelliert sie gegen die ihr auferlegte Rolle als gehorsame Tochter – auch dies eine Parallel zu Julie. Auffällig ist in der Schilderung von Hélènes Verhältnis zur Mutter und deren Freundin darüber hinaus die Ähnlichkeit mit Johans Familiensituation in *Tjänstekvinnans son*. Zwang, Unterdrückung, Lieblosigkeit und Pflichtmoral dominieren hier auf gleiche Weise wie im ersten Kapitel der Autobiographie:

³⁸ Wirmark 1988, S. 54.

Tänk dig hur det skall kännas för mig, som levat upp i en håla, där luften är unken, där människor av obestämd, hemlighetsfull existens rört sig omkring mig, viskande, kivande, gnatande; där jag aldrig fått ett vänligt ord, ännu mindre en smekning, och där min själ varit bevakad som en straffånge --- (SV 33, 193)

[Denk dir, wie das für mich sein wird, die in einem Loch aufgewachsen ist, wo die Luft stickig war, wo sich Menschen unbestimmter, geheimnisvoller Existenz um mich herum bewegten, flüsternd, zankend, nörgelnd; wo ich nie ein freundliches Wort hörte, noch weniger eine zärtliche Berührung erfuhr und wo meine Seele wie eine Strafgefangene bewacht wurde ---]

Die Beschreibung des Hauses und Hinterhofs, wo Johan aufwächst, der Bewohner und der hierarchischen Verhältnisse, insbesondere aber der bedrückenden Atmosphäre, entsprechen in vielem dieser Schilderung. Wie Johan und Julie ist auch Hélène ein Opfer ihrer Erziehung. Wie diese rebelliert sie, wie diese kann aber auch sie sich nicht – oder höchstens in einem langsam und schwierigen Prozeß, der am Ende nur angedeutet ist – von den Prägungen ihrer Kindheit und Jugend befreien. Während allerdings in *Tjänstekvinnans son* der Vater für die Welt der Pflichten, Zwänge und der Lieblosigkeit steht, übernimmt in *Moderskärlek* die Mutter diese undankbare Rolle. Dadurch wird der Platz frei für eine ideale Vatergestalt, die fürsorglich und liebevoll gezeichnet wird. Hélènes und Lisens Vater erscheint als Erfüllung von Johans Sehnsucht, die in *Tjänstekvinnans son* nur in einem kurzen Augenblick nach dem Tod der Mutter gestillt wird: "Han hade fått en vän, och en mäktig, klok manlig vän som han beundrade" (SV 20, 73) ["Er hatte einen Freund bekommen, einen mächtigen, klugen männlichen Freund, den er bewunderte"].

Die besondere Konstellation in *Moderskärlek* macht im Gegensatz zu *Fröken Julie* und *Tjänstekvinnans son* eine Versöhnung mit der Vaterwelt möglich. Konvention, Pflichtmoral und Lieblosigkeit werden der bösen Mutter zugeschrieben, so daß die Rebellion zur eigenen Identitätsfindung sich nicht gegen den idealisierten Vater richten muß. Gleichzeitig vermeidet Hélène wahlgemerk durch ihre Entscheidung gegen die durch den Vater vermittelten verlockenden Angebote (Mann, Geld, Karriere), die eine Abhängigkeit gegen die andere einzutauschen. Zwar spielen bei diesem Entschluß auch die anerzogenen Verhaltensnormen eine Rolle, doch dokumentiert der Dramenschluß, wie Wirmark zu Recht feststellt, daß Hélène an Selbständigkeit und innerer Freiheit gewonnen hat: "På ytan är allt som förut men i själva verket är situationen i grunden förändrad." ["An der Oberfläche ist alles wie vorher, doch tatsächlich hat sich die Situation von Grund auf verändert."] Diese Selbständigkeit, die eigene Identität unabhängig von Mutter und Vater, werde sich mit der Zeit entwickeln.³⁹

Der Vergleich mit den behandelten Dramen, in denen jeweils eine Frauengestalt im Vordergrund steht, lenkt die Aufmerksamkeit bei der Analyse von *Fröken Julie* auf das Verhältnis Julies zu ihrem Vater. Daß die Figur des Grafen als Instanz der Macht und Bestrafung eine entscheidende Rolle im Drama spielt, wurde oben schon festgestellt. Die symbolische Aussagekraft der Stiefel, des Sprachrohrs und der Glocke als Platzhalter der väterlichen/gräflichen Macht auf der Bühne ist un-

³⁹ Wirmark 1988, S. 57.

übersehbar. Darüber hinaus weisen Julies und Jeans Angstphantasien unmittelbar auf den Schatten hin, den das väterliche Gesetz über die Szene wirft. Julie: "så ringer han – på den där klockan – två tag efter betjänten – och så skickar han efter länsman" (SV 27, 179) ["dann läutet er – mit dieser Glocke – zwei Mal nach dem Diener – und dann schickt er nach dem Polizisten"]. Jean nimmt diese Vorstellung in seiner vorletzten Replik fast wörtlich wieder auf:

Att vara så rädd för en ringklocka! – Ja men det är inte bara en klocka – det sitter någon bakom den – [...] – men håll för örona bara – håll för örona! Ja så ringer han ändå värre! – ringer bara ända tills man svarar – och då är det för sent! och så kommer länsman – och så ... (SV 27, 190)

[So viel Angst vor einer Glocke zu haben! – Ja, aber es ist nicht nur eine Glocke – dahinter sitzt jemand – [...] – aber halt nur die Ohren zu – halt die Ohren zu! Ja, dann läutet er nur noch schlimmer! – läutet einfach so lange, bis man antwortet – und dann ist es zu spät! und dann kommt der Polizist – und dann ...]

In der Tat folgt unmittelbar darauf die Regieanweisung "Två starka ringningar i klockan" ["Zweimal starkes Glockenläuten"], was den Befehl zum Selbstmord endgültig unumgänglich macht. Der Vater erscheint im Drama übermächtig und bedrohlich.

Daß hier historisch reale Machtverhältnisse inszeniert werden, wird aus Wirmarks Beschreibung des Vater-Tochter-Verhältnisses am Ende des 19. Jahrhunderts deutlich. Julies Verhalten stellt nicht nur einen Verstoß gegen konventionelle Rollennormen, sondern auch einen grundlegenden Bruch des Gehorsams gegenüber dem Vater dar. Für den Adel galt noch bis 1884, daß der Vater sowohl Vormund als auch "giftoman" der Tochter war, d.h. über ihren zukünftigen Ehemann entschied und für ihre Unberührtheit einstand: "Den dotter som vågade sätta sig upp emot gällande ordning gjorde något oerhört."⁴⁰ ["Die Tochter, die sich der herrschenden Ordnung widersetzt, tat etwas Unerhörtes."] Wenn Julie sich mit einem Diener einläßt, nachdem sie kurz zuvor den Bruch ihrer Verlobung provoziert hat, ist dies also in mehrerer Hinsicht ein Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen.

Was Julie im einzelnen über das Verhältnis zu ihrem Vater äußert, erscheint demgegenüber eher widersprüchlich. Offensichtlich ist das Vater-Tochter-Verhältnis durch große Distanz geprägt. Ein erstes Zeichen dafür ist die Tatsache, daß Julie es vorzieht, am Mittsommerabend allein auf dem Gut zu bleiben, während ihr Vater mit Bekannten feiert. Auch erscheint der Vater zu keinem Augenblick auf der Bühne, eine persönliche Begegnung findet im Drama nicht statt. Die kindliche Erziehung lag nach Julies Bericht zunächst ganz in der Hand der Mutter (SV 27, 161), die ihr auch den Haß auf die Männer einimpfte. So stand Julie in der Aus-

⁴⁰ Wirmark 1988, S. 172. Wirmark stellt darüber hinaus fest, daß das Aufbegehen der Tochter gegen den Vater in Strindbergs späteren Werken ein häufiges Motiv ist. Sie nennt als Beispiele *Dödsdansen II* und *Svanevit*: "När flickan sätter troheten mot den egna känslan främst blir upproret mot fadern den naturliga följden." (ebd., S. 174) ["Wenn das Mädchen die Treue zum eigenen Gefühl an die erste Stelle setzt, ist der Aufruhr gegen den Vater die natürliche Folge."]

einandersetzung um die vernichtende Brandstiftung auf dem Gut loyal zur Mutter: "Jag älskade min far, men jag tog parti för min mor, emedan jag icke kände omständigheterna." (SV 27, 163) ["Ich liebte meinen Vater, aber ergriff die Partei meiner Mutter, weil ich die Umstände nicht kannte."] Die Behauptung, den Vater zu lieben, wird allerdings kurz darauf stark relativiert. "Har ni inte älskat er far, fröken Julie?" ["Habt Ihr Euren Vater nicht geliebt, Fräulein Julie?"], fragt Jean. Julie antwortet:

Jo, gränslost, men jag har visst hatat honom också! Jag måtte ha gjort det, utan att jag märkt det! Men det är han som uppfostrat mig till förakt för mitt eget kön, till halvvinna och halvman! (SV 27, 187)

[Ja, grenzenlos, aber ich habe ihn wohl auch gehaßt! Ich muß ihn gehaßt haben, ohne es zu merken! Aber er war es, der mich zur Verachtung meines eigenen Geschlechts erzogen hat, zur Halbfrau und zum Halbmann!]

Sowohl die Behauptung, den Vater zu hassen, als auch die Beschuldigung, er habe sie zur Verachtung des eigenen Geschlechts erzogen, widersprechen auf den ersten Blick dem, was Julie zuvor berichtet hat. Die Ambivalenz zwischen Liebe und Haß läßt sich jedoch durch Julies innere Zerrissenheit erklären sowie durch die Macht, die die Erziehung durch die Mutter über sie hat. In diesem Augenblick fühlt sie sich, wie sie selbst erklärt, als Werkzeug der Rache ihrer Mutter dem Vater gegenüber.

Verwirrender ist die Schuldzuweisung an den Vater hinsichtlich ihrer gespaltenen Geschlechtsidentität, da Julie vorher ausdrücklich betont hat, die *Mutter* habe sie gegen den Willen des Vaters als Naturkind und wie einen Jungen erzogen. Da der Autor im Vorwort "fadrens oriktiga uppfostran av flickan" (SV 27, 103) ["die falsche Erziehung des Mädchens durch den Vater"] ausdrücklich als einen Punkt der naturalistischen Ursachenvielfalt für Julies Schicksal nennt, die er selbstbewußt als Paradebeispiel seiner komplexen Dramentechnik aufzählt, liegt es nahe, zu vermuten, daß der nachdrückliche Wille zur Komplexität in der Motivation hier zu Unstimmigkeiten in der Dramenlogik führt. Doch läßt sich der logische Bruch auch dadurch erklären, daß man Julies Schwanken zwischen verschiedenen Perspektiven und damit zwischen verschiedenen Bildern von der eigenen Identität als Frau in Rechnung stellt. Das Frauenbild, das Julie von der Mutter vermittelt bekommen hat, entspricht offenbar den progressiven Idealen der Zeit; es will zeigen, "huru kvinnan var lika god som mannen" (SV 27, 161) ["inwiefern die Frau ebenso gut war wie der Mann"]. Aus der männlichen Perspektive – derjenigen des Grafen, des Zuschauers und der im Vorwort explizierten Dramen(ideo)logik – stellt sich dies als Verirrung dar. Sie wird anschaulich belegt durch den Niedergang des Guts als Folge der mütterlichen Anordnungen und durch die soziale Ächtung, die der Vater erdulden muß. *Dieses* Frauenbild nun ist es, das von der väterlichen Verachtung getroffen wird.⁴¹ Da Julie sich aber nicht aus der Prägung durch die

⁴¹ Für Eklunds Behauptung, der Vater habe seine Enttäuschung, keinen Sohn als Erbfolger zu haben, an Julie ausgelassen (Eklund 1948b, S. 336), finde ich im Text keinen Beleg. Immerhin bestätigt sie, daß das Bild von Julies Vater, das im Drama vermittelt ist, alles andere als idealisch ist – trotz Julies Beteuerung, ihn zu

mütterlichen Ideale lösen kann, trifft die Verachtung des Vaters direkt ihre geschlechtliche Identität. Julie fühlt sich also nicht nur deshalb als "halvvinna och halvman" ["Halbfrau und Halbmann"], weil die Mutter sie nach Prinzipien erzog, die die traditionelle Frauenrolle sprengten, sondern weil sowohl das traditionelle als auch das moderne Frauenbild für sie diskreditiert sind. Sie ist in ihrer geschlechtlichen Identität grundlegend verunsichert.

In den vorhergehenden Kapiteln konnte eine solche Verunsicherung mit ihren verheerenden Wirkungen für das Selbstbewußtsein ebenso beim Rittmeister in *Fadren* gezeigt werden wie bei Axel in *Le plaidoyer d'un fou*. Die Gestaltung der Problematik in einer weiblichen Hauptfigur verdeutlicht freilich – wie der Exkurs zu den Jugenddramen und zu *Moderskärlek* gezeigt hat –, daß die Unsicherheit über die eigene Geschlechtsidentität in engen Zusammenhang mit dem widersprüchlichen Verhältnis zu einer Vaterfigur gestellt werden kann. Wurde im Kapitel zu *Fadren* mit Bezug auf den Diskurs des Modernen Durchbruch die These aufgestellt, daß der eigentliche Konflikt nicht dem Kampf zwischen den Geschlechtern entspringt, sondern der aufreibenden Auseinandersetzung zwischen einem traditionell-patriarchalischen und einem modernen Männerbild, kann diese nun folgendermaßen ergänzt werden: Hinter der Unsicherheit und Gespaltenheit, die Axel und der Rittmeister bezüglich ihrer männlichen Identität erfahren, verbirgt sich *auch* die Auseinandersetzung mit einer Vaterinstanz, die einerseits als Rebellion und Protest, andererseits als Wunsch nach Liebe und Anerkennung zum Ausdruck kommt. Letzteres wird aber weder in *Fadren* noch in *Le plaidoyer d'un fou* explizit. Der Wunsch nach Anerkennung durch und nach Einheit mit der Vaterinstanz äußert sich hier vielmehr im Pathos – und dem darin verborgenen Wunsch nach Identifikation mit dem männlich-patriarchalischen Blick –, mit dem die Bedrohung durch das böse Weibliche und die Untergangsphantasien inszeniert werden.

Anders in *Fröken Julie* (und den übrigen Dramen mit weiblichen Hauptpersonen): Hier kommt die Komplexität im Spannungsverhältnis von Rebellion und Anerkennungswunsch im Verhältnis zur väterlichen Autorität offener zum Ausdruck. In *Det sjunkande Hellas* und in *Den fredlöse* ist eine Auflösung dieser Spannung nur im Tod einer oder beider Seiten möglich. Dies gilt auch für *Fröken Julie*. Daß der Selbstmord Julies nicht nur als Flucht aus Scham und Schande, nicht nur als Ehrenrettung, sondern auch als ein Schritt zur Vereinigung mit dem Vater gedeutet werden kann, bestätigt eine frühere Phantasie Julies. Nachdem Jean den Zeisig getötet und damit in Julies Augen seine Rohheit und Knechtsnatur bewiesen hat, stellt sie sich vor, dem Vater alles zu offenbaren. Dies imaginiert sie als einen apokalyptischen, erlösenden Moment. Dabei zieht Julies pathetische Phantasie den Vater und mit ihm das ganze Grafengeschlecht mit in den Tod:

[...] och så talar jag om allt! Allt! Åh det skall bli skönt att få ett slut – bara det ville bli slut – och så får han slag och dör! – så bli vi slut allihop – och så blir det lugn – ro – evig vila – och så krossas vapnet mot likkistan – grevesläkten är slocknad [...]! (SV 27, 179)

lieben, und obwohl der Vater ebenso wie Julie als Opfer der Verirrungen der Mutter erscheint.

[...] und dann sage ich alles! Alles! Oh, es wird schön sein, Schluß zu machen – wenn es doch nur Schluß wäre – und dann bekommt er einen Schlag und stirbt! – und dann ist es mit uns allen aus – und dann wird es ruhig – Stille – ewige Ruhe – und dann zerschlägt man das Wappen am Sarg – das Grafengeschlecht ist erloschen [...]!]

Der gemeinsame Tod *mit* dem Vater und *wegen* des Vaters – bzw. wegen der durch den Vater verkörperten Verhaltensnormen – bedeutet, den Widerspruch zwischen dem Streben nach Anpassung und dem Aufbegehren ebenso brutal wie konsequent zu durchbrechen.

7.3. Gott-Vater und die List Adams

Doch es bleibt bei der *Phantasie* vom gemeinsamen Tod. In der Dramenrealität opfert sich Julie allein, um die eigene Ehre und die des Vaters rein zu erhalten. Denn um das unbarmherzige patriarchalische Gesetz der Ehre geht es auch hier – vor allem anderen. Dies betont Julie, als sie Jean um Hilfe bei ihrem Selbstmord bittet: "Gör mig den sista tjänsten, rädda min ära, rädda hans namn!" (SV 27, 188) ["Tu mir den letzten Dienst, rette meine Ehre, rette seinen Namen!"] Der Freitod ist gleichzeitig Unterwerfung unter und Protest gegen das väterliche Gesetz. So urteilt auch Wirmark:

Julie tar sitt liv för att undkomma skammen och utför ännu en protesthandling. I det samhälle där en ogift kvinna förnekas varje möjlighet att ge utlopp för sin sexualitet finns knappast plats för henne att leva ett människovärdigt liv. Julies andra protesthandling framstår emellertid som kluven också den; den konfirmerar såväl hennes frihetslängtan som det omgivande samhällets förkastelsedom.⁴²

[Julie nimmt sich das Leben, um der Schande zu entkommen, und führt damit eine weitere Protesthandlung aus. In der Gesellschaft, in der einer unverheirateten Frau jede Möglichkeit bestritten wird, ihre Sexualität auszuleben, gibt es kaum Platz für sie, ein menschenwürdiges Leben zu führen. Auch Julies zweite Protesthandlung erscheint allerdings gespalten; sie bestätigt sowohl ihre Freiheitssehnsucht als auch die Verurteilung durch ihre Umwelt.]

Sowohl das Zulassen des sexuellen Begehrens als auch die Selbsttötung sind Protesthandlungen gegen die gesellschaftlichen Normen, wobei Protest und Unterwerfung Hand in Hand gehen. Dies ist gerade im Motiv des Selbsttods offensichtlich: Er ist Protest gegen die unbarmherzigen väterlichen Normen, die eine eigene (sexuelle) Identität unmöglich machen, und Appell an das väterliche Mitgefühl. Er soll dem Vater Schmerz zufügen und seine Anerkennung gewinnen. Eine psychologische Interpretation, die die Selbstbestrafungstendenz bei Julie nur auf die Schuldgefühle zurückführt, die aus einer lieblosen und die sexuelle Identität

⁴² Wirmark 1988, S. 176.

verwirrenden Erziehung herrühren,⁴³ übersieht die komplexeren Implikationen des Freitods als Selbstbestrafung. Wie masochistische Selbstquälerei in den Dienst der Selbstbehauptung gestellt werden kann, wird schon in *Tjänstekvinnans son* beschrieben (SV 20, 15). Johan zieht einen Teil seines Selbstgefühls aus der selbstmitleidigen Empfindung, übervorteilt und übergeangen worden zu sein, die es ihm erlaubt, selbstgerechte Kritik an seiner Umgebung zu üben. Er übernimmt die Doppelrolle von Strafendem und Bestraftem, identifiziert sich also gleichzeitig mit der Rolle des Sünder (des Kindes) und der Rolle des Strafenden (des Vaters). Julie fordert mit ihrer selbstzerstörerischen Handlung also nicht nur das Mitleid und die Anerkennung der Vaterinstanz heraus, sondern sie begibt sich selbst stellvertretend in seine Position. Strafen und gestraft Werden, Selbstbehauptung und Selbstzerstörung, Protest und Identifikation sind damit komplementäre Aspekte derselben Handlung.⁴⁴

Dieselbe Ambivalenz im Verhältnis zur väterlichen Autorität tritt in späteren Texten wie *Inferno* und *Stora landsvägen* im Motiv des Kampfs mit Gott zutage. Dieser Kampf, der im alttestamentarischen Mythos von Jakob seinen vorzüglichen Ausdruck findet, hat eine mehrfache Funktion für die Konstitution des Autor-Ich: als Inszenierung des eigenen Leidens, als rebellisches Aufbegehren, durch das Bewußtsein der Herausgehobenheit und durch die ihm innewohnende masochistische Komponente. – Daß es sich hier nicht um eine Psycho-Logik der Dramenfiguren oder eines hinter ihnen stehenden Autorsubjekts handelt, sondern um die Logik der Ich-Konstitution im Text durch die Autorfigur, welche das dramatische Geschehen bestimmt, wird abschließend gezeigt werden.

Zuvor ist allerdings noch ein Hinweis zur Opposition von männlich und weiblich erforderlich, die in *Fröken Julie* etabliert wird und die sich in den meisten Deutungen des Dramas spiegelt. Wirmark weist in dem obigen Zitat auf einen wichtigen Punkt hin: Im Mittelpunkt des Konflikts zwischen dem Individuum (Julie) und den gesellschaftlichen Normen steht das Recht auf eine eigene, freie Sexualität. Dem ist zweifellos zuzustimmen – besonders, da diese Problematik, wie Kapitel 6 gezeigt hat, schon in *Le plaidoyer d'un fou* einen zentralen Platz einnimmt. Irreführend ist allerdings die Beschränkung der Problematik auf Strindbergs Frauengestalten, die Wirmarks Darstellung suggeriert. Vor dem Hintergrund der historischen Situation betont Wirmark zu Recht, daß für Frauen und Männer grundsätzlich unterschiedliche moralische Normen galten: "Ett snedsprång med en piga en midsommarnatt skulle ha betraktats som en självklar rättighet" ["Einen Seitensprung mit einer Magd in der Mittsommernacht hätte man als ein selbstverständliches Recht betrachtet"] – wäre Julie keine Grafentochter, son-

⁴³ Vgl. Järv 1972, S. 48.

⁴⁴ Eine nach 1900 entstandene Skizze zum Heraklesmythos (SgNM 4:10,7) führt vor, wie Herakles für die Sünden des Zeus, seines Vaters, leidet: "Herakles är således oskyldig men känner skulden och åtager sig penitensen hos Omfale. Han lider således för det brott som hans fader (Zeus) begått." ["Herakles ist also unschuldig, aber er fühlt die Schuld und nimmt die Buße bei Omphale auf sich. Er leidet also für das Verbrechen, das sein Vater (Zeus) begangen hat."] Gerade diese Buße für die Schuld des Vaters wird im folgenden als "Herakles största hjelteprof" ["Herakles' größte Heldentat"] bezeichnet, bedeutet also die moralische Erhöhung des Helden.

dern ein Grafensohn gewesen.⁴⁵ Betrachtet man *Fröken Julie* jedoch im Werkzusammenhang, zeigt sich, daß die männlichen Helden, z.B. in *Fadren*, in *Le plaidoyer d'un fou* und in *I havsbandet*, in genau demselben Dilemma bezüglich ihrer Sexualität gefangen sind. Das eigene sexuelle Begehrten zuzulassen und auszuleben, führt in Strindbergs Texten für Frau und Mann gleichermaßen in die Katastrophe. Die Strafen, die Julie und Antigone für ihre Ausbruchsversuche aus der zugewiesenen Geschlechterrolle und ihre erotische Passion treffen, treffen ebenso die männlichen Helden.

Dies läßt sich in gewissem Maße sogar für Jean zeigen, obwohl dieser als ein der Unterschicht entstammender Mann zunächst – ähnlich wie Nöjd in *Fadren* – für ein instrumentelles Verhältnis zur Sexualität steht. Fahlgren betont: "Jean står för den rationella 1880-talssynen på sexualitet som något avgränsat och möjligt att definiera."⁴⁶ ["Jean steht für die rationale Haltung der 1880er Jahre zur Sexualität als etwas Begrenztem und Definierbarem."] Doch weckt der Text Zweifel, ob dieses rationale Sexualmanagement große Belastungen auszuhalten vermag. Julies offensive Erotik stellt jedenfalls eine entschiedene Bedrohung für Jeans Selbstkontrolle dar, wie sein Zittern unter Julies Berührungen verrät (SV 27, 136), das ihn mit dem Sexualparanoiker Axel aus *Le plaidoyer d'un fou* verbindet. Sowohl Julie als auch Jean stehen also im Spannungsfeld zwischen rationaler Kontrolle und Ausgeliefertheit an das erotische Begehrten. Im Zusammenhang mit der Autorfigur stellt sich das spannungsvolle Verhältnis zur eigenen Sexualität als Entsprechung zum unaufhörlichen Kreislauf von Selbstbehauptung und Selbstauflösung dar, in dem auch Axel in *Le plaidoyer d'un fou* und der Rittmeister in *Fadren* gefangen sind.

In der Forschungsliteratur zu Strindberg ist vom androgynen Charakter einer großen Anzahl Strindbergscher Helden die Rede. Dies scheint mir auch für die hier behandelten Texte der späten 1880er Jahre zu gelten, obgleich diese vordergründig den wesenhaften Unterschied von männlich und weiblich mit großer Emphase akzentuieren. So hebt Wirmark die weiblich-irrationalen Züge in der Persönlichkeit des Rittmeisters in *Fadren* hervor.⁴⁷ Die Analyse der Autorbilder in *Fröken Julie* und anderen Dramen mit weiblichen Protagonisten macht deutlich, daß dies nicht nur darauf beruht, daß Männern weibliche und Frauen männliche Eigenschaften zugeschrieben werden – was auf der Ebene des naturalistischen Diskurses als Folge falscher Erziehung oder als degenerative Zeiterscheinung begründet werden kann –, sondern daß die Männlich-Weiblich-Opposition insgesamt unterwandert wird. Der folgende Textabschnitt entstammt einem Nachruf Strindbergs auf den Verfasser des weitverbreiteten Werks *Geschlecht und Charakter*, das durch seine Pseudowissenschaftlichkeit und seine entschieden misogynen Tendenzen zweifelhafte Berühmtheit erlangte: Otto Weininger. Es ist außerordentlich illustrativ, diesen 1903 entstan-

⁴⁵ Wirmark 1988, S. 39.

⁴⁶ Fahlgren 1994, S. 126.

⁴⁷ Wirmark 1988, S. 28. Indirekt bestätigt auch Smedmark eine solche Sicht, wenn er in seiner Einleitung zu *Fröken Julie* eingehend die Parallelen zwischen dem Rittmeister und Julie herausarbeitet (Smedmark 1964, S. 282).

denen Text mit Blick auf die Erotik eines männlichen Strindberg-Helden wie Axel in *Le plaidoyer d'un fou* zu lesen:

Kvinnans kärlek lär efter den sista analysen innehålla femtio procent brunst och femtio procent hat. Det låter underligt, men det är så. Oberoende av böjelse och smak, åsikter och sådant, finner man att när en kvinna älskar en man, så hatar hon honom; hatar honom, emedan hon känner sig bunden till honom och honom underlägsen. Det är ingen konstant ström i hennes kärlek, utan en ständig ompolarisering och en ständig strömväxling [...]. (SS 54, 313)

[Die Liebe der Frau soll nach den letzten Analysen fünfzig Prozent Brunst und fünfzig Prozent Haß beinhalten. Das klingt erstaunlich, aber es ist so. Unabhängig von Neigungen und Geschmack, Ansichten und so weiter lässt sich feststellen: wenn eine Frau einen Mann liebt, so haßt sie ihn; sie haßt ihn, weil sie sich an ihn gebunden und ihm unterlegen fühlt. In ihrer Liebe gibt es keinen konstanten Strom, sondern ein ständiges Umpolen und einen ständigen Stromwechsel [...].]

Das Unternehmen, den Text gegen den Strich zu lesen, zeigt, daß hier nicht weibliche Erotik, sondern Erotik überhaupt (in der für Strindbergs Texte typischen Form) beschrieben wird. Gerade *indem* Texte wie dieser, *Fröken Julie* oder andere so entschieden auf dem Wesensunterschied der Geschlechter bestehen, verweisen sie auf das Vakuum, das dort entsteht, wo geschlechtliche Identität begründet werden soll. Der scheiternde Versuch Axels in *Le plaidoyer d'un fou*, die 'wahre Natur' Marias als Stellvertreterin des Weiblichen zu ergründen und darüber auch seine eigene Männlichkeit zu etablieren, verweist paradigmatisch auf die Leere, um die die polaren Zuschreibungen zirkulieren: Stärke und Schwäche, Mann und Frau, Ratio und Wahnsinn, Täter und Opfer ...

In einem weiteren Punkt muß Wirmark widersprochen werden, zumindest, was die hier behandelten Texte der 1870er und 1880er Jahre angeht. "Fäderna i Strindbergs dramer tecknas med stor kärleksfullhet" ["Die Väter in Strindbergs Dramen werden sehr liebevoll gezeichnet"], heißt es, und Wirmark betont ausdrücklich das Liebes- und Vertrauensverhältnis zwischen Vater und Tochter. Daß das Verhältnis zum Vater in *Fröken Julie* und *Den fredlöse* höchst ambivalent ist, konnte oben gezeigt werden. In beiden Fällen überwiegt der erbarmungslose, bedrohliche Aspekt des Vaterbildes. Auch in *Det sjunkande Hellas* bleibt das Vater-Tochter-Verhältnis nicht ungetrübt. Bakis' Reaktion auf das Versagen Antigones, das aus ihrer Passion für Philippos herrührt, offenbart nicht nur Strenge, sondern Lieblosigkeit, ja Verachtung:

[...] Nyss du var
Beklagansvärd blott, medan du ännu
Stod ren inför mig; nu är du blott värd
Förakt, då du ditt land uppoffrat har
För att en brottslig kärleks åtrå följa. – (SV 1, 116)

[...] Gerade warst du
Nur bedauernswert, als du noch
Rein vor mir standst; jetzt bist du nur

Verachtung wert, da du dein Land geopfert hast
Um dem Begehr einer verbrecherischen Liebe zu folgen. –]

Das erotische Begehr ist wie bei Julie dafür verantwortlich, daß sich die Anerkennung des Vaters in Verachtung verwandelt: Es ist unverzeihlich. Noch ausgeprägter wird die finstere Seite des Vaterbilds, wenn wir den weiblichen Heldinnen ihre männlichen Pendants an die Seite stellen. In *Fritänkaren*, in der Novelle "Offret" aus *Från Fjärdingen och Svarthäcken* und in *Tjänstekvinnans son* gleicht der Vater jeweils einer finsternen Macht, dem hartherzigen Gott des Alten Testamentes vergleichbar. Besonders auffällig sind die Parallelen zwischen den strafenden Vatergestalten in *Fröken Julie* und *Tjänstekvinnans son*: "Man fruktade fadren. När ropet: pappa kommer! hördes sprungo alla barnen och gömde sig, eller ut i barnkammaren för att kamma och tvätta sig. Vid bordet rådde dödstystnad bland barnen" (SV 20, 13) ["Man fürchtete den Vater. Wenn man den Ruf: Papa kommt! hörte, liefen alle Kinder und versteckten sich, oder hinaus ins Kinderzimmer, um sich zu kämmen und zu waschen. Am Tisch herrschte Grabsstille unter den Kindern"], so die Autobiographie. Der Ruf "pappa kommer" ["Papa kommt"] erklingt mit tödlichen Konsequenzen auch im Drama, wo der Vater von Beginn an symbolisch auf der Bühne und im Bewußtsein der Handelnden anwesend ist.⁴⁸

Die Allpräsenz des übermächtigen Vaters verleiht *Fröken Julie* Züge eines Paradiesgarten- und Sündenfalldramas. Carlson hat auf die große Bedeutung dieses Mythos in Strindbergs Werk hingewiesen und ihn u.a. überzeugend auf *Fröken Julie* bezogen. Zunächst wird der Mythos in Jeans Kindheitsbericht introduziert. In diesem erscheint der gräfliche Park als Paradies, dessen Früchte – im wörtlichen und übertragenen Sinn – dem Unterklassenkind verboten sind. Darüber hinaus kann die Situation des Mittsommerabends während der Abwesenheit des Grafen in bezug auf den Sündenfallmythos gedeutet werden.

På en sinnlig midsommarafton är brödet och vinet de förbjudna frukter som Julie och Jean smakar av och kunskapen som de senare skaffar sig om den sexuella attraktionens förödande kraft och den oöverstigliga klassklyftan blir för mycket för dem. Denne Adam och denna Eva är totalt förlorade [...]. När pjäsen slutar är Julie en självmördare och Jean blott och bart en gnällig lakej. Ingen av dem var vuxen att möta följderna av Fallet.⁴⁹

[An einem sinnlichen Mittsommerabend sind Brot und Wein die verbotenen Früchte, die Julie und Jean probieren, und die Erkenntnis, die sie sich später über die verderbliche Kraft der sexuellen Anziehung und die unüberbrückbare

⁴⁸ Auch die Vater-Symbolik in *Fröken Julie* nimmt unmittelbare Anleihen bei der Autobiographie: Die Stiefel verweisen direkt auf die väterlichen Stiefel in *Tjänstekvinnans son*, die der Diener nur mit Handschuhen anfassen darf. Die Glocke ist in beiden Texten als Symbol mit dem Auftreten der Staatsmacht verknüpft; im ersten Kapitel der Autobiographie erscheint nach dem Klingeln der Glocke ebenso wie in der Phantasie Julies und Jeans die Polizei (SV 20, 22; SV 27, 190).

⁴⁹ Carlson 1979, S. 42f.

Klassenschanke verschaffen, wird ihnen übermächtig. Dieser Adam und diese Eva sind völlig verloren [...]. Wenn das Stück endet, ist Julie eine Selbstmörderin und Jean nichts anderes als ein winselnder Lakei. Keiner von beiden war den Folgen des Falls gewachsen.]

Für die Analyse der Autorfigur ist Carlsons Hinweis wichtig, daß auch Jean der Rolle des überlegenen Mannes, des Eroberers und sozialen Aufsteigers nicht gebracht werden kann. Jean träumt vom gesellschaftlichen Aufstieg, doch die Realität widerspricht seinen großen Worten. "Han har kanske högtflygande planer men saknar den oundgängliga inre beslutsamheten att fullfölja dem" ["Er hat vielleicht hochfliegende Pläne, ihm fehlt aber die unumgängliche innere Entscheidungskraft, sie auszuführen"], so Carlson.⁵⁰ Dies gilt sowohl für seine berufliche Karriere als auch, wie seine Beziehung zu Kristin demonstriert, für sein Verhältnis zu Frauen. Ebenso beurteilt auch Fahlgren Jeans Rolle als Aufsteiger und 'self-made-man'.⁵¹

Wie läßt sich also die Logik der Autorfigur in *Fröken Julie* beschreiben? Worin unterscheidet sie sich von einer psychologischen Deutung? – Jean und Julie bewegen sich wie Kinder bei verbotenen Spielen in einem Spannungsfeld zwischen erotischem Begehr und väterlicher Sanktionsdrohung. Sie trotzen dem väterlichen Willen und essen die verbotene Frucht. Im geheimen fordern sie die väterliche Autorität heraus: Julie provoziert ihren Verlobten bis zum Bruch der Beziehung, sie entzieht sich der väterlichen Kontrolle, sie vergeht sich gegen alle Rollenkonventionen und bricht selbst das letzte Tabu, das Sexualverbot. Jean stiehlt den Wein des Grafen und schwelgt in Größenphantasien, in denen er selbst zum Grafen wird. Beide spielen ihre Rollen: Mann und Frau, Verführer und Verführerin, Aristokratin und Aufsteiger; außerdem ungeliebtes Kind und Opfer falscher Erziehung (Julie), Underdog und sozialer Außenseiter (Jean). Doch Spiel und Rollen zerfallen bei der Rückkehr des Grafen. Die Übertretung des väterlichen Gebots kann nicht ungesühnt bleiben; wer sich so offensichtlich der patriarchalischen Ordnung verweigert, muß sterben. Vermehrt ist das Opfer auf dem Altar der väterlichen Ordnung komplett: Die Frau, das gefährliche Weibliche, ist tot; der Mann überlebt – doch nur als Krüppel, als Kastrierter, der mit den weiblich-erotischen Anteilen auch seiner Manneskraft beraubt ist. Freilich übersieht die naheliegende ödipale Deutung nicht nur die am Ende von Abschnitt 7.1. beschriebene Märtyrer-Glorie um Julies Haupt, sondern auch den provokatorischen Gestus des Dramas, der dem siegreichen Vatergott eine lange Nase zeigt.

Die provokative Kraft, die Julies Verhalten innewohnt, schlägt auf das Drama als Ganzes und seine Rezeption durch. Die Herausforderung der patriarchalischen Ordnung im Drama stellte gleichermaßen eine Herausforderung der zeitgenössischen Rezipienten dar. Josephson weist darauf hin, daß Verleger und Theaterdirektoren die Titelrolle für zu schockierend hielten und erst 1906 eine schwedische Schauspielerin sich an die Gestaltung der Rolle Julies wagte.⁵² Wie Provokation als Mittel der Konstitution eines Autor-Ich in der Text-Leser-Beziehung funktioniert, wurde am Beispiel von *Le plaidoyer d'un fou* gezeigt. Der Zusammenhang

⁵⁰ Carlson 1979, S. 90.

⁵¹ Fahlgren 1994, S. 125.

⁵² Josephson 1965, S. 50.

von Provokation, Normverstoß und Bestrafung ist hier wie in *Fröken Julie* keine Einbahnstraße. Offensichtlich sind Adam und Eva in Strindbergs Lustgarten raffinierter als die des ersten Mosebuchs. Durch den Bruch mit dem göttlichen Tabu lenken sie die Aufmerksamkeit des väterlichen Blicks (und den Blick des Lesers/Zuschauers!) auf sich; in der Opposition erst werden sie 'sie selbst'. Jean und Julie führen, wenn auch auf dramatischere Weise, in der provokatorischen Auseinandersetzung mit der Vaterautorität dieselbe spannungsvolle Dynamik der Ich-Konstitution vor, welche die Autorfigur in der Beziehung von Autor-Ich und Leser inszeniert. – Freilich darf nicht übersehen werden, daß dieser Prozeß nie zum Abschluß gelangen kann, sondern den Zirkel zwischen Ich-Behauptung und Ich-Auslöschung ständig weiter antreibt. Denn Adam und Eva sind nach Gottes Bild geschaffen, d.h. in den Rollen und Bildern, die ihnen die väterliche Ordnung vorschreibt. Um sich eine eigene individuelle Identität zu erwerben, müßten sie sich individuelle Bilder schaffen. Doch alle Bilder, die sie sich zu eigen machen wollen, das Bild des Sünders, das Bild des Opfers oder das Bild des Rebellen, stammen wiederum nur aus dem großen Fundus des bereits Vorgegebenen. Was bleibt, ist das Spiel, die ständige Verwandlung. Im Zentrum des Bilderwirbels befindet sich kein individuelles Ich, sondern ein schwarzes Loch, das alle Zuschreibungen verschluckt.