

Stand und Aufgaben der heutigen Strindbergforschung

Autor(en): **Brandell, Gunnar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **8 (1979)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858401>

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.

GUNNAR BRANDELL

Stand und Aufgaben der heutigen Strindbergforschung

Noch vor einigen Jahrzehnten konzentrierte sich die schwedische Literaturwissenschaft auf die großen Dichter und die klassische Literatur. Die Methoden und die speziellen Interessen konnten wechseln, aber man war Tegnérforscher oder Stagneliusforscher, Lagerlöffforscher oder Heidenstamforscher. Die erfolgreichsten Forscher konnten sich zu Spezialisten für mehrere Dichter gleichzeitig entwickeln, sowohl für Tegnér wie für Heidenstam, für Bellman wie für Lagerlöf.

Eine derartige Aufteilung der Beiträge der Forschung auf verschiedene einzelne Dichter wäre auch heute noch in einer großen Zahl von Fällen anwendbar, und dieses Prinzip liegt auch immer noch der jährlichen Bibliographie der Zeitschrift «Samlaren» zugrunde. Dennoch trifft es heute nicht mehr so oft den Kern der Sache. Durch eine Reihe von Umständen außerhalb unseres Faches, die Sie ebenso gut kennen wie ich, haben die Klassiker viel von ihrer Bedeutung als nationale Symbole eingebüßt. An ihrer Stelle verlangen andere Aspekte unsere Aufmerksamkeit: die Funktion der Literatur in der Gesellschaft, Trivial- und Jugendliteratur, ästhetische Strukturen, narratologische oder dramentechnische Griffe, Rezeptionsfragen. Selbst in Fällen, wo der Rahmen noch durch das Werk eines Dichters abgesteckt ist, erfolgt eine Richtungsverschiebung. So wird z.B. Lars Ahlin studiert, aber eigentlich sind es die Probleme des Realismus, die im Fokus stehen. Oder es wird über Lars Gyllenstein geschrieben als Beispiel für die Psychologie der Rollenverteilung.

Während dies alles inner- und außerhalb der Literaturwissenschaft sich abspielt, gibt es eine einzige Dichtergestalt, deren Persönlichkeit und dessen Werk sich unverminderten, ja eher wachsenden Interesses erfreut. Es handelt sich natürlich um Strindberg, und als Strindbergforscher, der ich bin – oder war – konstatiere ich das nicht nur mit Genugtuung, sondern auch mit einiger Beunruhigung. Es ist, als würde Strindberg im schwedischen Bewußtsein zum einzigen Klassiker, der

das Interesse für die übrigen Klassiker zu ersticken droht, zum einsamen Symbol für das, was Literatur ist oder sein sollte.

Es gibt natürlich viele einleuchtende Erklärungen für diese Entwicklung. So z.B. Strindbergs zahlreiche faszinierende Seiten als Mensch und Schriftsteller, seine Spielbarkeit auf dem Theater noch nach fast hundert Jahren, seine Vorwegnahme verschiedener moderner Richtungen. Dazu kommt in Schweden die Tendenz der Massenmedien, in jedem Zusammenhang die Aufmerksamkeit auf eine einzige Symbolfigur zu konzentrieren – auf Kosten aller übrigen. Handelt es sich um Politik, gilt das Interesse fast ausschließlich den Personen der Parteivorsitzenden, geht es um Filmregisseure, so muß es natürlich Ingmar Bergman sein, die Sängerin schlechthin ist Birgit Nilsson, die Kinderbuchverfasserin Astrid Lindgren. Braucht man aber ein Symbol für unsere «klassische», unsere «große» Literatur, stellt sich automatisch Strindberg ein.

Diese Dominanz hat einiges für sich, worüber man sich als Strindbergforscher oder Strindberganhänger freuen darf, das will ich gern zugeben. Bis vor einigen Jahren war ich Vorsitzender der Strindberggesellschaft und konnte in dieser Eigenschaft an der Einweihung des Strindbergmuseums im «Blauen Turm», Drottninggatan 85, teilnehmen. Es handelt sich, wie Sie alle wissen, um Strindbergs letzte Wohnung, die als Museum eingerichtet wurde. Der Strindberggesellschaft war sehr daran gelegen, daß diese Wohnung nicht nur zu einer Kultstätte würde, sondern auch als Arbeitsplatz verwendet werden könnte – mit einer kleinen Bühne für modernes Theater und einem «Stipendiatenzimmer» für ausländische Forscher. Was aber die Verwirklichung dieser Idee so erleichterte, weil es unmittelbar positive Resonanz fand, war die Vorstellung einer Wallfahrtsstätte, wo man den Schreibtisch und den im Jugendstil gehaltenen Speisesalon des letzten großen Dichters besichtigen konnte, so wie man zum Goethehaus nach Weimar oder Petrarcas Quelle bei Vacluse pilgert.

Ein anderes Beispiel für das, was die Strindbergforschung sozusagen umsonst bekommen hat. Unlängst erschien Strindbergs sogenanntes *Okkultes Tagebuch* in Faksimile, über 300 Seiten Folio, gedruckt auf dem Original-Lessebopapier, und die zweitausend Exemplare, zu 500 Kronen das Stück, waren nahezu im ersten Augenblick verkauft. Es ist dies möglicherweise eine gute Geldanlage in Inflationszeiten, aber auch eine Art, Zutritt zum intimsten Alltag des großen Mannes zu

bekommen und sentimentale Erinnerungen an Harriet Bosse zu neuem Leben zu erwecken.

Als Literaturwissenschaftler kann ich mich nur freuen über dieses Buch mit seinen vielen unschätzbaren Informationen über Strindbergs Vorhaben während seines letzten Jahres, die dadurch für alle Strindbergforscher auf der ganzen Welt unmittelbar zugänglich geworden sind. Ich freue mich auch von Herzen, daß Per Olof Enquist ein so gutes Stück wie *Tribadernas natt* (Nacht der Tribaden) auf der Grundlage von Strindbergs Briefen gelungen ist, sowie über die Untersuchungen des dänischen Strindbergforschers Harry Jacobsen über Strindbergs dänische Periode. Zweifelhafte hingegen erscheint mir die Wiedergabe von Strindbergs und Harriet Bosses Geschichte in Romanform durch Olle Söderström. Wir haben ja die Briefe und das Gedicht *Chrysaetos*. Als das schwedische Fernsehen die *Beichte eines Toren* in ein Filmfeuilleton verwandelte, kam hauptsächlich das Milieu zum Ausdruck und kaum etwas von der psychologischen Tiefe des Originals. Und als eines Tages sogar ein Buch auf meinem Schreibtisch landete, in dem ein schwedischer Journalist zu plumpen Zeichnungen Strindbergs Abenteuer in Dänemark kolportierte, war es des Guten endgültig zuviel.

Während also der Strindbergkult floriert, breitet sich gleichzeitig ein Hang aus, Strindberg zu verschlimmbessern – als könnte man sich nicht darauf verlassen, daß er sich selbst auszudrücken vermochte. Man formt ihn um, wie Dürrenmatt oder in gewisser Weise Enquist, legt in zurecht, vereinfacht hier und legt dort scheinbaren Tiefsinn hinein, modernisiert und verbessert. Einige Theaterregisseure zeichnen sich dabei besonders aus. Wenn Ingmar Bergman die Mumie und das Fräulein in der *Gespensersonate* in eine Person verwandelt, oder wenn Lennart Hjulström in Göteborg versucht *Gustav Vasa* so zu spielen, als ob die Hälfte des Stücks ein Traum wäre, dann sind das unnötige Abweichungen, die keine Inszenierungsprobleme lösen, sondern eher neue schaffen. Auf der anderen Seite bewies eine Fernsehbearbeitung von *Gläubiger* vor gut einem Monat, wieviel gute Schauspieler aus einem Strindbergtext machen können, vorausgesetzt, sie respektieren ihn.

Das Interesse für Strindberg als Privatperson wächst also und seine Stücke werden mit unterschiedlichem Erfolg aufgeführt; gleichzeitig hat sich auch der schwedische Staat für Strindberg und die Strindberg-

forschung zu interessieren begonnen. Der Staatliche Kulturrat, eine Institution neueren Datums mit der Aufgabe, sich u.a. um die Edition der schwedischen Klassiker zu kümmern, beschloß fast umgehend, eine neue Ausgabe von Strindbergs gesammelten Schriften zu veranstalten. Dies würde allerdings einen großen Teil vom Budget des Kulturrats verschlingen, und als man im Unterrichtsministerium (Kulturministerium) davon erfuhr, versprach man stattdessen einen Extraposten direkt aus dem Staatshaushalt für diesen Zweck. Es ist das erste Mal, daß überhaupt dergleichen geschieht und unter anderem ein Beispiel dafür, daß der Staat nun Aufgaben zu übernehmen hat, die früher privaten Verlagen oder einzelnen Vereinigungen oblagen.

Die Ausgabe, die Anfang des Jahres 1980 zu erscheinen beginnt und in frühestens 10 Jahren abgeschlossen sein wird, soll etwa 60 Bände umfassen. Durch eine engere typographische Anordnung rechnet man damit, 40% mehr Text aufnehmen zu können als in der früheren, von John Landquist besorgten Ausgabe. Es wird also Vollständigkeit angestrebt, nicht nur was Strindbergs literarisches Werk im engeren Sinne, sondern auch seine journalistischen und wissenschaftlichen Arbeiten angeht.

Der Text wird von Grund auf neu durchgesehen, und in allen Fällen wird es möglich sein, ihn anhand der Handschriften zu überprüfen. Jedes Werk wird Worterklärungen und einen Kommentar mit Erläuterungen zum Manuskript und zur Entstehungsgeschichte enthalten.

Dieses große Unternehmen, das natürlich ein wichtiges Stimulans für die Strindbergforschung bedeutet, wird zu Beginn auch mit sich bringen, daß verschiedene dunkle Textstellen aufgehellt werden können. Ein einziges Beispiel aus der *Beichte eines Toren*: In der einleitenden Schilderung des jungen Bibliotheksgehilfen, der damit beschäftigt ist, die Spende eines Buchsammlers zu ordnen, hatte Strindberg ursprünglich geschrieben, daß dieser Buchsammler der «Nachkomme von sechs Erzbischöfen» sei, was weder in der französischen noch in der deutschen Ausgabe enthalten ist. Mit Hilfe dieser Angaben im Manuskript kann man die Buchsammlung, welche der Held in Ordnung bringt, direkt identifizieren: es handelt sich um die Schenkung eines Angehörigen des Geschlechtes Benzelius-Benzelstierna, in dem es zwar nicht sechs, jedoch fünf Erzbischöfe und einen gewöhnlichen Bischof gab.

Ich hoffe, daß diese neue Auflage nicht zuletzt von der ausländi-

schen Strindbergforschung geschätzt werden wird. Die Strindbergforschung ist ja – wie nicht zuletzt die Symposien in Stockholm 1973 und in Paris 1975 und nun in Tübingen zeigen – alles andere als nur eine schwedische Angelegenheit. Strindbergforschung wird in Paris und Strasbourg, in Kopenhagen, New York, San Francisco und an einer Reihe deutscher Universitäten betrieben. Diese Forscherkollegen sind wie bisher willkommen in der Königlichen Bibliothek in Stockholm und im Strindbergmuseum, sowie in den anderen schwedischen Bibliotheken und Archiven. Aber Ausgaben wie die des *Okkulten Tagebuchs* und der Gesammelten Werke werden ihnen etliche Reisen ersparen. Das gleiche gilt für Übersetzer und Theaterleute, die wohl auch daran interessiert sein dürften zu erfahren, was Strindberg eigentlich schrieb und dachte.

Um das Äußere und Praktische, um die Hilfsmittel der Forschung erscheint es also wohlbestellt. Wie steht es da um den Forschungsgehalt, um Ziele und Methoden der Strindbergforschung? Lassen Sie mich zuerst einen Blick zurückwerfen.

Wenn man davon ausgeht, daß Verstehen und Interpretation das Wichtigste innerhalb der Literaturforschung ist, die Formen der Dokumentation und Argumentation dem gegenüber von sekundärer Bedeutung, dann dürfte klar sein, daß Strindberg selbst der erste Strindbergforscher war. Als er seine Selbstbiographie schrieb, waren seine Absichten halbwissenschaftlich. Er wollte herausfinden, wie er der werden konnte, der er war, warum er das schrieb, was er geschrieben hatte; und die Faktoren, um die es ihm ging, waren die, an denen sich zu seiner Zeit die moderne biographische Deutung orientierte: Erbe und Milieu, Einflüsse von Familie und Freunden, literarische und andere Eindrücke. Er schrieb also über sich selbst auf die im Prinzip gleiche Weise wie ein Literaturwissenschaftler aus der Schule Taines, z.B. Georg Brandes über Kierkegaard oder Goethe, schrieb. Die spätere Forschung kam daher schnell dahinter, daß sie sich gerade aus diesen Gründen nicht auf alle Angaben in *Sohn einer Magd* verlassen durfte, und so hat vieles korrigiert werden müssen. Dennoch ist Strindbergs frühe Darstellung seines Lebens und seines Werkes in einer Reihe von Punkten wegweisend für die spätere Forschung geblieben. So ist z.B. die Analyse des *Mäster Olof* in *Sohn einer Magd*, in welcher das Drama zur damaligen politischen Situation in Beziehung gesetzt wird und die Einflüsse von Buckle, Brandes und Shakespeare betont werden, ein

Grundriß für fast die gesamte spätere Exegese dieses Dramas geblieben.

Es gibt einige schlagende Beispiele für die Abhängigkeit der Strindbergforschung von Strindbergs eigenen Problemstellungen, z.B. die eingehenden Untersuchungen über die Finanzen und Vermögensumstände der Familie Strindbergs, die zur Überprüfung von Strindbergs Aussage vorgenommen wurden, daß seine Kindheit nicht nur voller Angst, sondern auch von Hunger geprägt war. Es ist falsch, wenn man, wie es so oft geschieht, behauptet, daß die Strindbergforschung in ihrer Gesamtheit psychologisch-biographisch ausgerichtet ist, so wie es seine eigene Selbstanalyse war. Berücksichtigt man alles, was über Strindberg geschrieben wurde, so ist natürlich die Zuwendung zum Intim-Persönlichen auffällig; wendet man sich aber der eigentlichen Literaturforschung zu, sind wichtige Reservationen geltend zu machen.

So wurde z.B. oft behauptet, daß Martin Lamm in seinen grundlegenden Arbeiten *Strindbergs Dramen* (1924–26) und *August Strindberg* (1940–1942) mittels einer biographisch-psychologischen Methode arbeitet. Dies ist grundsätzlich falsch. Lamm hat überhaupt keine Biographie geschrieben. Er behandelt Strindbergs literarische Werke in chronologischer Ordnung und komponiert seine Arbeiten also aus einer Reihe von Werkanalysen mit einer zusammenfassenden Übersicht über die verschiedenen Abschnitte seines Werkes. Was die Psychologie betrifft, so glänzt sie durch vollständige Abwesenheit, und ich kann bezeugen, daß Lamm außerordentlich skeptisch war in bezug auf die Übertragbarkeit der Psychologie auf die Literaturwissenschaft. Er war auf die literarische Analyse eingeschworen, und es war ganz natürlich, daß gerade Lamm als erster einen Schritt weiter ging und 1948 in seinem Buch *Det moderna dramat* Strindbergs Dramatik in eine Darstellung des europäisch-amerikanischen Dramas zwischen 1850 und 1950 einbezog.

Wenn Lamms Arbeiten dennoch den Eindruck erwecken, als ob sie dem biographischen Material eine privilegierte Stellung einräumten, beruht das auf der Art, wie er seine Werkanalysen ausführt. Was man ihm vorwerfen kann, ist, daß er sich allzu sehr einer vereinfachenden, naturalistischen Mimesis-Ästhetik bedient, die von der gleichen Art ist wie die, welcher Strindberg selbst huldigte, als er *Sohn einer Magd* schrieb. Er betont durchgängig, wie der Stoff zu Strindbergs Werk aus der ihn umgebenden Wirklichkeit «stammt», was an sich ja richtig ist,

jedoch nicht immer dem künstlerischen Umwandlungsprozeß gerecht wird. So erhält man ein wenig zu oft den Eindruck, daß Strindbergs Werke von seinem Privatleben handeln, und zu selten einen Begriff des Emanzipationsprozesses vom Privaten und Intimen, der den Kernpunkt des künstlerischen Schaffens ausmacht. Liest man Lamm, gewinnt man z.B. die Vorstellung, daß der Hauptmann im *Totentanz* ein Spottbild seines Schwagers von Philp sei, geschaffen aus Rache nach dem Bruch mit der Schwester und diesem Schwager. Es ist jedoch klar, daß der Hauptmann zunächst und vor allem als glänzende Schöpfung eines Theaterdichters angesehen werden muß, pathetisch und grotesk zugleich. Will man unbedingt nach einem Vorbild in der Wirklichkeit suchen, das ihm gleicht, so sollte man sich eher an Strindberg selbst halten als an den Lektor von Philp.

Aber ich unterstreiche: versteht man unter biographischer Methode ein Vorgehen, welches das Leben eines Schriftstellers zum primären Untersuchungsobjekt hat und das, was er geschaffen hat, als etwas Sekundäres betrachtet, so trifft dies für Martin Lamm nicht zu. Er war Literaturforscher, und bei ihm ist es genau entgegengesetzt: sein Interesse ist primär auf das Werk gerichtet, erst in zweiter Linie auf Strindbergs Leben. Es gab übrigens eine regelrechte Strindbergbiographie, als Lamm seine Arbeit begann: die Erik Hedéns von 1921, die bis auf den heutigen Tag die einzige wirkliche Strindbergbiographie in schwedischer Sprache ist.

So weit zum Biographischen. Was das Psychologische anbetrifft, so bleibt es bei Lamm völlig außerhalb der Betrachtung. Tatsächlich ist ja die Psychologie oder Psychiatrie als Methode für Strindberguntersuchungen eine deutsche Spezialität, lanciert von Autoren wie Bachler, Storch, Jaspers und anderen, in direktem Anschluß an die psychotherapeutische Tradition eines J. I. Möbius. Es dauerte immerhin bis 1955, bevor ein schwedischer Arzt, Sven Hedenberg, den Fall Strindberg von ausgesprochen psychiatrischen Gesichtspunkten her aufnahm und dabei, dies nebenher gesagt, zu Resultaten gelangte, die denen Jaspers direkt entgegengesetzt sind. Heute darf man die Hoffnung hegen, daß ein Bild Strindbergs als eines «madmans», eines schizophrenen Opfers seiner unkontrollierbaren Wahnvorstellungen, der Vergangenheit angehört.

Unabhängig davon, auf welche Diagnose sich die Psychiater bei Strindbergs eventueller Krankheit einigen, ist diese nicht von primä-

rem Interesse für die Literaturwissenschaft. Unser Interesse gilt dem Dichter Strindberg, nicht dem Patienten. Von größerem Wert für die Literaturwissenschaft als die psychiatrischen Analysen sind jedoch die tiefenpsychologischen Gesichtspunkte, die von Freud und Adler stammen. Sie nehmen sich im Zusammenhang mit Strindberg viel natürlicher aus. Strindberg hat als Psychologe beiden in einigen wichtigen Punkten vorgegriffen. Vor allem Freuds Methode erscheint, verwendet man sie behutsam, angebracht sowohl für das Verständnis von Strindbergs innerer Entwicklung, insbesondere seiner Krisen – was nicht das gleiche ist wie seine Biographie! – wie für das Verständnis einiger seiner interessantesten Werke. Nach einem ähnlichen Versuch von Torsten Eklund wollte ich selbst in einer Arbeit von 1950 gewisse psychische Konstanten herausfinden, welche Strindbergs Phantasiewelt während der Infernokrise und damit gleichzeitig das Drama *Nach Damaskus* prägten. Guy Vogelweith in Frankreich und Eric Johannesson in San Francisco suchen auf ähnliche Weise nach «Psychismen» bei Strindberg. Möglicherweise kann auf diesem Gebiet noch mehr geleistet werden, ohne daß Strindberg deshalb – mit den Worten eines französischen Kritikers – «von der Psychoanalyse verschlungen» zu werden braucht.

In Schweden, wo tiefenpsychologische Methoden in weiten Kreisen mit Mißtrauen betrachtet werden, sind Vorstöße in diese psychologisierende Richtung relativ ungewöhnlich. Die Hauptrichtungen der Strindbergforschung, die seit Martin Lamm und in besonderem Maße in den fünfziger und sechziger Jahren betrieben wurde, führte zu einer langen Reihe akademischer Abhandlungen im großen alten Stil; ihre Linien sind noch von Lamm selbst und von Strindberg festgelegt worden: Literatur- und Ideengeschichte im klassischen Sinne, auf den Entstehungsprozeß gerichtet und, im Zusammenhang damit, auf das Verhältnis von Leben und Dichtung bei Strindberg. Lediglich Walter A. Berendsohn hat programmatisch eine mehr werkimmanent einggerichtete Forschung angestrebt, besonders in der Form von Stilstudien, und sein Programm nicht nur selbst verwirklicht, sondern damit auch bei einigen jüngeren Forschern Gehör gefunden. Ein «Paradigmawechsel» in der Strindbergforschung resultierte daraus jedoch nicht, ebensowenig wie aus der psychologisierenden Richtung, von der ich eben sprach. Eher wurde dadurch eine Ausweitung des Forschungsprogramms erreicht, und dies erfolgte ohne eigentliche Brüche.

Die Forderung nach einem Paradigmawechsel in der Strindbergforschung – wie auch in anderer Literaturforschung – dürfte in diesen Tagen leicht zu erheben sein, vorausgesetzt man nimmt den einen oder anderen dogmatischen wissenschaftstheoretischen Standpunkt ein. Man kann einen großen Teil der bisher betriebenen Forschung von einem extremen anti-genetischen Standpunkt aus für ungültig erklären, ebenso wie man als marxistischer Literaturkritiker erklären könnte, daß Forschung dieser Art kein einziges Gran Literaturwissenschaft enthalte. Oder man könnte, wie der Schriftsteller Jan Myrdal, eine kleine Zahl sozialkritischer Schriften aus der ersten Hälfte der achtziger Jahre vorweisen und zu verstehen geben, die «bürgerliche» Literaturwissenschaft habe Strindberg ungefährlich machen wollen, indem sie sich um andere Werke und Aspekte gekümmert habe.

Wie theoretisch interessant solche Manöver auch immer sein mögen, ich werde hier keine solchen radikalen Operationen vorschlagen. Ich glaube, daß die Strindbergforschung sich verjüngen und daß sie profitieren kann von den Anregungen der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Theoriediskussion, ohne daß sie deshalb einen sensationellen Bruch mit ihrer eigenen Vergangenheit vorzunehmen braucht. Strindberg als Phänomen, als Autor, Mensch und historischer Vorgang, ist hinlänglich vielschichtig, um verschiedenartigen Gesichtspunkten und methodischen Verfahren Raum zu lassen.

Was ich meine, ist folgendes. Es wäre an und für sich leicht, auf vernachlässigte Teile in der Strindbergforschung hinzuweisen, Perioden oder Werke, welche nicht die Aufmerksamkeit erfahren haben, die sie verdienen, und die einer eingehenderen Betrachtung wert wären, unabhängig davon, welche Methodik hierbei zur Anwendung käme. Ein Stück wie der *Totentanz*, ein Roman wie *Schwarze Fahnen*, Gedichte wie die von 1883 gehören dazu. Meine Absicht hier ist es jedoch nicht, eine solche Inventur vorzunehmen, sondern auf einige Punkte hinzuweisen, wo gerade Strindbergs Produktion und seine Stellung in der Öffentlichkeit ein ausgezeichnetes Feld abgäben für Forschungen, die sich auf moderne Theorien gründen. Auf die psychologische Problematik, die auf so enge Weise mit Strindbergs Selbstverwirklichung durch die Literatur zusammenhängt, und auf seine Assoziationskunst als Autor und Maler seit den 90er Jahren habe ich bereits hingewiesen. Dazu kommen andere Gebiete, die ich kurz erwähnen will. Es handelt sich zum Teil um die neue Dramentheorie, teilweise um stilistische

Fragen, und teilweise schließlich um Aspekte im Zusammenhang mit der Rezeptionsforschung.

In Schweden war Strindbergs Einfluß auf das gesamte literarische Gebiet groß. Sowohl durch sein Prosawerk wie durch seine Gedichte erweist er sich als der größte Neugestalter der modernen Literatur. Aber international betrachtet, haben seine Dramen unbestreitbar das meiste bedeutet. Bereits Martin Lamm konzentrierte sich auf diese Seite seines Schaffens. Natürlich hat auch ein großer Teil der Strindbergforschung nach Lamm Strindberg als Erneuerer des Dramas im Auge gehabt – Thema des ersten Strindbergsymposiums in Stockholm 1973. Dennoch ist es leicht zu konstatieren, z.B. wenn man Gunnar Olléns bekanntes Buch *Strindbergs Dramatik* aufschlägt, daß man in den meisten Punkten nicht so sehr viel weiter gekommen ist als Lamm, wenn es um die Analyse der Dramen geht.

Was hier zu fordern wäre, ist meiner Ansicht nach ein Anknüpfen an die moderne Dramentheorie. In Martin Lamms Epoche waren Autoritäten wie Gustav Freytag und William Archer mit ihrem modifizierten Aristotelismus noch immer dominierend auf dem dramentheoretischen Feld. Seitdem hat sich einiges getan. Analytiker wie Peter Szondi, Etienne Sourieau, Steen Jansen und andere haben Vorschläge in Richtung auf die Bildung einer Theorie vorgelegt, die nicht nur das klassische Drama und seine modernen Ableger, z.B. in den Dramen der achtziger Jahre, umschließt, sondern auch das moderne Drama der Jahrhundertwende, das man mit einem bequemen Ausdruck das nicht-aristotelische genannt hat. In solchen Versuchen spielen gewisse Strindbergstücke eine wichtige Rolle, man beruft sich ständig auf sie, wenn es um die Strukturen geht, z.B. auf die Wanderungsdramen, auf die expressionistischen Stücke oder auf die Dramen der Traumspieltattung. Aber sie geben nur Beispiele neben anderen Belegen aus der Dramatik Tschechows bis Beckett. Es geht selten um die vollständige Analyse der Strindbergdramen.

Hier gibt es reichliches Material zu studieren, und ich denke dabei nicht nur an Dinge wie die Zirkelkomposition in *Nach Damaskus*, die spezifische Szenenfolge in *Ein Traumspiel*, oder an die *Gespensersonate* mit ihrem eigenartigen dritten Akt – Erscheinungen, die alles in allem zu den meist studierten und zitierten gehören. Strindberg war ja kein programmatischer Revolutionär des Theaters, er bewegte sich frei zwischen den Genres und Techniken und vermischte ungeniert Griffe

des klassischen oder des französischen Dramas mit Erfindungen eigener Herkunft. Oft ist seine Technik am interessantesten da, wo er sich herkömmlicher Formen wie der Salonkomödie, der Tragödie oder des historischen Schauspiels bedient. Ich habe selbst in einer Studie über den *Vater*, ein Stück, das aussieht wie eine reguläre klassische Tragödie, versucht zu zeigen, wie Strindberg mit Hilfe der Psychologie seiner Zeit die Tragödienform «aushöhlte» und uns praktisch bei allen Prämissen des Dramas im ungewissen läßt – ob der Hauptmann Vater seines Kindes ist; ob er krank ist oder nicht; was ihn eigentlich zu Fall bringt. Man vergleiche dies mit der vollständigen Rechenschaft, die in dem anderen berühmten, sogenannten naturalistischen Stück, *Fräulein Julie*, abgegeben wird.

Dieser Nachweis konnte mit einem ziemlich einfachen theoretischen Apparat erbracht werden. Geht man darüber hinaus und stützt sich auf die moderne Sprachtheorie, insbesondere die Textlinguistik, dürfte man Wege in ein nahezu unbestelltes Gebiet finden, nämlich Strindbergs Dialoge. Zuschauer, Regisseure, Schauspieler, alle sind sich einig darin, daß ein großer Teil der Strindbergschen Theaterwirkung, welche seine Stücke lebendiger sein läßt als z.B. die Ibsens oder Tschechows, mit der Führung der Repliken zusammenhängt, deren Rhythmus, deren verwickelt eingeführten Effekten, deren Gleiten zwischen Alltäglichkeit und Poesie. Dies war zu jener Zeit so ungewöhnlich, daß man die Dialoge in Frankreich und Deutschland mit ungeheurem Pathos vortrug und so oft den entgegengesetzten Effekt als beabsichtigt erreichte. Nunmehr haben jedoch viele Schauspieler – wenigstens in Schweden – gelernt, ihn auf die richtige Weise zu verwenden. D.h. sie lassen die ganze Skala der schnell wechselnden Stimmungen zu ihrem Recht kommen, einschließlich der sarkastischen und schnurrigen Elemente. Aber noch niemand hat systematisch und analysierend dargelegt, wie die Voraussetzungen für diese nuancierte Rolleninterpretation vom Dramentext her geschaffen werden, so wie Becketts eigentümliche Dialoge von der jüngsten, auf Chomskys Theorien basierenden Beckettforschung untersucht wurden. Hier gibt es ein reichhaltiges Feld in Angriff zu nehmen, vielleicht mit Hilfe von Beobachtungen, wie die Schauspieler die Rollen gestalten.

Auf die gleiche Weise könnte man zu einer nuancierten Beschreibung von Strindbergs Stil überhaupt gelangen, in erster Linie seines Prosastils. Auch hier herrscht größte intuitive Einigkeit über dessen

Originalität und Kraft. Aber worin diese Originalität besteht, wo diese Kraft ihren Ursprung hat, können wir zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht sagen. Was bis heute mit traditionellen Sprachbeschreibungsmodellen erreicht worden ist, ist wertvoll und richtig. Aber es sind verstreute Beobachtungen über die Verwendung von Rede und Tempus, Bildersprache und Satzbau. Ein Studium auf breiterer Basis der Sprache Strindbergs, das natürlich in erster Linie von Sprachwissenschaftlern zu leisten wäre, würde nicht nur eine große Lücke in der modernen schwedischen Sprachgeschichte füllen, sondern auch das Verständnis der Eigenart von Strindbergs Werk vergrößern, nicht zuletzt zum Nutzen seiner Übersetzer. Ein Spezialproblem in diesem Zusammenhang wäre, was man Strindbergs Bilinguismus nennen könnte, also die Fragen, wie er vorging, als er versuchte, seine Sprachgewohnheiten auf eine andere Sprache zu übertragen, meist auf das Französische. Die Verbindung zur gegenwärtigen Forschung über Vielsprachigkeit und Übersetzungsproblematik ergibt sich hierbei von selbst. Ein Instrumentarium, das in hohem Maße linguistische Untersuchungen auf diesem Gebiet erleichtern wird, dürfte den Forschern durch die neue Strindberg-Ausgabe in die Hände gelegt werden. Sie wird nämlich vollständig EDV-programmiert sein. Die so gespeicherten Texte können für die Erstellung von Wörterbüchern oder die datatechnische Analyse von Frequenzen und Strukturen in Strindbergs Sprache verwendet werden.

Ich komme abschließend zur Rezeptionsforschung, den Zweig der modernen Strindbergforschung, der sich ohne weiteres am natürlichsten in anderen Ländern als Schweden anläßt – soviel jedenfalls geht bereits aus dem Programm dieser Konferenz hervor. Aber auch bei uns in Schweden sollte eine natürliche Verbindung zu diesem starken Trend in der modernen Literaturwissenschaft erfolgen. Strindberg war nicht nur ein Dichter, der sich selbst höchst bewußt über sein Publikum war und der auf verschiedene Weise versuchte, Strategien anzuwenden, um zu den rechten Adressaten zu gelangen, so z.B. als er «Paris erobern» wollte. Seine Stellung in der schwedischen Öffentlichkeit ist einzigartig nicht nur darin, daß er, wie ich einleitend andeutete, bald unser einziger übriggebliebener Klassiker zu sein scheint.

Sie ist außerdem auf vielfache Weise paradox. Eins dieser Paradoxe besteht darin, daß er einmal als der letzte Sänger in romantisch-anarchistischem Sinne erscheint, und zum andern als der erste Autor in

modern-technischem Verständnis. Ein anderes Paradox liegt darin, daß er, obwohl er in seinem Werk die ganze Zeit von einer bürgerlichen literarischen Institution abhängig war (oder besser gesagt: Institutionen, denn in seinem Falle sind die Theater genauso wichtig wie die Buchverlage), daß er dennoch auf bestimmte Weise aus diesem Zusammenhang ausbrach und gegen Ende seines Lebens – trotz allem, was ihm im Wege lag – trotz seiner Gelehrtheit, seiner psychologischen Subtilität, seiner in jeder Hinsicht unbequemen Ansichten, seines mystischen Gefühls der Auserwähltheit – auf selbstverständliche Art als Dichter des «Volkes» und besonders der Arbeiter betrachtet wurde. Das sind Paradoxe, die sich allein erklären lassen auf dem Hintergrund der vollständigen Sozialgeschichte Schwedens während und nach dessen Eintritt in die zweite industrielle Epoche, die in literarischer Beziehung für immer unauflöslich mit dem Namen Strindberg verknüpft sein wird.

