

Stora landsvägen : die grosse Landstrasse

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Teil IV. Die Autorfigur als Konstante des Gesamtwerks

8. *Stora landsvägen – Die große Landstraße*

Wie die Autorfigur in einzelnen Texten Strindbergs 'funktioniert', d.h. wie sie in der Text-Leser-Beziehung die Präsenz des Autors suggeriert, ein plastisches Bild desselben herstellt und gleichzeitig jede eindeutige Festlegung vermeidet, konnte in den vorhergehenden Kapiteln zur autobiographischen Lebensschilderung in *Tjänstekvinnans son*, zum Eheroman *Le plaidoyer d'un fou* und zu den Dramen *Fadren* und *Fröken Julie* gezeigt werden. Deutlich wurde darüber hinaus, daß die Autorfigur in formal und thematisch unterschiedlichen Texten gleichartige Autorbilder hervorbringt, so daß sie der Leser, selbst wenn ihm der Autorname auf dem Titelblatt unbekannt wäre, einem gemeinsamen Autor zuordnen könnte. Dabei spielen auch die intertextuellen Verweise eine Rolle, welche die Erzähler oder Protagonisten verschiedener Texte, die als Repräsentanten des Autors verstanden werden wollen, in Beziehung zueinander setzen. So laufen beispielsweise Verbindungslinien von Axel, dem Erzähler/Protagonisten in *Le plaidoyer d'un fou*, zum Ich der Briefe an Pehr Staaff im August 1887, zum Rittmeister in *Fadren* und zu Johan aus *Tjänstekvinnans son*. Jeder einzelne Text bestätigt dabei einerseits das Autorbild der anderen, fügt ihm andererseits weitere Facetten hinzu. So liefert das Ensemble ein Gesamtbild, das zwar changiert und immer wieder hinterfragt wird, doch insgesamt den Eindruck von Kohärenz und Anschaulichkeit vermittelt.

In Teil I wurde das Konzept der Autorfigur als ein Modell zur Erklärung des autobiographischen Aspekts im Gesamtwerk Strindbergs präsentiert. Die Beschränkung der Textauswahl auf einen eng eingegrenzten Zeitraum, die zweite Hälfte der 1880er Jahre, war insofern sinnvoll, als sie erlaubte, die Autorfigur und die von ihr produzierten Autorbilder in angemessener Komplexität darzustellen und damit über die bekannten Stereotype des tradierten Strindbergbilds hinauszugehen. Auch legen schon die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen einschließlich der gelegentlichen Ausflüge zu früheren oder späteren Texten nahe, daß die Autorfigur

nicht nur in den behandelten Texten ein wichtiges Strukturelement darstellt, sondern sich ebensogut im Werk der 1870er, 1890er und 1900er Jahre aufzeigen läßt. Die Parallelen gerade zu autobiographisch klassifizierten Texten wie *Inferno* oder zur *Till Damaskus*-Trilogie, aber auch zu vielen der späteren Dramen, liegen auf der Hand. An den frühen Dramen wurde dies in Einzelaspekten vorgeführt. Der *Nachweis* dieser Annahme ist zwar im Rahmen dieser Arbeit nicht in der nötigen Ausführlichkeit zu erbringen, doch kann eine Stichprobe anhand eines der spätesten Texte, des Dramas *Stora landsvägen* (1909) ein weiteres gewichtiges Indiz dafür liefern, daß die Autorfigur in der charakteristischen Ausformung, die sich in den Texten von *Tjänstekvinnans son* bis *Fröken Julie* zeigte, nicht nur ein spezifisches Phänomen einer bestimmten Phase des Werks ist. Eine solche Stichprobe besitzt gegenüber einer Überblicksdarstellung, die versuchte, die Autorfigur in zentralen Werken der Zeit nach 1890 zu zeigen, den Vorteil, daß die Gefahr der Oberflächlichkeit vermieden wird. Allzu leicht führt gerade Strindbergs Werk mit seiner Vielzahl plakativer Bilder, prägnanter Formulierungen und eindrucklicher Inszenierungen den Leser in Versuchung, sich aus dem Dickicht der Texte die schönsten Blüten herauszupflücken und diese zu reizvollen Mustern zusammenzulegen. Allerorten finden sich in den Texten mehr oder weniger verschlüsselte Hinweise darauf, daß sich hinter dem Gesagten der Autor selbst mit seiner Biographie verbirgt. In bezug auf die Autorfigur geht es aber ebenso um die literarische Funktion und Einbindung der Bilder und Motive sowie um die Infragestellungen, denen sie im jeweiligen Textzusammenhang ausgesetzt sind. Das Jahr 1909 erscheint insofern für eine genauere Betrachtung geeignet, als in dieser Zeit sowohl der letzte große literarische Text entsteht, als auch der autobiographische Aspekt wieder sehr deutlich wird. *Stora landsvägen* wird nicht nur als "Avsked från Livet och Självdeklaration" (SV 21, 267) ["Abschied vom Leben und Selbstdeklaration"] bezeichnet, sondern ist auch von weiteren expliziten "Selbstdeklarationen" eingerahmt, etwa einem Interview zum 60. Geburtstag in *Bonniers Månadshäften* und dem Vorwort zur Erstveröffentlichung von *Författaren* zum Jahresende.

Vor der Betrachtung von *Stora landsvägen* soll der Begriff des Autorbilds im Zusammenhang des Gesamtwerks noch einmal fokussiert werden. Wenn im vorigen die Autorfigur als eine Konstante des Werks bezeichnet wurde, trifft dies auf das Autorbild nicht in gleichem Maße zu. Bisher wurde unterschieden zwischen einzelnen Bildern im Text, die auf den Autor bezogen werden – sei es das Bild des Rebellen, des Opfers oder seien es die entsprechenden mythologischen Einkleidungen –, und dem Bild des Autors als gedachtem Resultat der Vielzahl von Zuschreibungen. Dieses Bild erfuhr zwar von Text zu Text Variationen, indem unterschiedliche Akzente gesetzt wurden, erschien aber in den untersuchten Texten insgesamt relativ kohärent. In der Tat bleiben wesentliche Grundzüge durch das ganze Werk hindurch stabil. Doch zeigen sich bei der Betrachtung späterer oder früherer Texte Verschiebungen, die unter anderem aus dem Wechsel der zeitgenössischen Diskurse und der weltanschaulichen Muster resultieren, in die das Autorbild eingeschrieben wird. War das Autorbild in den Texten zwischen 1886 und 1888 durch den positivistischen und psychologischen Diskurs, durch Skepsis als weltanschauliches Prinzip und eine stark gesellschaftskritische Einstellung geprägt, so dominiert im Werk nach der Infernokrise eine Haltung, die den Positi-

vismus durch Metaphysik, die Psychologie durch Schicksalsglauben und Skepsis durch Religion ersetzt, wobei die Gesellschaftskritik zur Kritik an einer absurden (oder jedenfalls unverständlichen, grausamen) Weltordnung erweitert wird.

Die hieraus resultierende Differenz zwischen den Autorbildern bzw. Autor-Ichs unterschiedlicher Texte wird in Strindbergs Werk sehr eindrücklich zum Ausdruck gebracht. Im Vorwort zu *Författaren* (SV 21, 264-267), das im Oktober 1909 entstand, distanziert sich der Autor auf drastische Weise von seinem früheren Ich: "Författarpersonen är således mig lika främmande som för läsaren – och lika osympatisk. Som han inte existerar mer, känner jag ingen delaktighet [...]" ["Die Autorperson ist mir also ebenso fremd wie dem Leser – und ebenso unsympathisch. Da sie nicht mehr existiert, fühle ich keine Zugehörigkeit [...]."] Gegenüber dem Autor von 1886 bezeichnet er sich selbst in der Unterschrift ausdrücklich als "Författaren, (till Gustav Vasa, Drömspelet, Siste Riddaren m. fl.)" ["Der Autor, (von Gustav Vasa, Drömspelet, Siste Riddaren u.a.)"]. Die Überlegungen zum Rollencharakter des Autor-Ich, die im Zusammenhang mit den Vorworten zu *Tjänstekvinnans son* und *Le plaidoyer d'un fou* angestellt wurden (Kapitel 3.5.1. und 6.2.), finden sich hier bekräftigt. Im vorliegenden Beispiel definiert sich der "Autor" explizit als Urheber *bestimmter* Texte, die eben wiederum ein *bestimmtes* Bild von ihm zeichnen. "Autor" ist nicht gleich "Autor", sondern jeweils der "Autor" eines spezifischen Textes. Gleichzeitig verstärkt der Text noch die Irritation des Lesers bezüglich des Begriffs "Autor". Denn während er einerseits den Autor^{heute} in Gegensatz zum Autor^{früher} bringt, präsentiert er andererseits eine Werkliste, die als Ganzes für die Identität des Autors stehen soll. Wenn diese Annahme richtig ist, dann ließe sich den Autoren^{heute + früher} wiederum ein 'eigentliches', umfassendes Ich überordnen, als dessen zeitgebundene Emanationen (Rollen, Bilder) sie erscheinen.

Ist es aber berechtigt, das Werkverzeichnis im Vorwort als Ausdruck der Identität des Autors zu lesen? Mehrere Hinweise darauf lassen sich anführen. Insbesondere sprechen die Kommentare innerhalb des Verzeichnisses dafür, daß es sich nicht um eine bloße Auflistung handelt. Das Verzeichnis beinhaltet gleichzeitig eine Deutung, in der sich sehr markant ein Ich manifestiert. Dieses verteidigt als Urheber sein Monopol auf die 'richtige' Interpretation des Werkes *und* seiner eigenen Geschichte, die mit dem Werk verknüpft ist. Es inszeniert eine Dialogsituation – auch hierin dem Vorwort zu *Tjänstekvinnans son* vergleichbar –, die vorhergehende 'falsche' Deutungen voraussetzt. So wird die 'Usurpation' des Romans *Röda rummet* für die Epoche der 1880er Jahre zurückgewiesen, vor allem aber wird die Originalität, das 'Erstgeburtsrecht' des Autors verteidigt. Dies gilt sowohl für *Hemsöborna* und *Skärkarlsliv* ("L'art pour L'art, redan 1889, alltså före Pepita-attentatet o. Byronska Snobskolans återkomst" ["L'art pour L'art, schon 1889, also vor dem Pepita-Attentat u. der Wiederkehr der Byron'schen Snobschule"]) als auch gegenüber dem Vorwurf, in *Inferno*, *Legender*, *Advent* und *Till Damaskus* von Huysmans und Peladan beeinflusst zu sein. In diesem Deutungsanspruch und dem defensiven Gestus wird eine Identifikation mit dem Werk (als Ganzem) deutlich, die der zuvor und danach behaupteten Distanzierung vom früheren Autor-Ich widerspricht.

Darüber hinaus können zwei weitere Indizien für die identitätsstiftende Funktion des Werkverzeichnisses angeführt werden. Zum einen ist der bereits mehrfach zi-

tierte Abschnitt aus dem ersten Blaubuch, "Diktarens barn" ["Des Dichters Kinder"], zu nennen, in dem das Weiterleben des Dichters im Werk angesprochen wird (SS 46, 112). Zum anderen springt die Vielzahl von Werkverzeichnissen aus der Zeit nach 1900 ins Auge, die sich im handschriftlichen Nachlaß finden. Gewiß ist ein großer Teil dieser Verzeichnisse im Zusammenhang mit den praktischen Erwägungen einer Teil- oder Gesamtausgabe des Werks entstanden. Darauf weisen nicht nur die zugehörigen Umfangsberechnungen, sondern auch Überschriften wie "P.M: Pengar:" (SgNM 1:1,22) ["P[ro] M[emoria]: Geld:"] hin. Andererseits befand sich eine Reihe von Werkverzeichnissen in einem Umschlag, der nach Strindbergs Tod in einer Mappe mit wichtigen Papieren und Dokumenten gefunden wurde. Er trägt die Aufschrift: "Efterlemnade skrifter. / och Handlingar af vigt." (SgNM 1:1,16) ["Nachgelassene Schriften. / und wichtige Dokumente."]. Schon dadurch kann ihnen eine Bedeutung zugeschrieben werden, die über solche praktischen Gründe hinausgeht. Zudem verzeichnet das erste Blatt in diesem Umschlag die autobiographischen Schriften unter der Überschrift: "Tjänstevinnans Son. / (att utges efter min död under / denna titel i ett band.)" (SgNM 1:1,20) ["Tjänstevinnans Son. / (nach meinem Tod herauszugeben unter / diesem Titel in einem Band.)"]¹ Der Gedanke der Weiterexistenz im Werk – und das heißt der Identifizierung mit dem Werk – stellt also offensichtlich einen Aspekt der Verzeichnisse dar. Im übrigen finden sich ähnliche Vermächtnisse, verbunden mit einem Publikationsauftrag, mehrmals in Strindbergs Werk, oft in Verbindung mit der Ankündigung eines nahen Todes. Typisch dafür ist der Brief vom 12.11.1887 an Axel Lundegård, in dem es u.a. heißt:

Ombesörj att utges i Flensburg, Leipzig, Köpenhamn eller Chicago, när tiden är inne mina samlade skrifter *Allt* hvad jag skrifvit hvar ord, ur tidningar, kalendrar, ut- och inrikes, samt med korrespondensen. (B 6, 297)

[Kümmere dich darum, in Flensburg, Leipzig, Kopenhagen oder Chicago, wenn die Zeit gekommen ist, meine gesammelten Schriften herauszugeben *Alles*, was ich geschrieben habe, jedes Wort, aus Zeitungen, Kalendern, aus- und inländischen, sowie die Korrespondenz.]

Das Werk kann also – und darin zeigt sich die Funktion des Werkverzeichnisses im Vorwort zu *Författaren* – als die Zusammenfassung, die Bilanz des Ich angesehen werden, die das Autorbild eines einzelnen Textes nicht zu liefern vermag.

Damit bestätigt sich die oben angeführte Vermutung, daß dem Konzept des Autors im Vorwort zu *Författaren* ein doppelter Boden eingezogen ist. Zum einen tritt der "Författare (till Gustaf Vasa [...])" ["Autor (von Gustav Vasa [...])"] vor und distanziert sich von der "Författarperson" ["Autorperson"] von 1886. Zum anderen aber liegt die Identität des Autors im Werk als Ganzem. Diese 'eigentliche' Identität läßt sich aber nie definitiv bestimmen; sie scheint, wie schon von Johan gesagt wird, "här och där i de tusen tryckta sidorna" (SV 21, 215) ["hier und da in den tausend bedruckten Seiten"] zu liegen. Sie erinnert unmittelbar an das im Text

¹ Auf dem Blatt sind unter der genannten Überschrift folgende Titel aufgeführt: *Tjänstevinnans son* (alle vier Bände), *Han och hon*, "Karantänmästarens Andra Berättelse", *Inferno*, *Legender*, *Ensam*, *Ockulta dagboken* und die Briefsammlung.

und den fiktiven Personen dissoziierte Autor-Ich, welches das am Schluß von Kapitel 5 besprochene Zitat aus *Ensam* als Glückszustand beschrieben hat. Auch dort konnte eine Verschiebung der Semantik des "Ich" bzw. des Autors als Person und als Rolle hin zu einem ungreifbaren, allumfassenden Auflösungsprodukt gezeigt werden.

8.1. Der autobiographische Aspekt in *Stora landsvägen*

Stora landsvägen eignet sich schon deshalb in besonderem Maße für eine Untersuchung der Autorfigur, weil das Drama sowohl zu den Texten gehört, die im Werk ausdrücklich als autobiographisch klassifiziert werden, als auch, wie Fritz Paul schreibt, in der "ergreifenden Geste des Abschiednehmens [...] einen für Strindberg so charakteristischen Hauch von Attitüde, von theatralischem Auf-Sich-Zeigen" beinhaltet.² Das "Auf-Sich-Zeigen", im Sinne eines Verweises auf die Präsenz des Autors im Text stellt ja einen der Ausgangspunkte für die vorliegende Arbeit dar.

In dem genannten Vorwort zu *Författaren*, das wenige Monate nach dem Abschluß von *Stora landsvägen* entstand, wird das Drama als ein Abschied vom Leben und als "Selbstdeklaration" bezeichnet. Dieses Verständnis hat die Rezeption weitgehend bestimmt, wie die konzentrierte Darstellung der zeitgenössischen Leserreaktionen in Gunnar Olléns Kommentar in den *Samlade verk* zeigt. Auch Brandell stellt fest, *Stora landsvägen* sei als unverschleiertes Selbstbekenntnis aufgefaßt worden, wobei die großen Monologe am Anfang und Ende des Dramas als Strindbergs "'sista ord' till sin publik" ["'letzte Worte' an sein Publikum"] erschienen.³ Vagn Børge liest *Stora landsvägen* als Ausdruck der gesammelten Lebenserfahrungen und weltanschaulichen Überzeugungen Strindbergs, doch auch als "Erindringskunst" ["Erinnerungskunst"], entstanden aus dem Leiden nach der Trennung von Harriett Bosse.⁴ Auch Martin Lamm versteht das Drama als einen Lebensrückblick und betrachtet "Armageddon" als eine Art Vorstudie in Prosaform. Hier wird ebenfalls ein Abstieg ins Tal des Lebens, in eine unbegreifliche und grausame Welt beschrieben, werden die gleichen Oppositionen von Himmel und Erde, Wahrheit und Lüge, Reinheit und Schmutz aufgezogen. Freilich ist diese Thematik – worauf in der Forschung mehrfach verwiesen wird – schon in *Ett drömspel* fertig ausgeformt. Indras Tochter vollzieht nicht nur die gleiche Bewegung von Ab- und Aufstieg wie der Jäger in *Stora landsvägen*, sie wird auch auf gleiche Weise durch die Berührung mit der Welt und den Menschen in ihrer Integrität beschädigt.⁵

² Paul 1979, S. 99.

³ Brandell 1983-90 IV, S. 363.

⁴ Børge 1942, S. 355ff.

⁵ Lamm ²1948, S. 387ff. und Ward 1980, S. 269f.

Das in der Strindbergforschung verbreitete Verständnis des Dramas als Lebensrückblick verdankt sich aber nicht nur dem genannten Hinweis im Vorwort zu *Författaren*, sondern auch der Tatsache, daß *Stora landsvägen* Strindbergs letztes dramatisches Werk darstellt. Ebenso leisten die auf eine autobiographische Lesart zielende Leserlenkung und die eindrucklichen Monologe des Jägers am Anfang und Ende der Erwartung Vorschub, eine Bilanz, ein abschließendes Bild des Autors präsentiert zu bekommen. "Final Play" überschreibt John Ward das Kapitel zu *Stora landsvägen*, das Stück sei "a dramatic epitaph" und "the summary of his [Strindbergs] spiritual convictions".⁶ Als "a Last Play" deutet Douglas Abel das Drama und betont seinen retrospektiven, bilanzierenden Zug.⁷ Schon an dieser Stelle kann gesagt werden, daß eine solche Deutung zu kurz greift. Dies wird die inhaltliche Analyse erweisen, läßt sich aber auch anhand äußerer Fakten zeigen. Bereits Lamm hat darauf hingewiesen, daß Strindberg nach *Stora landsvägen* noch weitere Dramen konzipiert hat.⁸ Ruprecht Volz hat im Anhang seiner Studie zu *Strindbergs Wanderungsdramen* u.a. den Entwurf einer Fortsetzung von *Stora landsvägen* abgedruckt.⁹ Sprinchorn folgert aus der wenig versöhnlichen Grundstimmung des Dramas zu Recht, es handle sich weniger um ein abschließendes Bekenntnis oder ein Testament als um eine Vorausweisung auf die in der Strindberg-Fehde folgenden literaturpolitischen Auseinandersetzungen: "it was not meant to be the last word of an exhausted author. This pilgrim's progress is a transitional work between two stages of the artist's progress."¹⁰ Gegen die Erwartung einer abschließenden Lebensbilanz wäre zudem anzuführen, daß die Ankündigung einer solchen, eines Schlußstrichs unter die Lebensgleichung, seit dem ersten Band von *Tjänstekvinnans son* zum Repertoire in Strindbergs autobiographischem Schreiben gehört, ohne jemals eingelöst zu werden. Wie die vorhergehenden Kapitel gezeigt haben, bleibt stets ein unaufgelöster Rest stehen, der die durchgeführten Rechnungen in Frage stellt. Die Texte gelangen nie zu einer endgültigen Bilanz, sondern unterlaufen ihr eigenes Projekt. Inwiefern dies auch für *Stora landsvägen* gilt, wird im folgenden gezeigt.

Zunächst ist aber zu klären, auf welche Weise in *Stora landsvägen* die Präsenz eines Autor-Ich suggeriert wird, bzw. in welchen Figuren sich dieses repräsentiert findet. Sieht man von außerhalb des Textes liegenden Hinweisen wie dem Vorwort zu *Författaren* ab, findet sich nämlich kein unmittelbares Signal, das eine autobiographische Lesart forderte. Im Gegenteil scheint der Autor zunächst ganz in der Anonymität verharren zu wollen. Auf dem Umschlag, in dem sich das Manuskript befand, steht eine Anweisung an den Setzer, weder der Name des Autors noch ein Personenverzeichnis sollten auf den ersten Seiten erscheinen, was im Erstdruck auch befolgt wurde (SgNM 4:8,1). Gleichzeitig macht eine anschließende, parenthetische Bemerkung "[se texten]" ["[siehe Text]"] deutlich, daß hier ein Spiel mit dem (fehlenden) Autornamen angeregt wird, das den Autor deutlicher, als es die

⁶ Ward 1980, S. 269.

⁷ Abel 1991, S. 351ff.

⁸ Lamm ²1948, S. 391.

⁹ Vgl. SgNM 4:8,6.

¹⁰ Sprinchorn 1982, S. 285.

Signatur vermocht hätte, mit der Hauptperson des Dramas identifiziert: Der Jäger – ebenso wie sein zeitweiliges Alter ego, der Wanderer – wird im Drama nämlich "Inkognito" genannt (SV 62, 136).¹¹

In den bisher behandelten Dramen *Fadren* und *Fröken Julie*, in denen sich gleichermaßen die Frage stellte, inwiefern eine oder mehrere der Dramenfiguren als Repräsentanten des Autors angesehen werden dürfen, lieferten die Beziehungen des Rittmeisters, Jeans und Julies zu Autorrepräsentanten in anderen Texten (bis hin zu den Briefen) die Basis für die autobiographische Lesart des Dramas. Eine solche Argumentation läßt sich auch für den Jäger in *Stora landsvägen* durchführen. So läßt sich eine Reihe von Anspielungen auf Werk und Biographie Strindbergs nennen, etwa auf die Selbstdarstellung in *Inferno* und *Legender*, die wie im Vorwort zu *Författaren* (SV 21, 267) als Selbsthinrichtung bezeichnet wird (SV 62, 176), oder auf die berühmte Formulierung "Det är synd om människorna!" (SV 62, 206) ["Es tut mir leid um die Menschen!"] in *Ett drömspel*. Auch auf der Ebene der Metaphern lassen sich Verbindungslinien ziehen. Beispielsweise findet sich das Bild des Autors als Jäger unter anderem im Schlußkapitel von *Författaren* (SV 21, 215) und in der Vivisektion "Moi".¹² Das Bild des Opfers und Sündenbocks (SV 62, 176), des ungerecht Behandelten (SV 62, 178), des Wahrheitsverkünders und Anklägers (SV 62, 202) gehört, wie zur Genüge gezeigt wurde, zum Standardrepertoire der Autordarstellung.

Darüber hinaus ist die Person des Jägers als die Zentralgestalt, die in allen Szenen anwesend ist, von der Forschung auch mit dem "epischen Ich" des Dramas identifiziert worden. Das Konzept eines "epischen Ich" im Drama hat Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* vorgestellt, in der er die Konzentration auf das Ich und die inneren Vorgänge seiner Psyche als ein Charakteristikum moderner Dramatik herausgearbeitet hat. Liegt die Einheit des klassischen Dramas in der Stringenz der Handlung, in der konsequenten Fortentwicklung der Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Personen und Interessen, so verlagert sie sich im modernen Drama in die Subjektivität eines Ich. Seine Erinnerungen, Empfindungen, Gefühle, Phantasien usw. stellen die eigentliche bedeutungsschaffende Einheit dar, und die äußere Handlung ist nur Spiegel oder Emanation dieser Subjektivität:

Das Drama [...] erhält die Aufgabe, verborgene seelische Geschehnisse darzustellen. Es löst sie, indem es sich auf seine zentrale Gestalt zurückzieht und sich entweder auf sie überhaupt beschränkt (Monodramatik) oder von ihrer Perspektive aus das übrige einfängt (Ich-Dramatik), womit es freilich aufhört, Drama zu sein.¹³

Die im abschließenden Nebensatz enthaltene Wertung ist insofern problematisch, als sie das klassische Drama zur gültigen Form deklariert, demgegenüber alles Spätere als Degeneration erscheint. Davon abgesehen benennt Szondi aber einen wesentlichen Zug des modernen Dramas, wie es uns bei Strindberg entgegnetritt.

¹¹ So auch Ollén 1992, S. 240ff.

¹² *Vivisektioner*, S. 10.

¹³ Szondi 1970, S. 45. Zur Struktur des modernen Dramas als Stationendrama und speziell zu *Stora landsvägen* siehe auch Evelein 1996.

Strindberg steht für Szondi neben Ibsen, Tschechow und anderen am Beginn der modernen Dramatik. Den Ausgangspunkt einer "Ich-Dramatik" sieht Szondi schon in *Fadren*, da auch hier das Werk nicht "auf der Einheit der Handlung, sondern des Ich seiner zentralen Gestalt" beruhe.¹⁴ Was in *Fadren* aber noch mit naturalistischen Zügen verwoben ist, stellt sich im Stationendrama, etwa in der *Till Damaskus*-Trilogie, in seiner reinen Form dar. Hier wird die Stringenz der Handlung aufgelöst zugunsten einer Reise durch eine Reihe von Stationen, die nur durch den Helden, der sie durchwandert, und die Lebensfragen, die ihn beschäftigen, verbunden sind. Indem sich das Drama auf eine Perspektive, die des Helden, beschränkt und die Konfrontation zwischen verschiedenen Personen durch die Konfrontation zwischen Ich und Welt ersetzt, erhält das Drama einen epischen – oder je nachdem auch lyrischen – Grundzug. Das dialogische Prinzip des klassischen Dramas wird durch ein monologisches Prinzip ersetzt, da die Unterhaltungen des Helden oft eher als Selbstgespräche mit Figuren seines eigenen Inneren, denn als Auseinandersetzung mit anderen Personen gedeutet werden müssen. In *Stora landsvägen* ist dies im "pseudodialogischen Hakenstil" (nach Fritz Paul) auch formal verwirklicht.¹⁵ So erscheinen die Gespräche des Jägers mit dem Wanderer (oder auch mit dem Mädchen in Szene 2) als Monologe mit verteilten Rollen.

Egil Törnqvist hat einige wichtige modifizierende Anmerkungen zu Szondis Konzept der Ich-Dramatik bei Strindberg gemacht. Zunächst unterscheidet er zwischen einem autobiographischen und einem rein textuellen, dramatologischen Gebrauch des Begriffs: "In this latter sense it would apply to works in which everything or almost everything is seen from the protagonist's point of view."¹⁶ – Dabei ergeben sich Parallelen, aber auch wesentliche Unterschiede zu Erzähltexten. Einerseits lasse sich durchaus auch in dramatischen Texten zwischen dem Point of view des Autors und dem der Figuren unterscheiden. Törnqvist nennt die Regieanweisungen als Manifestationen des Autorstandpunkts, doch darüber hinaus läßt sich dieser aus der Gesamtstruktur, dem Zusammenwirken aller einzelnen Textelemente erschließen. Andererseits kann aber das Drama im Gegensatz zu Erzähltexten Standpunkt und Perspektive des Protagonisten nur vorführen; ein eigentliches fiktives Ich, eine reine Innenperspektive kann es nicht darstellen. Dennoch gibt es verschiedene Möglichkeiten, den Zuschauer zur Identifikation mit einem Protagonisten zu veranlassen, die einer Ich-Perspektive nahe kommt. Die kontinuierliche Anwesenheit des Protagonisten auf der Bühne ist ein Kriterium, die Darstellung der Nebenfiguren als Aspekte einer gemeinsamen Ich-Instanz bzw. die Verwandlung der Szene in einen seelischen Innenraum ein anderes. Ein dramatisches Mittel, dem Zuschauer einen solchen Innenraum konkret vorzuführen, besteht, so Törnqvist, darin, den Protagonisten auf der Bühne zu isolieren, während das Bühnengeschehen um ihn herum eine traumartige Qualität annimmt. Zuschauer und Protagonist betrachten dann gemeinsam, was sich in dessen Kopf abspielt. Allerdings sind solch explizite Konstruktionen nicht grundsätzlich not-

¹⁴ Szondi 1970, S. 43.

¹⁵ Paul 1978, S. 272.

¹⁶ Törnqvist 1991, S. 98.

wendig, um die subjektive Qualität des Dramas erkennbar zu machen und das Dramengeschehen als innerpsychisches darzustellen.

In *Stora landsvägen* beispielsweise lassen sich die großen lyrischen Monologe am Anfang und Ende des Textes als Rahmen auffassen, der die dramatisch gestalteten Teile als Traum oder als Erinnerung umschließt. Fritz Pauls These, daß das gesamte Drama von der Erscheinung der verlockenden Erde im Wolkenbild (SV 62, 107) bis zum Eintritt des Jägers in die Dunkelheit der letzten Szene als Erinnerung zu lesen sei, erscheint durchaus plausibel. Er deutet *Stora landsvägen* als Reflexionen eines Ich, die in dramatisches Rollenspiel umgesetzt werden, und vergleicht dieses episch(-lyrische) Ich mit einem "immanent vorhandenen Erzähler".¹⁷

Unter den Voraussetzungen der intertextuellen Beziehungen einerseits, der Konzentration des Dramas auf ein episches Ich andererseits kann der Jäger als ein Repräsentant des Autor-Ich verstanden werden: ein Reisender durch verschiedene Lebensstationen, die aus sich heraus keinen Sinn ergeben, sondern Illustration der Erfahrungen des Ich mit einer absurden Welt sind.¹⁸ Das Ich, das in der Figur des Jägers repräsentiert ist, wird freilich alles andere als kohärent gestaltet: Neben der Rollenbezeichnung "Jäger" werden ihm die verschiedensten Berufe zugeschrieben, u.a. als Soldat, Dichter, Prediger, Anwalt und Architekt.¹⁹ Noch wichtiger aber ist, daß mehrere der Dramenpersonen als Ergänzungen oder Parallelfiguren des im Jäger verkörperten epischen Ich verstanden werden können. Dieser besitzt also keineswegs einen 'Alleinvertretungsanspruch'.²⁰ Zu diesen Parallelfiguren gehört zunächst der Wanderer, der schon in der ersten Szene auftritt und den Jäger auf seiner Reise hinunter in die Welt begleitet. Er kann als eine Art schlechteres (oder früheres) Ich betrachtet werden, da er zwar die gleichen Grundsätze vertritt und die gleichen Erfahrungen gemacht zu haben scheint wie der Jäger, doch nicht in der Lage ist, konsequent die Lehre aus diesen zu ziehen.²¹ Zu Beginn treibt es ihn bedenkenlos hinunter in die Verlockungen der Welt, wo er sich – jeweils gegen seinen erklärten Willen – immer wieder in die Angelegenheiten der Menschen hineinziehen läßt: Er verwickelt sich ins Gespräch, gerät in Streit und juristische Auseinandersetzungen, verliebt sich zuletzt und bleibt dadurch in der Stadt

¹⁷ Paul 1978, S. 266.

¹⁸ So z.B. Lamm ²1948, S. 388, und Volz 1982, S. 139. Allzu undifferenziert geht Johannes F. Evelein in einer jüngst erschienenen Studie zum Stationendrama nicht nur davon aus, daß der Jäger die "Ich-Figur" des Dramas ist, sondern bezeichnet auch als "Tatsache", daß im Stationendrama "Dichter und Hauptperson meist identisch sind" (Evelein 1996, S. 22 und 63ff.).

¹⁹ Evelein 1996, S. 64.

²⁰ Paul hat zu Recht betont, daß nicht Personen des Dramas als Bestandteile eines Bewußtseins, das sich im Jäger konzentriert, zu lesen sind. Gerade der autobiographische und der gesellschaftskritische Aspekt verhinderten eine solche Lesart, da sie das Drama und manche seiner Personen auf die zeitgenössische Realität hin durchsichtig machten. Dabei ist zum Beispiel an den Schmied aus Eseldorf zu denken, der als Anspielung auf Verner von Heidenstam verstanden werden kann. (Paul 1979, S. 98. Vgl. auch Abel 1991, S. 359.)

²¹ Vgl. Ollén 1992, S. 243.

Thofeth, dem Tiefpunkt der Reise, hängen. Auch ist er dem Alkohol zugetan – eine Neigung, die dem Jäger in seiner Vergangenheit (SV 62, 193), außerdem aber schon dem Protagonisten in *Inferno* zum Problem wurde und übrigens auch im Interview zum 60. Geburtstag im Januar 1909 angesprochen wird (SS 54, 473f.).

Auf die Nähe des Jägers zur Figur des Japaners weist Rinman hin.²² Nicht nur dessen leiderfüllte Lebensgeschichte, auch sein Reinheitsverlangen, das im Wunsch nach dem Feuertod zum Ausdruck kommt, und das Streben in die Höhe und ins Licht "upp – mot solen" (SV 62, 189) ["hinauf – der Sonne entgegen"] entsprechen dem Jäger, auf dessen Schlußmonolog die letzten Äußerungen des Japaners vorausweisen. Wie der Jäger "vid sista grinden" ["am letzten Tor"] träumt auch er sich in bessere Zeiten mit Heim und Kindern zurück und erwartet mit Freude den ruhigen Schlaf des Todes. Im übrigen wird er auch mit der Jagd-Metapher in Verbindung gebracht, sein Leben als "skjutet vildbråd, jagat, vunnet" (SV 62, 186) ["erlegtes Wildbret, erjagt, gewonnen"] bezeichnet. Außerdem findet sich eine Reihe von Verbindungslinien zwischen ihm und anderen Texten: Unter anderem hofft er wie "den Okände" ["der Unbekannte"] in *Till Damaskus III*, nach seinem Tod einen neuen Namen für die Ewigkeit zu erhalten (SV 62, 173). In einem Brief identifiziert sich der Autor direkt mit ihm: "[...] längtar bara som Japanen till Krematoriet" (B 19, 29) ["[...] sehne mich nur wie der Japaner zum Krematorium hin"]. Betrachtet man den Wanderer als das 'schlechtere Ich' des Jägers, kann man den Japaner als sein 'besseres Ich' deuten. Er nämlich hat, im Gegensatz zum Jäger, seine Kämpfe mit der Welt und Gott ausgestanden. Er akzeptiert das Leiden ohne Streit, ihm steht kein Ringen mit dem Vatergott mehr bevor, nur noch die Läuterung des schwachen Fleisches in der Reinheit des Feuers und der Eingang in die letzte große Versöhnung. Diese erscheint als Versöhnung mit dem väterlichen *und* dem mütterlichen Element, symbolisiert einerseits durch die Vase als Familienerbe, die durch den ihr aufgezeichneten Denkspruch die Unterwerfung unter den göttlichen Willen ausdrückt (SV 62, 174 und 187), andererseits durch die Schlußvision des Japaners: "Och när jag vaknar – är jag hos min mor." (SV 62, 189) ["Und wenn ich erwache – bin ich bei meiner Mutter."] Ein solch versöhnliches Ende bleibt dem Jäger, wie die folgenden Erörterungen zeigen werden, (noch) versagt.

²² Rinman 1957, S. 138. Der Einwand Brandells, die Differenz im äußeren Erscheinungsbild spreche gegen eine Interpretation des Japaners als Doppelgänger des Jägers, scheint mir nicht stichhaltig (Brandell 1983-90 IV, S. 367).

8.2. *Stora landsvägen* als Drama der 'Selbst'-Findung²³

Die Charakteristika des Jägers und die Bilder, mit denen er in Verbindung gebracht wird, entsprechen weitgehend denjenigen, die uns aus der bisherigen Untersuchung des Autorbilds bekannt sind. In der 1894 entstandenen Vivisektion "Moi" beschreibt sich der Autor im doppelten Bild als Jäger und Hase:

Après avoir passé l'équinoxe de ma vie, en jetant un regard en arrière, je me vois souvent chasseur, mais plus souvent lapin, puisque je suis élevé dans la religion des lapins. Jeune je croyais travailler pour les autres, j'étais toujours disposé à me donner tort et raison aux autres; tandis que personne ne se donnât la peine pour moi, et que tout l'univers ne me céda le pas.²⁴

So könnte auch der Jäger in *Stora landsvägen* von sich reden. In den Dialogen mit der Frau und dem Versucher in Szene 7 schildert er sich als einer, der sich aus Dankbarkeit und aufgrund der irrigen Überzeugungen, die ihm anezogen wurden, für andere einsetzte, ohne selbst je Hilfe und Mitgefühl zu erfahren. Hier wird er auch als früherer "Evangeliiiman" (SV 62, 203) ["Mann des Evangeliums [=Pietist]"] bezeichnet.

Als Jäger ist das epische Ich zuallererst auf der Suche nach sich selbst, nach der Wahrheit und Zusammenfassung seines Lebens – wie schon der Erzähler im Schlußkapitel von *Författaren*, der den Leser zur Treibjagd und Suche auffordert. Dieses Selbst zu finden, ein ganzer Mensch zu werden, ist auch das Ziel, das ihm der Eremit zu Beginn anweist (SV 62, 109f.). Das Motiv der Jagd als Selbstsuche taucht im Gespräch des Jägers mit dem Japaner wieder auf: "Nå säg, när livet ligger nu vid era fötter / Som skjutet vildbråd, jagat, vunnet, / Hur ter sig vandringen?" (SV 62, 186) ["Nun sagt, da das Leben Euch zu Füßen liegt / Wie erlegtes Wildbret, erjagt, gewonnen, / Wie nimmt sich die Wanderung aus?"]. Hier erscheint das Leben sowohl als Jagd als auch als Beute, als die Suche und das Gesuchte. In dem Zitat ist ein zweites Hauptmotiv, die Wanderung, benannt, das mit dem Bild des Jägers als Selbstsucher in enger Verbindung steht. In der Struktur des Dramas ist die Reise des Protagonisten durch verschiedene Stationen angelegt, wodurch *Stora landsvägen* in unmittelbare Nachbarschaft zu den *Till Damaskus*-Dramen gerückt wird. Doch während dort der Aspekt der Pilgerfahrt dominiert, die Auseinandersetzung mit der eigenen Schuld und der Wunsch nach Läuterung, geht es in dem zwölf Jahre später entstandenen "Wanderungsdrama" nicht mehr um eine Entwicklung, ein Hinzulernen des Ich, sondern um eine Rekapitulation des Lebens, die gleichzeitig die Bestätigung der bisherigen Lebenserfahrungen und ihre Zusammenfassung beinhaltet. Abel vergleicht die

²³ Da der Jäger im Drama auf der Suche nach seinem "Selbst" ist – "Mitt själv som man har stulit ..." (SV 62, 105) ["Mein Selbst, das man gestohlen hat ..."] –, übernehme ich im folgenden, soweit von seiner Person die Rede ist, diesen Begriff statt des bisher verwendeten "Ich".

²⁴ *Vivisektioner*, S. 10.

Wanderung des Jägers daher mit der Anfertigung eines Lebenskripts, nach den Worten des Japaners:²⁵

Ett streck med många slingor på,
Som bildar av den skrift
Läskappret kopierar – bakvänt –
Än fram, än åter, upp och ner
Men sedd i spegeln kan ni läsa skriften –
(SV 62, 186)

[Eine Linie mit vielen Schlingen,
Die die Schrift abbildet,
die das Löschpapier kopiert – verkehrt herum –
Mal vor, mal zurück, rauf und runter
Doch im Spiegel könnt Ihr die Schrift lesen –]

Lebens-Schrift und Lebens-Wanderung fallen bildlich zusammen: "En backe upp, en backe ner" (SV 62, 111) ["Einen Hügel hinauf, einen Hügel hinab"], so wird letztere vom Wanderer beschrieben.

Nicht nur der ausdrücklich so bezeichnete "Wanderer", auch Jäger und Japaner werden als Reisende dargestellt: Der Jäger wird vom Japaner, der selbst wiederum ein Landsflüchtiger ist, als Wanderer angesprochen (SV 62, 188) und nennt sich selbst Ahasverus, "som vandrar och vandrar ..." (SV 62, 197) ["der wandert und wandert ..."]. Das Leben als Reise oder Wanderung²⁶ findet im Titelmotiv des "*Stora landsvägen*" ["*Die große Landstraße*"] seine eindrücklichste Metapher. Die Reise auf dieser Straße wird anfangs vom Eremiten und am Ende noch einmal vom Jäger geschildert. In der Äußerung des Eremiten erscheint sie in hoffnungsvoller Beleuchtung als eine zwar schwierige, doch auch erfüllende Auseinandersetzung mit der Welt und den Menschen (SV 62, 110). Das Resümee des Jägers ist dagegen negativ: Ansprüche, Gefahren, Fallen lauern allerorten auf den Reisenden; die eigenen Opfer und Mühen werden nur mit falscher Münze erstattet.

Auf seinem Weg durchs Leben wird der Jäger zum Gejagten. Vom Müller bis zum Mörder Möller trachten alle nach seiner Selbständigkeit – danach, Teile seines Ich zu vereinnahmen. In der Schlußszene im dunklen Wald verdichten sich seine Ängste und lassen die durchlebten Gefahren der Welt in konzentrierter Form noch einmal ins Bewußtsein treten (SV 62, 209). Er wird von den Geräuschen der nächtlichen, lichtscheuen Tiere verfolgt, die Ränke spinnen und Gift legen. Der Müller, die Leute aus der Stadt Thofeth, der furchtbare Schmied mit dem Messer (er wird hier mit dem bösen "Avgudadyrkarn" ["Götzenverehrer"] der 5. Szene zusammengedacht) lauern im Dunkeln. Zuletzt erscheint als vielleicht größte Gefahr die Versuchung durch die Frau, durch das "Feuer" der Liebe, das auf Distanz wärmt, doch den sich Nahenden versengt. Hier und im Gespräch mit der anonymen Frau, das die Szene einleitet, kommt das Selbstverständnis des Jägers als Opfer und Sündenbock zum Ausdruck. Er hebt sein Leiden als Buße eigener und fremder Schuld hervor (SV 62, 203 und 205), er bezeichnet sich als Sündenbock seiner

²⁵ Abel 1991, S. 355.

²⁶ U.a. in SV 62, 186 und 209.

Umgebung (SV 62, 178 und 205), dem niemand Mitleid gezeigt habe (SV 62, 206). Im großen lyrischen Schlußmonolog stilisiert er sich nicht nur zum Repräsentanten einer leidenden Menschheit, sondern setzt sich selbst über diese hinaus an die erste Stelle der Leidenden: "Välsigna mig, din mänsklighet, / Som lider, lider av din livsens gåva! / Mig först, som lidit mest –" (SV 62, 211) ["Segne mich, deine Menschheit, / Die leidet, leidet an deinem Geschenk des Lebens! / Mich zuerst, der am meisten gelitten hat –"]. Der Begriff 'Leiden' wird durch viermalige Wiederholung in den letzten vier Zeilen so stark exponiert, daß er besonderes Gewicht für die Deutung der Identität des Jägers gewinnt.

Nach unseren bisherigen Erfahrungen mit dem Autorbild überrascht es nicht, daß die Sündenbock-Metapher sowie die Selbstcharakterisierung als Leidender und Opfer einer bösen Welt in engem Zusammenhang mit dem Bild des Kämpfers und Rebellen stehen. Inszeniert wird in der Schlußperiode nämlich ein Kampf mit Gott, der den erwünschten Segen erzwingen soll. Die Figur des Herausforderers der Menschen, Ismael, wird dabei mit der des Herausforderers Gottes, Jakob, verknüpft – ein Hinweis auf die ersehnte Versöhnung mit Gott und den Menschen, die Jakob im Gotteskampf erlangt. Als Grabinschrift, der letzten (und damit scheinbar definitiven) Bestimmung der Identität, wünscht sich der Jäger:

Här vilar Ismael, Hagars son,
Som en gång nämndes Israel,
Emedan han fått kämpa kamp med Gud,
Och släppte icke striden förrän nedlagd,
Besegrad av Hans Allmakts godhet –
(SV 62, 210)

[Hier ruht Ismael, Hagars Sohn,
Der einst Israel genannt wurde,
Da er mit Gott kämpfen durfte,
Und den Kampf nicht aufgab, bevor er geschlagen war,
Besiegt von der Güte Seiner Allmacht –]

Das melodramatische Pathos des Schlußmonologs scheint keinen Zweifel daran zu lassen, daß hier tatsächlich ein Schlußwort gefallen ist – zumal für den Leser, der das Drama als "Abschied vom Leben und Selbstdeklaration" liest, als ein Vermächtnis Strindbergs. Ein letztes Mal scheint sich Strindberg – in kaum verkleideter Form²⁷ – als Leidender und Opfer, als Rebell und Wahrheitsverkünder vor sein Publikum zu stellen, als "Vogelfreier" (SV 62, 207) und "den Ende Sannes sakförare" (SV 62, 202) ["Anwalt des Einzig Wahren"]. Damit könnten die Mosaikstückchen des Autorbilds endlich definitiv zusammengefügt und fixiert werden, wären da nicht ...

Wären da nicht die unzähligen und überdeutlichen Infragestellungen der Idee eines kohärenten und faßbaren Selbst, die sowohl die Struktur des Dramas prägen als auch von Beginn an eines der dominanten Themen ausmachen. Auch die

²⁷ Vgl. Lamm ²1948, S. 388: "[...] och liksom där [im *Damaskus*-Zyklus] har Strindberg försmått varje maskering." ["[...] und wie dort [im *Damaskus*-Zyklus] hat Strindberg auf jede Maskierung verzichtet."]

Grabinschrift über den Jäger ist ja in Frage gestellt: Sie existiert nur als flüchtige Inschrift im Schnee. Das Selbst erscheint durchgehend brüchig und gefährdet. Schon in den ersten Sätzen des Dramas bezeichnet der Jäger es als sein Ziel, sein Selbst wiederzuerhalten, das man ihm gestohlen habe. Der Austausch mit anderen Menschen, so ein Grundmotiv, führe zum Verlust des Selbst an diese.²⁸ Das Leben *in* der Welt, "i den ankarsmedja som kallas samhället" (SV 62, 207) ["in der Ankerschmiede, die Gesellschaft genannt wird"], verursache notwendig eine Anpassung und Verfälschung des Selbst. Eine weitere mehrmals wiederholte Aussage betrifft die Unmöglichkeit, andere und sich selbst wirklich zu kennen:

Jägarn: [...]
 Och främlingar vi äro, bli inför varandra.
 Inkognito vi resa alla,
 Flickan:
 och inkognito inför oss själva!
 (SV 62, 130)

[Jäger: [...]
 Und Fremde sind wir, bleiben wir voreinander.
 Inkognito reisen wir alle,
 Mädchen:
 und inkognito für uns selbst!]

Kann aber das Projekt des Jägers gelingen? Kann das verlorene und verfälschte Selbst in der Einsamkeit wiedergefunden werden? "Vad du förlorat har dännere / Kan du väl icke finna 'gen häruppe!" ["Was du dort unten verloren hast / Kannst du wohl nicht hier oben wiederfinden!"], entgegnet der Eremit und schickt den Jäger zurück hinunter in die Welt (SV 62, 109). In seiner Beschreibung des Lebenswegs als Auseinandersetzung dokumentiert sich ein anderes Verständnis des Selbst: ein Selbst, das sich in der Begegnung und Zuwendung zu den Menschen, auch im Konflikt mit ihnen begründet; ein Selbst, das nicht *an sich* ist, sondern nur in der Gegenüberstellung. Bezeichnenderweise wird der optimistische Aspekt dieser Haltung im Drama weder vom Jäger noch von anderen Personen weiter vertreten. Der Jäger akzeptiert zwar die Vorstellung von der Selbstkonstitution in der Auseinandersetzung und der tätigen Handlung, doch sie ist für ihn nur als Kampf einerseits, als Produktivität andererseits denkbar: "Jag kämppar, därför lever jag! *Jag är icke*; blott vad jag gjort, det är!" (SV 62, 203) ["Ich kämpfe, deswegen lebe ich! *Ich bin nicht*; nur was ich geschaffen habe, das ist!"]. Daß diese Aussage wesentlich ist, zeigt ihre (leicht variierte) Wiederaufnahme durch die Frau wenige Seiten später (SV 62, 206). Hier wird deutlich, daß die Selbst-Suche des Jägers ein spezifisch männliches Projekt ist. Die Konzeption des Selbst als Kampf und Produktion entspringt einer männlichen Denkweise, wie sie unter anderem im Kapitel zu *Le plaidoyer d'un fou* herausgearbeitet wurde. Der Jäger bezeichnet sich ja auch als Soldat,²⁹ und sein Streben, ein ganzer Mensch zu werden, kann, wie der Eremit präzisiert, auch als ein Streben nach der Mannwerdung interpretiert wer-

²⁸ Vgl. auch SV 62: 106, 109, 110, 125, 193, 208.

²⁹ SV 62: 111, 133, 139.

den: "I alla fall, ditt liv halvgånget är; / Fördriv ej fostret, ej förtidig börd / Kan nånsin göra dig till man, till mänska" (SV 62, 109) ["Jedenfalls, dein Leben ist erst zur Hälfte vergangen; / Treib die Frucht nicht ab, keine vorzeitige Geburt / Kann dich je zum Mann, zum Menschen machen"]. Zu verstehen ist der Begriff Mann hier als geistige Größe, die aus der leibhaftigen Existenz heraus erst geboren werden muß. Der Japaner nennt die Bindung an den Körper die erniedrigendste Erfahrung des menschlichen Daseins und freut sich der baldigen Befreiung seiner eingesperrten Seele (SV 62, 187). Für den Jäger ist die Zeit nach den Worten des Eremiten aber noch nicht reif. Er wird gerade vor der vorzeitigen Entbindung gewarnt, die er vorzunehmen im Begriff ist, und in die Welt der Körper zurückgeschickt. Der gegen die Körperlichkeit, das Begehren, die menschlichen Beziehungen und Bindungen gerichtete befreiende Schnitt, der gerade auch das Liebste trifft, taucht als Motiv hier wieder auf. "Då skar jag av förtöjningen, / Och kastade min ballast, allt som tyngde / Hur kärt det var –" (SV 62, 106) ["Da schnitt ich die Trossen ab, / Und warf meinen Ballast ab, alles was beschwerte / Wie lieb es auch war –"].

Im Abschnitt über die Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität in Kapitel 6.4.3. ist dieses Motiv im Zusammenhang mit dem männlichem Bewußtsein ausführlicher erörtert worden. Dabei habe ich auf das destruktive Verhältnis zum Körper hingewiesen, das aus dem Versuch resultierte, Selbstwerdung und -sicherung durch radikale Verletzung oder Beschneidung des Körpers zu erzwingen. Die Brutalität einer solchen Beschneidung spiegelt sich in *Stora landsvägen* auch im geplanten Harakiri des Japaners. Vor allem aber zeigte sich im problematischen Verhältnis zum eigenen Körper die Spannung zwischen dem Streben nach Selbst-Bestimmung im Zeichen gesicherter Ordnungen, im Rationalen, und der Lust an der Selbstaflösung im Körperlichen. Sie entsprach einer Dichotomie von männlich-väterlicher Ordnung und weiblich-mütterlichem Chaos, die in *Le plaidoyer d'un fou* und *Fadren* deutlich ausgeprägt ist. Diese Dichotomie bildet auch in *Stora landsvägen* ein grundlegendes Spannungsfeld für das Projekt der Selbstfindung, obgleich die Begriffe 'Vater' und 'Mutter' ebenso wie die Auseinandersetzung mit der Frau als der Geliebten keine prominente Stellung im Text einnehmen.³⁰ Thematisiert wird das Mann-Frau-Verhältnis als Liebesbeziehung immerhin an drei Stellen, wobei jeweils die Gefahr für die Selbständigkeit des Mannes beschworen wird. Noch am positivsten stellt sich das Verhältnis des Jägers zu dem Fräulein in Szene 2 dar, da hier die Distanz gewahrt werden kann und die Begegnung auf einen flüchtigen Augenblick – verglichen mit dem Anblick und Duft einer Blume, die den Wanderer einen Moment erfreuen – beschränkt bleibt. "Och så framåt!" ["Und dann weiter!"], setzt der Jäger seinen Weg fort. Dennoch ist schon hier von "känslotrassels nät" (SV 62, 134f.) ["das Netz der Gefühlsverwirrung"] die Rede. In diesem Netz verfängt sich dann der Wanderer in Szene 4, und auch in der Schlußszene wird die Bedrohung betont, die von der Verlockung durch die Frau und die Liebe ausgeht (SV 62, 210).

³⁰ In dieser Hinsicht hat Abel Recht, wenn er für *Stora landsvägen* "a lack of emphasis upon the role of women and upon the 'battle of the sexes'" konstatiert (Abel 1991, S. 360).

Sehr ausgeprägt zeigt sich die Spannung zwischen 'männlichem' und 'weiblichem' Element aber auf der symbolischen Ebene. Sie ist schon in der räumlichen Gliederung von Gebirge einerseits, Erde andererseits angelegt. Ebenso im Gegensatz zwischen dem strengen Vatergott und der erlösenden mütterlichen Welt, die beispielsweise an der Todesvorstellung des Japaners wesentlichen Anteil hat. Der Jäger erfährt diesen (doppelten) Gegensatz zunächst in seinem Anfangsmonolog. Im Gewitter zeigt sich der strenge Vatergott, "den Store Lärarn" ["der Große Lehrer"], vor dem alles furchtsam schweigt. Wie sehr die Autorität hier als Bedrohung empfunden wird, macht der Vergleich mit einer Schulklasse deutlich, "det bullrar! Lärarn kommer! / Och det blir tyst i klassen!" (SV 62, 106) ["es lärmt! Der Lehrer kommt! / Und es wird still in der Klasse!"]. Das Bild steht in Strindbergs Werk, wie in Kapitel 2.3. gezeigt, im Zusammenhang mit Phantasien tödlicher Bestrafung durch die väterliche Gewalt. Unendlich, unsichtbar, streng ist der Vatergott, der zwar auch "Allförbarmare" (SV 62, 106) ["Allerbarmender"] genannt wird, doch muß die Barmherzigkeit offenbar durch Demütigung erkaufte werden: "Jag böjer mig och blygs – / Den ringaste inför Din allmakts-tron!" (SV 62, 107) ["Ich beuge und schäme mich – / Der Geringste vor dem Thron Deiner Allmacht!"]. Unmittelbar danach steht dem Jäger die mütterliche Erde als Versucherin vor Augen: "I hoppets grönt och trohets blått, / I kärleks rosenrött" (SV 62, 107) ["Im Grün der Hoffnung und im Blau der Treue, / Im Rosenrot der Liebe"]. Erweitert wird der Gegensatz durch den Kontrast zwischen Winter und Sommer, Erstarrung und Sinnlichkeit: Von unten locken der Duft der Kleefelder, die weißen Tausendschönchen, der perlende Regen, der plätschernde Bach und nicht zuletzt die lebenswarmen Menschen, während oben im Gebirge eine kalte, starre, stumme, einsame Schönheit herrscht. Wichtig ist aber, daß die Gegensätze keine unvereinbaren, absoluten Trennungen bedeuten. Auf der Ebene der Bilder erscheinen beide Welten vielmehr als Metamorphosen:

Där faller molnens vatten ned som pärlor;
 Här som briljanter, taffelstenar;
 Där kvittrar bäcken, här den slagits stum,
 Här öde snöfält, dock med vita blommor -
 Därnere vita tusenskönor - - -
 (SV 62, 108)

[Dort fällt der Wolken Wasser wie Perlen nieder;
 Hier wie Brillanten, Edelsteine;
 Dort plätschert der Bach, hier ist er mit Stummheit geschlagen,
 Hier leere Schneefelder, doch mit weißen Blumen -
 Dort unten weiße Tausendschönchen - - -]

Eine Gemeinsamkeit beider Welten besteht darin, daß sich der Jäger Ruhe und Erlösung von ihnen verspricht. Beim anfänglichen Aufstieg legt er eine Pause ein und phantasiert ein Schneegrab als Bett, in das er sich als müder Wanderer legt. Der Schnee zieht eine Seidendecke über ihn, der sein Abendgebet flüstert. Hier scheint viel mehr das Bild der guten Mutter als das des strengen Vaters auf – zumal sich auch der Japaner den Tod ganz konkret als ein Zu-Bett-Gehen vorstellt, das in den Armen der Mutter endet:

För sista gången jag klär av mig
 Och går till vila, somnar –
 Och när jag vaknar – är jag hos min mor,
 Hos maka, barn och vänner!
 God natt, du stackars människa!
 (SV 62, 189)

[Zum letzten Male kleide ich mich aus
 Und geh zur Ruhe, schlafe ein –
 Und wenn ich erwache – bin ich bei der Mutter,
 Bei Frau und Kindern, Freunden!
 Gut Nacht, du armer Mensch!]

Die folgende Szenenanweisung schreibt vor, das Wolkenbild von "Önskningsarnes Land" ["Land der Wünsche"] aus der 1. Szene einzublenden. Die Hoffnung auf Ruhe und Erlösung wird hier also auf dieses Land gerichtet, in dem der Mann als Kind mit der Mutter und seinen Lieben vereinigt wird. Eine solche Vereinigung erlebt wenigstens in seiner Phantasie auch der Jäger bei der Begegnung mit seinem Kind in Szene 6. Sie stellt einen Gang in die eigene Erinnerung an glückliche Tage und gleichzeitig an die eigene Kindheit ("min barndoms blommor"; SV 62, 198 ["die Blumen meiner Kindheit"]) dar. Zwar bleibt die Figur der Mutter hier ausgeblendet, doch kann die ganze Szene als eine Erinnerung an kindliche Geborgenheit gedeutet werden. Insofern macht sie, wie schon die Begegnung mit dem Fräulein in der 2. Szene, eine starke Versuchung aus, der der Jäger mit einem entschiedenen "framåt" ["weiter"] begegnen muß (SV 62, 198). Vogelweith deutet sie folgendermaßen:

Mais ces rivages ne sont là que pour exprimer une certaine tentation, et l'auteur voit fort bien à présent qu'il serait fatal d'y succomber. Loin de vouloir retrouver l'inconscience première évoquée par la plaine infinie de l'océan, il faut reprendre le chemin qui conduit à 'la cime des Alpes'.³¹

Der Jäger vermag die Spannung zwischen der Sehnsucht nach dem Mütterlichen und dem Streben nach dem Väterlichen nicht aufzulösen. In der ersten Szene kommt die Unaufgelöstheit der Spannung zwischen Schneegrab und Mutterschoß im Bild des Kaiseradlers zum Ausdruck. Der vom Jäger beobachtete Ritter der Lüfte wird müde, es zieht ihn nach unten: "Ja, han vill ned! Ned! Ned att vila" (SV 62, 108) ["Ja, er will hinunter! Hinunter! Hinunter um zu ruhen"]. Die Enttäuschung, die zunächst aus den Worten des Jägers spricht, wird aber sogleich durch das positiv geladene "vila" ["ruhen"] und die folgenden Erinnerungen an die sommerliche Erde aufgehoben. Doch im Gegensatz zu den Hoffnungen des Jägers bieten weder Erde noch Gebirge einen Platz zur Ruhe. Beide sind bedrohlich, beide führen ihn in Kämpfe. Das schöne Bild der Erde führt ihn in den Trug und in die Bosheit der Welt, in den Kampf gegen Versuchungen; die schöne Schlußphantasie vom Schneegrab mit dem ergreifenden Epitaph endet im Ringen mit dem über-

³¹ Vogelweith 1971, S. 698.

mächtigen Vatergott. Daß der Weg nach oben Gefahren birgt, eröffnen im übrigen schon die ersten Sätze des Dramas mit dem Bild des warnenden Wegweisers.

Hier ist noch einmal auf die Bedeutung des Kampfes für die Ich-Konstitution zurückzukommen. Sie findet in der Unmöglichkeit von Ruhe, in der Unaufhebbarkeit der Spannung eine weitere Begründung. Wenn Identität nicht dadurch hergestellt werden kann, daß das Ich eine feste Position in dem beschriebenen Spannungsfeld einnimmt, bleibt der Kampf die vorzügliche Form der Selbst-Bestätigung – insbesondere, wenn er, wie in *Stora landsvägen*, als ein Jakobskampf um Versöhnung interpretiert wird. Am deutlichsten zeigt sich dies im Schlußmonolog: Erst im Kampf mit Gott ersteht das Selbst in seiner ausdrucksstärksten Form, im mythischen Bild, in der Herausgehobenheit dessen, der am meisten von allen gelitten hat – "Som lidit mest av smärtan / Att icke kunna vara den jag ville!" (SV 62, 211) ["Der am meisten an dem Schmerz gelitten hat / Nicht der sein zu können, der er sein wollte!"]. Hier bestätigt sich die oben erwähnte Aussage "Jag kämppar, därför lever jag! *Jag är icke*" (SV 62, 203) ["Ich kämpfe, deswegen lebe ich! *Ich bin nicht*"]. Ziel des Kampfes ist der Segen des Vaters. Er könnte den Kampf beenden und gleichzeitig die Identität beglaubigen.

Doch dieser Segen wird innerhalb des Dramas nicht erteilt, und ein Ende des Kampfes ist nicht in Sicht.³² Im Gegenteil: Der Schlußmonolog scheint direkt zum Ausgangspunkt zurückzuführen. Das Prinzip der Wiederholung, das im Drama inhaltlich vorgeführt wird, da der Jäger auf seiner erneuten Erdenwanderung keine neuen Erfahrungen mehr macht, sondern die sich nach festen Regeln vollziehenden Geschehnisse stets vorhersagen kann und schließlich in der Erinnerung (6. Szene) früher Gelebtes wiederholt, läßt sich auch auf die Dramenstruktur im großen beziehen. Wie genau der Kreis vom Schluß zum Anfang geschlossen wird, zeigen die inhaltlichen Entsprechungen, die den Schlußmonolog als ein Spiegelbild des Anfangsmonologs ausweisen. Herausgehoben – und graphisch durch ein Pausenzeichen abgetrennt³³ – sind jeweils der erste und letzte Abschnitt: anfangs die Einführung in die Situation der Wanderung, die Erwähnung der Gefahren des Weges und des Bedürfnisses, sich zu sammeln; abschließend der Kampf mit Gott. Auf die einleitenden Verse folgt der reflektierende Monolog des Jägers, der im Schlußmonolog seine Entsprechung findet. Beide setzen mit der Schilderung des zurückgelegten Lebenswegs und der Gefahr des Selbstverlusts ein (SV 62, 105f. bzw. 208f.). Dabei wird auch die Schönheit der Welt als Versuchung thematisiert (SV 62, 106 bzw. 210). Es folgt als Konsequenz der Wunsch, sich der Welt durch Aufstieg ins Gebirge zu entziehen (SV 62, 106 bzw. 210), in den "vita, rena snö" (SV 62, 106) ["weißen, reinen Schnee"] bzw. in "snövit höjd" (SV 62, 210)

³² John Ward, der den Dramenschluß als Resignation und Unterwerfung liest, muß entschieden widersprochen werden. Er vertritt eine weltanschauliche Deutung, die in *Stora landsvägen* die religiös gefärbte Versöhnung eines alten Mannes mit Gott und der Welt sieht: "He has ceased to rebel both against God and man and writes his own epitaph of submission" (Ward 1980, S. 275). Dies läßt sich weder in Bezug auf Strindbergs Biographie (vgl. die folgende Strindberg-Fehde) noch hinsichtlich des Dramas halten, wie neben den bitter satirischen Angriffen der große Stellenwert des Kampfes bezeugt.

³³ Zu den Strindbergschen Pausenzeichen siehe Ollén 1992, S. 240.

["schneeweiße Höhe"], wo der Jäger sich sein Schneegrab erhofft. Ist aus diesen Parallelen zu schließen, daß die Wanderung des Jägers nie endet, daß sie eine endlose Folge von Aufstiegen und Abstiegen darstellt? Für diese Deutung spricht, daß kein Ende des Kampfes mit Gott angekündigt ist, und auch die Selbstbezeichnung des Jägers als "Ahasverus [...] som vandrar och vandrar ..." (SV 62, 197) ["Ahasverus [...] der wandert und wandert ..."].

Gegen eine Interpretation der Wanderung als endlose Wiederholung wendet sich Abel, der *Stora landsvägen* mit den *Till Damaskus*-Dramen und *Ett drömspel* vergleicht. Er liest den Text ausdrücklich als "the Hunter's last journey through life", wobei sich die Lebensereignisse zwar wiederholten, doch nur in Form einer endgültigen Bestätigung der früheren Erfahrungen.³⁴ In der Tat wird das Verhalten des Jägers ja durch das des Wanderers kontrastiert, der seine Lektionen noch nicht zur Genüge gelernt hat. Zu einer solchen Deutung käme man auch, folgte man dem Vorschlag Pauls, das Drama zwischen Eingangs- und Schlußmonolog als einen reinen Erinnerungsprozeß zu lesen.³⁵ Der Jäger, so wäre zu vermuten, setzte dann nach seiner Rast den Weg nach oben unbeirrt fort. Abels Folgerung, in *Stora landsvägen* wirke weder auf struktureller noch thematischer Ebene das Prinzip der Wiederholung, geht aber, wie oben gezeigt wurde, zu weit.

Zu konstatieren bleibt, daß der Text hier keine eindeutigen Hinweise gibt. Lineare und zyklische Strukturen überlagern sich im vorgeführten Lebensweg des Jägers.

8.3. Die Autorfigur in *Stora landsvägen*

Der Leser, der in *Stora landsvägen* eine definitive Bestimmung des Autorbilds erwartet, wird also enttäuscht. Statt dessen wird er mit der Offenheit konfrontiert, die für die Autorfigur in Strindbergs Werk charakteristisch ist. Die *Jagd* nach der Wahrheit des Ich, die *Suche* nach der Zusammenfassung und der Bilanz des Lebens bilden das eigentliche Thema des Dramas – ein Resultat aber wird verweigert.³⁶ Charakteristisch ist auch, daß im Bild der Jagd und der Wanderung gleichzeitig das aktive Streben und das passive Getriebensein anklingen. Das Ich des Dramas ist, wie in "Moi" formuliert, Jäger *und* Gejagter. Diese Ambivalenz beruht darauf, daß die Spannung zwischen den beiden Polen, die ich hier als 'mütterlich' und 'väterlich' bezeichnet habe, die aber für die Polaritäten des die Autorfigur prägenden Kraftfeldes insgesamt stehen können, nie aufgehoben wird. In der wechselseitigen Anziehung und Abstoßung kommt die suchende und getriebene Bewegung des Ich nie zum Stillstand. Die Polarität von Verlockung und Bedrohung in den Wunschbildern von *Stora landsvägen* – ausgedrückt in der sommerlichen Erde und "Önskningarnes land" ["Land der Wünsche"] einerseits, der einsamen Schönheit der

³⁴ Abel 1991, S. 357.

³⁵ Paul 1978, S. 270.

³⁶ Vgl. auch Abel 1991, S. 363.

Berggipfel andererseits – und die endlose zyklische Bewegung des Ich, die sie hervorbringt, illustrieren vielleicht anschaulicher als alle anderen Texte das in Kapitel 2.4. entworfene Bild, nach dem das Kraftfeld der Autorfigur eine Maschine antreibt, die unaufhörlich neue Autorbilder produziert.

Dabei verschränkt sich die zyklische mit einer linearen Bewegung. Dies erweist sich nicht nur im Rückblick (etwa im Vergleich mit dem Wanderer als einem 'früheren Ich', der eine Fortentwicklung offenbart), sondern auch in der Gegenüberstellung des Anfangsmonologs mit dem Schlußmonolog. Wurde im vorigen auf die weitgehenden Übereinstimmungen hingewiesen, die auf eine Struktur der endlosen Wiederholung schließen lassen, soll an dieser Stelle eine gewichtige Differenz benannt werden: Am Anfang nämlich erscheinen die Wunschländer 'Gebirge' und 'Erde' als sinnliche Erscheinungen vor den Augen des Jägers, wenn das Bild der Erde auch bereits den Charakter einer Fata Morgana angenommen hat. Am Schluß dagegen existieren beide nur noch als reine Vorstellungen des Jägers, der aus jeglicher Wirklichkeit in die große Dunkelheit entrückt ist. Zudem werden sie unmittelbar miteinander verknüpft, denn das schöne Bild von "Önskningarnes land" läßt sich, so der Jäger, nur von den Alpengipfeln aus schauen. Wie in der Todesvorstellung des Japaners die Heimkehr zur Mutter mit familiärer Harmonie und mit der Versöhnung mit dem Familienerbe (also dem väterlichen Element) verbunden ist, so scheint sich am Schluß auch dem Jäger kein warnender, nach unten *und* oben zeigender Wegweiser mehr entgegenzustellen. Doch wohlgemerkt: Dies ist eine Tendenz, aber keine endgültige Aufhebung der Spannungen. Das abschließende Bild vom Kampf mit Gott leugnet entschieden die Möglichkeit, daß schon zu diesem Zeitpunkt ein versöhnliches Ende möglich sei.

Das Bild vom Gotteskampf und die Evozierung der Mythen von Ismael und Jakob beschließen nicht nur das Drama und nehmen dadurch eine herausgehobene Stellung ein; sie bilden in ihrer melodramatischen Qualität auch ein *tableau*, das für die Vorstellung des Lesers – und wohl mehr noch des Theaterpublikums – besonders prägend wird. Gerade auf diesen Schluß, die "ergreifende Geste des Abschiednehmens, die Zeremonie der 'letzten Worte'", bezieht sich auch Fritz Paul, wenn er in *Stora landsvägen* einen theatralischen Gestus des "Auf-Sich-Zeigens" diagnostiziert.³⁷ Doch auf was zeigt der Text hier eigentlich? – Wenn die Schlußworte des Jägers vom Schmerz "Att icke kunna vara den jag ville" ["nicht der sein zu können, der ich sein wollte"] reden, drücken sie nicht nur insofern ein Negativum aus, als der Wille zum Ich vom Schicksal immer wieder von seinem Ziel abgelenkt wird. Den Leser, der sich nicht von ihrem Pathos entrücken läßt, sondern nach ihrem eigentlichen Gehalt fragt, führen sie zudem in ein Bedeutungsvakuum. Ganz überraschend wird hier behauptet, der Jäger wolle jemand *Bestimmtes* sein. Doch wer will er sein? "Er selbst" ist die einzige Antwort, die ebenso gebetsmühlenhaft wie tautologisch ständig wiederholt wird. Welche *bestimmte* Identität der Jäger sucht, bleibt hinter der Vielzahl der Zuschreibungen in *Stora landsvägen* genauso unklar wie in bezug auf das Autor-Ich im Gesamtwerk.

Was bleibt, ist dagegen die immer neue Konstitution des Ich – als eine ihres eigentlichen semantischen Gehalts entblößte Textfunktion – in der Auseinandersetzung mit der Welt. Das Bild des Schlußmonologs stellt insofern die Quint-

³⁷ Paul 1979, S. 99.

essenz des Dramas dar, als es zum einen den unaufhörlichen Kampf symbolisiert, dessen das Ich zu seiner Konstitution bedarf, und zum anderen, indem sein Pathos den Leser/Zuschauer anrührt und damit in ein unmittelbares Verhältnis zum Text und dem vorgestellten Autor zwingt. Dieselbe Funktion erfüllen auch die kaum verschlüsselten provozierenden Personenangriffe wie zum Beispiel auf den verstorbenen Gustaf af Geijerstam.³⁸ Melodramatisches Pathos und Provokation sind, wie schon die Analysen zu *Fadren* und *Le plaidoyer d'un fou* gezeigt haben, probate Mittel der Ich-Konstitution dem Leser gegenüber, den sie zu Reaktionen herausfordern. Wenn die Lehre des Dramas besagt, daß sich das Ich nur in der (meist konfrontativen) Auseinandersetzung mit seiner Umwelt konstituiert, so demonstriert der Text dies selbst in der Beziehung, die er zu seinen Lesern (besonders den zeitgenössischen!) etabliert. Die mangelnde semantische Eindeutigkeit des Ich wird durch seine pragmatischen Funktionen kompensiert.

Die Analyse von *Stora landsvägen* bestätigt damit, daß die Autorfigur eine Konstante im Werk Strindbergs darstellt. Ihre Grundzüge, die anhand von Texten der 1880er Jahre erarbeitet worden sind, finden sich in dem späten Drama sogar in besonders ausgeprägter Form wieder. Dazu gehört zuallererst die Simulation einer Autor-Leser-Kommunikation in der Text-Leser-Beziehung. Sie setzt voraus, daß der Autor im Text auf irgendeine Weise präsent erscheint und vom Text eine Ansprache an den Leser ergeht. Diese Bedingungen sind in *Stora landsvägen* durch die Signale, die einen Teil des Dramenpersonals und insbesondere den Jäger als Repräsentanten des Autor-Ich erscheinen lassen, und durch die pathetischen und provokativen Gesten erfüllt, die unmittelbar auf den Leser wirken und eine Reaktion herausfordern. Typisch ist allerdings auch, daß die autobiographische Qualität des Textes nicht definitiv beglaubigt, sondern die Möglichkeit verschiedener Lesarten offen gehalten wird. Neben diesen pragmatischen, auf die Text-Leser-Beziehung zielenden Aspekten der Autorfigur sind auch diejenigen Züge, die die Gestaltung des Autorbilds im Text steuern, im Drama deutlich ausgeprägt. Die stark polare Struktur, in welche die Textwelt und das Ich eingespannt sind, gehört ebenso zu den Charakteristika der Strindbergschen Autorfigur wie die Vorstellung, daß das Leben und die Konstitution des Ich notwendig Kampf bedeuten, einen Kampf, der nie endgültig beendet werden kann. Das Ich steht dabei allein gegen eine übermächtige Welt, einen strengen Vatergott auf der einen, eine lockende, doch auch bedrohliche mütterliche Instanz auf der anderen Seite. Die Selbstbewertung in diesem Kampf schwankt zwischen den Extremen, zwischen der Unterwerfung als "den ringaste inför Din allmakts-tron" (SV 62, 107) ["der Geringste vor dem Thron Deiner Allmacht"] und der Heraushebung des Ich als Repräsentant der Menschheit, "mig först, som lidit mest" (SV 62, 211) ["mich zuerst, der am meisten gelitten hat"]. Wie Julie pendelt der Jäger zwischen den Ersten und den Letzten. Notwendig ist in jedem Fall die Bestätigung der eigenen *Besonderheit*. In der Inszenierung der problematischen Selbst-Findung, in den suchenden, abgrenzenden oder fliehenden Bewegungen des Ich in der polaren Welt manifestiert sich in *Stora landsvägen* erneut ein typisch männliches Bewußtsein, dessen Grundzüge in den Textanalysen in Teil III herausgearbeitet wurden. Dazu gehört vor allem die Sehnsucht nach Reinheit und Erlösung vom Körperlichen,

³⁸ Ollén 1992, S. 250.

das – in Gestalt der Netze spinnenden Frau – als bedrohlich für die Ich-Konstitution erfahren wird.

Damit sind die wesentlichen Grundzüge der Autorfigur genannt, wie sie sich in *Stora landsvägen* präsentiert. Eine weitergehende Auflistung erübrigt sich angesichts der vorhergehenden Textanalysen, in denen die Charakteristika der Autorfigur und verschiedene Facetten des Autorbilds ausführlich dargestellt wurden. Zudem wird die folgende Zusammenfassung die wesentlichen Ergebnisse noch einmal resümieren.