

Zusammenfassung

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt für die vorliegende Studie war die Frage nach dem autobiographischen Aspekt in August Strindbergs Werk. Obwohl das Verhältnis von Leben und Werk ein häufig bearbeitetes Thema der Forschung zu Strindberg darstellt, sind die theoretischen Prämissen des 'Autobiographischen' nicht zureichend geklärt. Dies wird auch in einem Gespräch zum Stand der Strindbergforschung zwischen Ulf Olsson, Lars Dahlbäck, dem Vorsitzenden des Redaktionskomitees der *Samlade verk*, und Björn Meidal, Herausgeber des Briefwerks, thematisiert, das vor kurzem in der *Tidskrift för litteraturvetenskap* abgedruckt wurde. Der Feststellung Dahlbäcks: "*Hela hans författarskap är ett enda självbiografiskt projekt*"¹ ["Sein ganzes Werk ist ein einziges autobiographisches Projekt"], stimmt Olsson insofern differenzierend zu, "att Strindbergs projekt är självbiografiskt, *kanske i än högre grad än vi riktigt förstått*"² ["insofern als Strindbergs Projekt vielleicht in noch höherem Maße autobiographisch ist, als wir richtig verstanden haben"]. Richtig zu verstehen, in welchem Sinne Strindbergs Werk als 'autobiographisch' bezeichnet werden kann, d.h. ein präziseres und auf dem aktuellen Stand der literaturwissenschaftlichen Theorie und Methode fundiertes Verständnis des 'Autobiographischen' zu entwickeln, war ein wesentliches Ziel der vorliegenden Arbeit.

Darüber hinaus hat die Untersuchung gezeigt, auf welche Weise in den Texten Strindbergs ein Autor-Ich präsentiert wird, welcher Logik seine Konstruktion folgt und wie diese Logik wesentlichen Einfluß auf die narrativen und symbolischen Strukturen der Texte im ganzen nimmt. Als ein Organisationsprinzip, das diesen Strukturen und der Konstruktion des Autorbilds zugrundeliegt, wurde das Konzept der *Autorfigur* entwickelt. Als werkumgreifendes Prinzip begründet die Autorfigur außerdem eine Vielfalt intertextueller Verbindungen, ein Netzwerk der Themen und Motive, der Bilder und Symbole, der semantischen und pragmatischen Textfunktionen, das in mehr oder weniger starker Ausprägung in allen Texten wirksam ist.

Der autobiographische Aspekt

Unbestreitbar legt Strindbergs Werk eine autobiographische Lesart nahe, da ein großer Teil der Texte implizit oder explizit auf ihren Autor und sein Leben Bezug nimmt. Andererseits verbieten sowohl literaturtheoretische Erwägungen als auch die Problematisierung von Autorschaft im Werk selbst, den in den Texten präsen-

¹ U. Olsson 1994, S. 78.

² U. Olsson 1994, S. 79 (meine Hervorhebung).

tierten Autor mit dem realen Urheber in eins zu setzen. Die Darstellung in Kapitel 1 hat gezeigt, daß herkömmliche Modelle autobiographischen Schreibens in bezug auf den Status des Autor-Ich im Text stets in Aporien führen. Die vorliegende Arbeit entwickelt daher ein Modell für eine Beschreibung des 'Autobiographischen' bei Strindberg, das die Darstellung des *Autors im Text* zum Ausgangspunkt nimmt und die Rezeption in die Betrachtung einbezieht.

Daß die im Werk selbst etablierte Deutung von Strindbergs Leben einen Mythos stiftete, der durch die Fortführung in der Rezeption eine autonome Existenz entfaltet hat, wird in dem Gespräch zwischen Olsson, Dahlbäck und Meidal ebenfalls thematisiert. 'Strindberg' ist längst sowohl zum Markennamen als auch zum Titel einer Erzählung geworden, die einen wirkungsmächtigen Intertext für alle Interpretationen des Werks darstellt. In diesem Mythos ist auch der autobiographische Aspekt enthalten. Dabei dominiert ein Verständnis des Autobiographischen, wie es in Texten Strindbergs der 1870er und 1880er Jahre entwickelt wird. Im ersten Brief an das Ehepaar Wrangel vom Sommer 1875, der eine Anleitung zur Kunst der Schriftstellerei enthält, steht der in diesem Zusammenhang vielzitierte Satz: "*En författare är endast en referent af hvad han lefvat*" (B 1, 190) ["*Ein Schriftsteller ist nur ein Referent dessen, was er gelebt hat*"]. Er ist häufig auf Strindberg selbst bezogen worden, zumal der Autor diese Auffassung aufgrund seiner Ablehnung der "Konstruktionsliteratur" zeitweise zur prinzipiellen Voraussetzung des Schreibens erhoben hat.³ Ein Kapitel in *Jäsningstiden* trägt die Überschrift "Han blir författare" ["Er wird Schriftsteller"] und schildert anschaulich den Prozeß der Verarbeitung eigener Erfahrungen im Schreiben als einen psychischen Automatismus, als eine Form der Selbsttherapie, "som om en böld blivit skuren" (SV 20, 259) ["als hätte man eine Eiterbeule aufgeschnitten"]. Die Forschung, insbesondere die psychologisch interessierte, hat sich diese Beschreibung gerne zu eigen gemacht.⁴ Denn zeigt sie nicht plastisch, wie biographisches Material ins Werk integriert wird? Wird hier nicht dokumentiert, daß schon das erste Drama Strindbergs autobiographisch geprägt war, so daß sich um das gesamte literarische Werk bis hin zu *Stora landsvägen* ein autobiographischer Rahmen schließt?

Seltener hat man den Distanzierungen von einer unmittelbar autobiographischen Lesart Aufmerksamkeit geschenkt, die sich ebenfalls im Werk finden und seinen autobiographischen Aspekt deutlich differenzierter beschreiben. Dies gilt besonders für nach 1900 entstandene Texte. Zum einen wird der Wirklichkeitsgehalt und die Zuverlässigkeit der auf Erinnerungen basierenden Lebenserzählung in Zweifel gezogen. So berichtet der Autor in dem 1905 veröffentlichten Text "Ur Fugor med preludier", wie er eine Episode seiner Kindheit, die ihm von einem Bekannten zugebracht wurde, in seine Lebensgeschichte integrierte: "som jag tyckte historien stod i stil med mina andra upplevelser, så brukade jag sedan berätta den själv, såsom bevis på min otur" ["da ich fand, die Geschichte passe zu meinen übrigen Erlebnissen, pflegte ich sie dann selbst zu erzählen als Beweis für mein Unglück"]. Wäre die Geschichte aber unwahr, "då hade jag i min levnads väv spunnit

³ Vgl. das Vorwort zu *Tjänstekvinnans son*.

⁴ Vgl. beispielsweise Vogelweith 1971, S. 18ff.

in andras garn, och det är ju icke så ovanligt" (SS 54, 423) ["dann hätte ich ins Gewebe meines Lebens fremdes Garn eingesponnen, und das ist ja nicht so ungewöhnlich"]. Die Lebenserzählung erscheint als ein Gewebe, ein Text. Sie steht nicht in einem Abbildungsverhältnis zur erlebten Wirklichkeit, sondern ist ihr gegenüber autonom. Sie beruht zudem auf bestimmten Interessen, in diesem Fall auf dem Bemühen, Beweise für das eigene Unglück zu finden. Sehr instruktiv ist die Behandlung desselben Themas im letzten Akt von *Till Damaskus III*. Die Erzählung der eigenen Lebensgeschichte, die Selbstdarstellung als Unglücklicher und vom Leben ungerecht Behandelter wird hier als Sünde verurteilt. Der Prior verpflichtet den Unbekannten, "att för all framtid glömma din egen pinohistoria, och aldrig berättä den mer" (SV 39, 392) ["für alle Zeit deine eigene Leidensgeschichte zu vergessen und sie nie mehr zu erzählen"]. In leicht variiert Form geht es hier gerade um die Weindiebstahlepisode, die eines der Herzstücke in *Tjänstekvinnans son* ausmacht, da sie die Initiation des Kindes in die Welt der Lüge und des Leidens bedeutet und das Bild des Protagonisten als Sündenbock befestigt. Wie zentral diese Aussage für das Drama *Till Damaskus III* ist, zeigt der Bezug zur ersten Szene, in der der Unbekannte gegenüber dem Confessor eben dieses Selbstbild mit übertriebenem Pathos beschwört:

Jag har aldrig njutit, ty jag var född med pålen i köttet så att varje gång jag sträckte ut fingret efter ett nöje, stack det i fingret, och Satan kindpustade mig! [...]

Nej jag var född i onåd, uppfödd som livets styvbarn, hetsad, jagad, med ett ord förbannad. [...]

Varför jag ensam? Därför att jag skulle vara hundsfotten! Därför att man fordrade mer av mig än av de andra – *skriker* – – därför att man var orättvis mot mig! (SV 39, 282f.)

[Ich habe das Leben nie genossen, den ich wurde mit dem Pfahl im Fleisch geboren, so daß ich jedes Mal, wenn ich den Finger nach einem Vergnügen ausstreckte, einen Stich im Finger spürte und Satan mir eine Ohrfeige verpaßte! [...]

Nein, ich wurde in Ungnade geboren, als Stiefkind des Lebens erzogen, gehetzt, gejagt, mit einem Wort: verdammt. [...]

Warum ich allein? Deswegen, weil ich der Hundsfott sein sollte! Deswegen, weil man mehr von mir verlangte als von den anderen – *er schreit* – – deswegen, weil man ungerecht zu mir war!]

Die Kritik des Dramas am selbstmitleidigen Pathos des Unbekannten und die Infragestellung der Berechtigung seiner Leidensgeschichte wirken auf das Autorbild zurück, das im Zitat in ganz wesentlichen Zügen repräsentiert ist. Sie zeigen offen, daß das Selbstbild des Autors und seine Lebenserzählung Konstruktionen sind.

Bezogen auf den autobiographischen Aspekt legen die Äußerungen zu Autor und Autorbild in Strindbergs Werk folgende Schlußfolgerung nahe: Der Autor, wie der Text ihn darstellt, ist autonom gegenüber der realen Autorperson. Dadurch wird die herkömmliche Deutung des ersteren als Ausdruck eines persönlichen Urhebers, d.h. die Etablierung eines hierarchischen Verhältnisses von Ursprung und Abbild, in Frage gestellt. Statt dessen erscheint es sinnvoll, den Autor konsequent als ein Konstrukt des Textes zu verstehen. 'Autobiographisch' bedeutet dann nicht mehr,

daß der Text ein Bild seines realen Urhebers vermittelt, sondern daß er, beispielsweise durch die Etablierung eines autobiographischen Paktes, die Aufmerksamkeit des Lesers auf seinen Autor (als textuelles Konstrukt) lenkt und ein bestimmtes Bild desselben zeichnet. Das Autobiographische aktualisiert sich also in der Text-Leser-Beziehung; es handelt sich nicht um eine ontologische Qualität des Textes oder seines Verhältnisses zur Person und Biographie des realen Urhebers.

Das Konzept der Autorfigur

Auf diesen Voraussetzungen beruht das Konzept der Autorfigur. In ihm verbinden sich grundlegende Ideen poststrukturalistischer Literaturtheorie mit einer rezeptionsästhetischen Perspektive. Die Autorfigur ist zu verstehen als eine Figur des Textes, vergleichbar einer rhetorischen Figur, die ein begrenztes Repertoire inhaltlicher Elemente (das den Stereotypen des Autorbilds zugrunde liegt) auf solche Weise organisiert, daß dem Leser die Präsenz eines Autors mit charakteristischen Konturen im Text suggeriert wird. Sie läßt sich im Bild einer Maschine beschreiben, die unaufhörlich neue, aber gleichartige Autorbilder produziert. Sie gibt dem Leser Mosaiksteine an die Hand, aus denen dieser sich ein kohärentes Vorstellungsbild des Autors entwerfen soll. Die Autorfigur wirkt sowohl auf der semantischen Ebene des Textes, indem sie ein bestimmtes Bild des Autors (seiner Persönlichkeit, seiner Biographie etc.) entwirft, als auch auf der pragmatischen Ebene, indem sie in der Text-Leser-Beziehung eine Ansprache, eine Kommunikation zwischen Autor und Leser simuliert.

Ein Bild des Autors entsteht nach diesem Konzept auf mehrfache Weise und auf mehreren Ebenen des Textes: Zum einen kann der Text signalisieren, daß der Erzähler oder einer (oder mehrere) der Protagonisten als Repräsentanten des Autors verstanden werden sollen. Dies gilt in besonderem Maße für Texte, die explizit als autobiographisch klassifiziert sind, aber auch für solche, die über intertextuelle Verweise oder auf andere Art eine Lesart nahelegen, die bestimmte Textelemente mit der Person und Biographie des Autors in Verbindung bringt. Dies ist in Strindbergs Werk, wie nicht zuletzt seine Rezeption zeigt, praktisch durchgehend der Fall. Zum anderen werden dem Autor des Textes spezifische Konturen verliehen, die sich beispielsweise in der Wahl und Behandlung bestimmter Themen, Motive und Bilder oder in einer charakteristischen Schreibweise abzeichnen. Zum dritten kann der Text eine Kommunikationssituation fingieren, in der der Autor dem Leser als Subjekt gegenübertritt und ihn zu persönlichen Reaktionen herausfordert, etwa indem er durch Pathos sein Mitgefühl erregt, ihn dozierend belehrt oder ihn provoziert. Gerade die letztgenannte Form der Konstruktion eines Autorsubjekts, die über die Textpragmatik funktioniert und auf den perlokutiven Funktionen der Rede basiert, hat für die Autorfigur bei Strindberg besonderes Gewicht.

Die Autorfigur und die Konstruktion des Autorbilds

Das Autorbild, das im Werk Strindbergs produziert wird, braucht an dieser Stelle nicht noch einmal im einzelnen beschrieben zu werden. Statt dessen sei auf die zusammenfassende Skizze in Kapitel 2.3. verwiesen. In dem kurzen Text "Moi" aus der zweiten *Vivisektioner*-Sammlung wird seine Konstruktion in einer vielsagen- den Metapher dargestellt:

J'avais déposé des parcelles de mon moi par ci par-là, dans le sein de Dieu, dans les âmes des mes amis, de mes femmes, de mes enfants; et ils s'en allèrent tous, emportant chacun son morceau sans rien laisser à moi de leur pauvreté. Je fis faillite, moralement, et au point de déguerpir, je ramassais les haillons de mon âme, je me forgeais une carcasse de fer, que j'enduisais d'argile apyre. Et au hautfourneau des souffrances et des déceptions je cuisis mon image, qu'il fut dure comme la roche.⁵

So ausdrucksstark wie diese Beschreibung ist auch der Strindbergmythos – der im Feuer gehärtete Panzer, der das Autor-Ich vor der Desintegration bei der Berührung mit anderen Menschen schützt. Zwar wird die Konstruktion dieses Mythos als Panzer im Werk selbst in Frage gestellt und, wie das Zitat aus *Till Damaskus III* gezeigt hat, als eine Sünde bezeichnet, doch heißt dies nicht, daß in späteren Texten darauf verzichtet würde. Immer wieder tauchen die grundlegenden Züge des Autorbilds auf, wird die "pinohistoria" ["Leidensgeschichte"] keineswegs vergessen, sondern in endlosen Variationen ständig neu aufgerollt: Das Bild des Unterdrückten, ungerecht Behandelten, des Sündenbocks und Opfers einer bösen Welt prägt noch die spätesten Texte, etwa *Stora landsvägen* oder in unverhüllter Form einen Interview-Artikel, der zum 60. Geburtstag Strindbergs publiziert wurde. Gefragt nach seiner prägnantesten Kindheitserinnerung, liefert der Autor eine Schilderung, die nicht nur das Bild des kleinen Johan in den ersten Kapiteln von *Tjänstekvinnans son* in konzentrierter Form zusammenfaßt, sondern auch genau das selbstmitleidige Pathos widerspiegelt, für das sich der Autorrepräsentant in *Till Damaskus III* die scharfe Kritik des Priors zuzieht. Nennt der Autor zunächst seine überzogene Sensibilität, seine Neigung zum Leiden an der Welt und seinen Gerechtigkeitssinn als wesentliche Charakterzüge, ist darauf schon von "mitt förfärliga öde" ["meinem entsetzlichen Schicksal"] die Rede:

Jag var född sanningskär och rättvis; men man kallade mig avundsjuk om jag ogillade att en mindre förtjänt blev mig föredragen; och man kallade mig hämndgirig, om jag icke strax glömde varje oförrätt, under det de andra aldrig förläto mig. [...] det var alltid strängare för mig. (SS 54, 465)

[Ich wurde wahrheitsliebend und gerecht geboren; doch man nannte mich neidisch, wenn ich es nicht mochte, daß jemand mit geringeren Verdiensten mir vorgezogen wurde; und man nannte mich rachsüchtig, wenn ich nicht jedes Unrecht sogleich

⁵ *Vivisektioner*, S. 10f.

vergaß, während die anderen mir niemals vergaben. [...] für mich galten immer strengere Regeln.]

Wie in *Till Damaskus III* wird auch hier wieder auf das Muster der in *Tjänstekvinnans son* dargestellten Weindiebstahlepisode Bezug genommen: "Min första stora lögn tvangs jag till, medelst tortyr, då jag måste ljuga på mig en annans fel" (SS 54, 465f.) ["Zu meiner ersten großen Lüge wurde ich durch Folter gezwungen, als ich die Schuld eines anderen auf mich nehmen mußte"]. Ergänzt wird das Bild des Leidenden und ungerecht Behandelten durch das des Auführers und Kämpfers, wie es im Ismael-Mythos zum Ausdruck kommt. Diese Grundzüge des Strindbergbildes konnten in allen behandelten Texten in variierender Ausprägung gezeigt werden.

Doch täuschen die bisherige Beschreibung und die zitierte Metapher vom Autorbild als Panzer dessen monolithische Qualität – "dure comme la roche" – nur vor. Denn im Grunde kann von einem kohärenten Bild nicht gesprochen werden. Vielmehr wird der Leser von einer Bilderflut überschwemmt, die Zusammenhang und deutliche Konturen nur suggeriert, ohne daß die Texte sich letztlich auf ein definitives Bild festlegen lassen. Dies gilt – wie in Kapitel 8.1. erörtert – sowohl für die Betrachtung des Autorbilds eines einzelnen Textes als auch des Werks als Ganzem. Als Charakteristikum der Autorfigur bei Strindberg hat sich gerade erwiesen, daß einerseits sehr prägnante Bilder des Autors gezeichnet werden, die dem Strindbergmythos zugrunde liegen, andererseits dieselben Bilder immer wieder dementiert werden und das Mosaik, das sich der Leser zusammengesetzt hat, untergraben wird. Aber nicht nur die einzelnen Bilder des Autors werden immer wieder zurückgenommen, auch die Instanz des Autor-Ich selbst zieht sich, wie im Schlußkapitel von *Författaren*, immer wieder in die Unübersichtlichkeit des Textgewebes zurück. In Kapitel 5.6. und zu Beginn von Kapitel 8 wurde gezeigt, wie sich das Autor-Ich zwischen verschiedenen Textebenen hin und her bewegt und ein Spiel inszeniert, das es letztlich ungreifbar macht. Das Spektrum reicht von der unmittelbaren Identifikation mit einem Protagonisten (z.B. mit Johan in *Tjänstekvinnans son*) über die Autorrolle ("Författaren" ["der Autor"]) im Vorwort zur Autobiographie) bis hin zur Dissoziation in der Gesamtheit des Werks.

Der kontinuierliche Zirkel von sinnlich-eindrücklicher Ich-Konstitution in Bildern und Mythen einerseits, von Ich-Auflösung andererseits wird durch die Polaritäten des Kraftfelds angetrieben, das die Autorfigur aufspannt. Das Autor-Ich wird in einer unaufhebbaren Spannung zwischen Polen situiert, die sich u.a. mit den Begriffen väterlich/mütterlich, Ordnung/Chaos oder oben/unten beschreiben lassen. Dem entsprechen die typischen Bewegungsmuster des Autor-Ich in den Texten: Aufstieg und Abstieg, Unterdrückung und Rebellion, Einheitsstreben und Auflösungswunsch. Diese wiederum konkretisieren sich in bevorzugten Handlungsmustern, die auch als archetypische *plots* beschrieben werden können. Die Analyse von *Tjänstekvinnans son* hat gezeigt, daß Johan sowohl Züge eines tragischen als auch eines romantischen Helden trägt; einerseits ist er seinem Schicksal unterworfen, das ihn zu einem Außenseiter und Mißachteten macht, andererseits erhält er, beispielsweise in der Schlußszene, eine messianische Aura, in der er als Prophet einer neuen Zeit erscheint. Hier klingt – um nur ein charakteristisches *plot* zu erwähnen – das Muster von Höllenfahrt und Wiederauferstehung

an, das nicht nur *Inferno*, sondern vielen der als autobiographisch klassifizierten Texte eingeschrieben ist. In der Symbolik des Raumes drückt es sich in *Stora landsvägen* aus, wo sich der Protagonist in die Welt hinab begibt, noch einmal ihren Trug erfährt, um am Schluß aber in die Reinheit und Einsamkeit des Gebirges aufzusteigen, wo er 'zum Vater einzugehen' hofft.

Den charakteristischen Handlungsmustern lassen sich ebensolche Beziehungsmuster an die Seite stellen, in denen sich die Identität des Autor-Ich konstituiert. In den Texten der 1880er Jahre wurde besonders das Verhältnis zur ordnenden, väterlichen Autorität als eine zentrale Komponente herausgearbeitet. Angesichts der Tatsache, daß im thematischen Zentrum der Texte nach *Tjänstekvinnans son* vor allem die Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau steht, mag dies überraschen. Doch hat die Analyse gezeigt, daß die Problematik der männlichen Identität, die in der Darstellung des Geschlechterkampfes vorgeführt wird, vor allem auf dem Konflikt mit tradierten (väterlichen) Männlichkeitsnormen und auf der daraus resultierenden Verunsicherung der Identität als Mann beruht. Die Repräsentanten des Autor-Ich in *Fadren*, *Le plaidoyer d'un fou* und den Artikeln zur Frauenfrage von 1886/87 schwanken zwischen der Anpassung an gegebene Verhaltensnormen und dem Aufbegehren gegen dieselben. Der Geschlechterkampf erscheint eher als Folge denn als Ursache der grundlegenden Verunsicherung der Männerrolle. In einem Exkurs über die Veränderungen der Männer- und Frauenbilder im zeitgenössischen Diskurs (Kapitel 4) wurde deutlich, daß die Verunsicherung der Geschlechtsidentität, die insbesondere in diesen Texten eine bedeutende Dynamik entfaltet, ein Zeitphänomen und kein Spezifikum des Strindbergschen Werkes bzw. des in ihm entfalteten Autor-Ich darstellt. Während im Kapitel zu *Fadren* die Auseinandersetzung mit alten und neuen Männerrollen im Mittelpunkt stand (Kapitel 5), thematisierten die Analysen von *Le plaidoyer d'un fou* und *Fröken Julie* (Kapitel 6 und 7) das für die Ich-Konstitution wichtige und problematische Verhältnis zu Körperlichkeit und Sexualität. In der melodramatischen Inszenierung des Untergangs des Rittmeisters als Vater und Soldat ebenso wie in der provozierenden Entblößung des Körperlichen manifestiert sich nicht zuletzt das Aufbegehren gegen eine hierarchische Ordnung, die in ihrer rigiden Normierung 'männlichen' Verhaltens eine Zwangsjacke für das Autor-Ich darstellt.

Die Inszenierung von Leiden und Untergang appelliert darüber hinaus an das Interesse und Mitgefühl der Umwelt. Das Ich konstituiert sich in den mitleidigen Blicken der Umgebung und im mitleidigen Blick auf sich selbst.⁶ Von Johan wird berichtet, die Phantasie, vom Schicksal gebrandmarkt und von aller Welt ungerecht behandelt zu sein, vergrößere sein Ich (SV 21, 74). Das Ich wird sich selbst

⁶ In der Erzählung "Skalden och poeten" aus der Sammlung *Från Fjärdingen och Svartbäcken* wird ein Student beschrieben, der sich zum romantischen Dichtergenie stilisiert und ähnlich selbstquälerische Züge wie Johan aufweist: "Intressant, det var just det han ville; han ville vara hånad, föraktad, blott han ådrog sig uppmärksamheten, blott han fick sympati, sade han. Han måste vara intressant till vad pris som helst." (SV 2, 151) ["Interessant, das war es gerade, was er wollte; er wollte verhöhnt, verachtet sein, wenn er nur die Aufmerksamkeit auf sich zog, wenn ihm nur Sympathie entgegengebracht wurde, sagte er. Er mußte um jeden Preis interessant sein."]

interessant, indem es sich aus seiner Umwelt herausgehoben fühlt – sei es nach unten oder oben. So wie Julie sich am Schluß des Dramas als "den yttersta" (SV 27, 189) ["die Letzte"] bezeichnet, sieht sich schon der kleine Johan als "den sista, den sämsta" (SV 20, 44) ["der Letzte, der Schlechteste"]. Zentraler Bestandteil der Extremposition ist, daß sie das Autor-Ich in Gegensatz zur Umwelt bringt, den einsamen Helden einer bösen Welt gegenüberstellt. Wesentliche Bedingungen für die Konstitution des Autor-Ich sind also die Extremposition, die Einsamkeit und die radikale Polarisierung von Ich und Welt.

Diese Opposition wird am prägnantesten im Kampf gegen die böse Welt, im Aufruhr gegen die Autoritäten und im prophetischen Gestus des Wahrheitsverkünders gegenüber einer korrumpierten Gesellschaft inszeniert. "Jag kämppar, därför lever jag! *Jag är icke*; blott vad jag gjort, det är!" (SV 62, 203) ["Ich kämpfe, deshalb lebe ich! *Ich bin nicht*; nur was ich gemacht habe, das ist!"], sagt der Jäger in *Stora landsvägen*. Der Kampf gilt sowohl der Aufmerksamkeit des anderen als auch dem Selbstbestimmungsrecht über die eigene Identität, der Abwehr von Fremddeutungen. Die Aussage impliziert aber ein entscheidendes Problem: Das Ich, das sich im Kampf konstituiert, besitzt jeweils nur eine momentane Existenz. Es bedarf der ständigen Fortführung der Auseinandersetzung, um *zu sein*. Dieser Punkt ist insofern wesentlich, als er auch die Autor-Leser-Beziehung grundlegend prägt.

Die Logik der Autorfigur

Die zentralen Züge des Autorbilds und die Mechanismen der Ich-Konstitution in den Texten sind an dieser Stelle nicht um ihrer selbst willen noch einmal skizziert worden. Inhaltlich unterscheiden sie sich – wenig überraschend – nicht grundlegend von den Resultaten früherer, biographisch und psychologisch orientierter Studien, lag doch auch diesen weitgehend die Darstellung des Autors im Werk zugrunde. Der wesentliche Unterschied liegt vielmehr zum einen in der Feststellung, daß das hier gezeichnete Autorbild in den Texten immer wieder unterlaufen wird, so daß ein wesentliches Merkmal gerade seine Flüchtigkeit ausmacht. Zum anderen führt die Auffassung des Autorbilds als einem Konstrukt des Textes zu weitreichenden Implikationen für das Verständnis der Texte selbst. Indem das Autor-Ich in den Texten nicht mehr als Bestandteil einer außertextuellen Realität verstanden wird, das als fremdes, autobiographisches Element in den Text eingewoben ist, öffnet sich der Blick auf seine Bedeutung für die Struktur, Logik und Funktionsweise des Textes und besonders auf die intertextuellen Zusammenhänge.

Die Analyse der Autorfigur erlaubt, in Strindbergs Schreiben eine Logik der Ich-Konstitution zu erkennen, die für die Logik der Texte insgesamt wesentlich ist. Dies gilt unter anderem für die den Texten eingeschriebenen zeitgenössischen Diskurse, sei es die wissenschaftliche, psycho-physiologische Analyse in *Tjänstekvinnans son* oder die Idee vom Geschlechterkampf in *Le plaidoyer d'un fou*. Ihre wesentliche Funktion ist nicht, wie die Texte vorgeben, die der Beschreibung und Erklärung der Identität Johans oder der Wahrheit über Axels Ehe, obgleich sie das Material, inhaltliche Elemente und Denkmuster, dafür zur Verfügung stellen. Als prominente Bestandteile des konventionellen Repertoires des Textes besteht ihre

primäre Funktion zunächst in der Bildung der literarischen Situation, d.h. sie machen dem Leser Vorgaben für das Textverständnis. Außerdem übertragen sie ihre (vermeintliche) wissenschaftliche Autorität auf den Text und seinen Autor (vgl. Kapitel 3.6.).

Inhaltlich werden die Diskurse aber nur insoweit integriert, als ihre Begrifflichkeit und Argumentationsmuster die Logik der Autorfigur stützen. Sobald ihre zwingende kausale Logik Text und Autor in ein Korsett festgefüger Bedeutungen einzuschließen droht, werden sie umgeformt, untergraben und durchbrochen. Es konnte gezeigt werden, daß sich auch die Texte der 1880er Jahre immer wieder den Zwängen entziehen, in die sie das wissenschaftliche Denken preßt, auf das sie sich berufen. Sie bestehen auf ihren Widersprüchen, machen die Offenheit und Uneindeutigkeit zum Prinzip. Die Logik, deren Regeln die Autorfigur bestimmt, favorisiert assoziative, psycho- und mythologische Verbindungen; sie etabliert gegenüber den Gesetzen der Kausalität und Wahrscheinlichkeit eine Konsequenz der Bilder und Mythen. Das Funktionieren dieser Logik wurde in der vorliegenden Arbeit unter anderem am Schluß von *Fröken Julie* gezeigt, dessen Motivation in der zeitgenössischen und wissenschaftlichen Rezeption vielfach diskutiert worden ist.

Mit der rationalen Logik wird zugleich auch die hierarchische Ordnung der Texte untergraben. Das Assoziative, Sprunghafte, Uneindeutige entzieht die Texte allen definitiven Deutungen. Die Auflösung der Texthierarchien ist außer an *Le plaidoyer d'un fou* auch an *Tjänstekvinnans son* gezeigt worden, wo die wissenschaftlich-rationalen Prinzipien des Erzählers und sogar die Erzählerposition selbst mit dem Fortschreiten der Erzählung in Frage gestellt werden. Per Stounbjerg hat diesen Sachverhalt prägnant formuliert:

For det er netop en strategi hos Strindberg at dementere de endelige sandheder. Dem, der ligger i fastlåsningsen af identiteten til et eller andet prædikat. [...] Ved at skrive replikker til sig selv relativerede Strindberg sine tekster.⁷

[Denn es ist gerade eine Strategie bei Strindberg, die endgültigen Wahrheiten zu dementieren. Diejenigen, die in der Fixierung der Identität auf das eine oder andere Prädikat bestehen. [...] Indem er sich selbst Antworten schrieb, relativierte Strindberg seine Texte.]

Das eindrucklichste – und in der vorliegenden Arbeit mehrfach zitierte – Beispiel für diese Strategie stellt das letzte Kapitel in *Författaren* dar, in dem der Erzähler dem Leser eine Zusammenfassung der Identität Johans verweigert und ihn auf die tausend Seiten des Textes verweist: "sök upp dem, samla dem och se efter om de kunna sammanfattas" (SV 21, 215) ["such sie auf, sammle sie und schau nach, ob sie sich zusammenfassen lassen"]. Die Untersuchung von *Tjänstekvinnans son* und *Le plaidoyer d'un fou* hat über die Vorläufigkeit aller Positionen und Zuschreibungen hinaus die theatralische Qualität aller Autorrepräsentanten deutlich gemacht: Die Autorrolle erscheint im Text selbst als eine Inszenierung.

⁷ Stounbjerg 1990, S. 67.

Eine Folge der mangelnden Bestimmtheit des Autor-Ich ist auch die Uneindeutigkeit der Texte in bezug auf ihren autobiographischen Aspekt. Für Strindbergs Werk ist gerade die Unschärfe in der Unterscheidung fiktionaler und autobiographischer Texte bezeichnend. Es wurde bereits festgestellt, daß praktisch allen Texten auf die eine oder andere Weise Signale eingeschrieben sind, die den Leser zu einer autobiographischen Lesart auffordern. Andererseits enthalten alle explizit als autobiographisch klassifizierten Texte auch Distanzierungssignale, die den Leser an der Authentizität und Wirklichkeitstreue der Darstellung zweifeln lassen. Die Autorfigur inszeniert ein Spiel mit dem Leser, das sich mit dem Kinderspiel des Zeigens und Versteckens vergleichen läßt. Indem sie eine definitive Festlegung des Autorbilds und Eindeutigkeit hinsichtlich des Status der Texte vermeidet, fordert sie den Leser ständig zur Suche nach dem Autor auf, lenkt seine Aufmerksamkeit in größerem Maße auf dessen Konturen im Text, als dies eine unverschleierte Darstellung könnte.

Die Gestaltung der Text-Leser-Beziehung

Damit ist der pragmatische Aspekt der Texte angesprochen, der für die Konstitution des Autorbilds in Strindbergs Werk sehr viel größere Bedeutung hat, als in der Forschung bislang wahrgenommen wurde. Gerade aufgrund der mangelnden semantischen Bestimmtheit des Autor-Ich stellt die Manipulation der Text-Leser-Beziehung mit dem Ziel, die Präsenz des Autors in einer Kommunikationssituation mit dem Leser zu suggerieren, einen entscheidenden Aspekt der Autorfigur dar. Während sich das Autor-Ich inhaltlich, d.h. auf der semantischen Ebene des Textes, nicht fixieren läßt, wird unablässig auf seiner Anwesenheit in der Rede insistiert. Im Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* wurde ausführlich dargestellt, wie sich das Autor-Ich im Fluß der Rede konstituiert. Auch hier aber ist das Ich jeweils nur im Augenblick existent. Es drängt zur Fortsetzung der Erzählung ins Endlose, sucht einen definitiven Schlußpunkt zu vermeiden. Dies kommt ebenfalls im Schlußkapitel zu *Författaren* zum Ausdruck, das nämlich nicht nur die Aufforderung an den Leser enthält, den Autor in den tausend Seiten des Textes zu suchen, sondern mit der Vorausschau auf sein zukünftiges Werk schließt. Johan und der Freund X. beenden ihr Gespräch folgendermaßen: "det ska bli slutet på fjärde delen av Tjänstekvinnans Son. – Och den femte då, vad ska den handla om? – Fråga framtiden!" (SV 21, 229) ["das wird der Schluß des vierten Teils von *Tjänstekvinnans Son* sein. – Und der fünfte, von was soll der handeln? – Frag die Zukunft!"]. Freund X. übernimmt an dieser Stelle die Rolle des Lesers, an dessen Interesse am weiteren Schicksal des Autors appelliert wird. Diese Dynamik erscheint als eine unmittelbare Folge der Schwierigkeit, Identität in Individualität zu gründen, die schon in Kapitel 1.1. mit Blick auf das Vorbild Rousseau konstatiert wurde. Sie muß notwendig in ein ständiges Fortschreiben, in eine repetitive Bewegung der Abgrenzung einerseits ("Ich bin nicht wie die Anderen"), der Tautologie andererseits ("Ich bin Ich") geraten.

Charakteristisch ist für die Autorfigur aber nicht nur, daß sie generell die Präsenz des Autors im Text suggeriert, sondern auch daß der Autor in seiner Beziehung zum Leser ein bestimmtes Gesicht zeigt, welches das Autorbild, wie es

auf der semantischen Ebene konstruiert wird, bestätigt. Die wichtigsten Mittel, den Leser direkt anzusprechen, sind Belehrung, Pathos und Provokation. In der Belehrung demonstriert der Autor seine Überlegenheit, gibt sich als Verkünder neuer und unerhörter Wahrheiten, ja, er erscheint zuweilen als unangenehmer Rechthaber. In der pathetischen Selbstinszenierung, die oft melodramatische Züge annimmt (vgl. Kapitel 5 zu *Fadren*), wird das Mitgefühl des Lesers geweckt. Dies entspricht der oben beschriebenen Inszenierung des Leidens: Das Ziel ist in beiden Fällen, die Aufmerksamkeit und Sympathie auf sich zu ziehen. Noch wirkungsvoller ist das Mittel der Provokation, das es besonders den zeitgenössischen Lesern schwer machte, Distanz zu wahren und eine persönliche Stellungnahme zu vermeiden. Provokativ wirkt der Autor unter anderem durch seine kontroversen und für das Epochenbewußtsein blasphemischen Äußerungen zu Fragen der Zeit sowie durch kaum verschleierte Angriffe auf Personen, aber auch durch den Schockeffekt der Entblößung des eigenen Privatlebens, bis hin zu körperlichen und sexuellen Details wie in *Le plaidoyer d'un fou*. Auch in der Beziehung zum Leser bilden also die Inszenierung des eigenen Leidens sowie die ständige Auseinandersetzung bis zum Kampf die Mittel der Ich-Konstitution. Wesentlich ist auch hier die Opposition, die Heraushebung aus der Masse, die Gegenüberstellung von Ich und Welt. In *Ensam* imaginiert der Autor in seiner Einsamkeit, er stehe mit seinen Lesern über seine Schriften hinweg in telepathischem Kontakt:

Ibland utvidgas detta tillstånd så att jag inträder i meningsstrid med hela nationen; jag känner hur man läser min sista bok som ännu ligger i manuskript; jag hör hur man diskuterar mig nära och fjärran, jag vet att jag har rätt, och förvånas bara över att de icke inse det. [...] Alltid erfar jag det som strid, angrepp, fientligt.
(SV 52, 53)

[Manchmal erweitert sich dieser Zustand, so daß ich in eine Auseinandersetzung mit der ganzen Nation eintrete; ich fühle, wie man mein letztes Buch liest, das noch ein Manuskript ist; ich höre, wie man mich nah und fern diskutiert, ich weiß, daß ich Recht habe, und ich wundere mich nur darüber, daß sie es nicht einsehen. [...] Stets erfahre ich dies als Kampf, Angriff, etwas Feindliches.]

Gerade dieses Bild des Autors suggerieren auch die Texte durch ihre Strategie, den Leser zu persönlichen Reaktionen zu veranlassen, ihn in eine Auseinandersetzung mit dem Autor zu ziehen.

* * *

Nimmt man die Konstitution des Autor-Ich in der Rede wahr – insbesondere in ihrem pragmatischen Streben nach der Einbindung des Lesers in eine direkte Kommunikation mit dem Autor, um dessen Präsenz um so plastischer zu machen –, erhält eine Äußerung Roland Barthes' unerwartete Gültigkeit für das Werk Strindbergs, obgleich sie auf de Sade, Fourier und Loyola gemünzt ist: Bei allen dreien gewinne, so Barthes, das Zeichen die Überhand über das Bezeichnete (dieser Feststellung liegt sein Konzept der *écriture* zugrunde). Barthes spricht davon, daß "die Signifikanten sich so staffeln, daß kein Sprachgrund mehr ausgemacht werden kann." Die Autoren und die inhaltlichen Zentren ihres Schreibens verschwinden im

System der Sprache: "von jedem bleibt nur noch ein Szenograph übrig, einer, der sich in den Streben, die er aufbaut und bis ins Unendliche fortführt, verliert". Übertragen auf Strindbergs Texte stellt das Autor-Ich das virtuelle Zentrum dar, um das sich das unendliche Textgewebe anordnet, ohne es je definitiv zu erfassen. Der Autor verschwindet hinter einer Figur (der Autorfigur), die eine eigene Sprache des Ich, mit ihrer eigenen Lexik, Grammatik und Pragmatik generiert.

Wenn also Sade, Fourier und Loyola Sprachbegründer sind und nichts anderes, dann nicht um etwas zu sagen, sondern um auf eine Leere hinzuweisen (wenn sie *etwas* sagen wollten, hätten die linguistische Sprache, die Kommunikationssprache oder die philosophische Sprache ausgereicht: man könnte sie *resümieren*, was jedoch bei keinem von ihnen gelingt). Sprache, als Feld des Signifikanten, inszeniert Bezüge des Insistierens und keine Bezüge der Konsistenz: Zentrum, Gewicht und Sinn verlieren ihren Stellenwert.⁸

So baut sich auch Strindbergs Schreiben um eine Leere herum auf, um den Mangel des Autor-Ich, der nur in der momentanen Aktualisierung des Textes – wenn in der Vorstellung des Lesers der Autor präsent ist – aufgehoben werden kann. Die Autorfigur stellt das Regelwerk dar, nach dem sich die Texte organisieren, nach dem Bilder des Autors entworfen und wieder verworfen werden. Betrachtet man Strindbergs Schreiben als fortlaufende Produktion von Texten, die um diese Leere herum gewoben werden, so erscheint die Autorfigur als ihre treibende Kraft.

⁸ Barthes 1974b, S. 10f.