

Strindberg und die Komödientheorie

Autor(en): **Oberholzer, Otto**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **11 (1981)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858389>

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.

OTTO OBERHOLZER

Strindberg und die Komödientheorie

1969 wagte «Lilla scenen» im Kgl. Dramatiska Teatern Stockholm ein interessantes Experiment. Die Bühne führte – unter der Regie von Per Verner-Carlsson und mit Birgitta Valberg als Elise – das Kammerspiel *Pelikanen* zuerst in herkömmlicher Weise als realistisches Stück und gleich anschließend dasselbe Stück als absurdes Theater auf. Die aufgesetzten Grotteskeffekte in der zweiten Fassung wurden im Programmheft durch folgende Ankündigung unterstrichen:

Strindbergs Pelikanen I: från en saklig psykologisk realism till en poetisk realism. Från förlossning till förintelse.

Strindbergs Pelikanen II: en panisk-komisk ritual. Från förlossning till befrielse.

Das Experiment gelang. Strindberg war so hautnah gegenwärtig, wie man es sich nur wünschen konnte. Es demonstrierte wieder einmal, auf eine neue Weise, seine der Zeit weit vorausgreifende Bühnenphantasie. Es fällt einem dabei ein Satz aus Ionescos *Notes et contre-notes* (1962) ein, den ich allerdings deutsch zitiere:

Meine Komödien habe ich «Anti-Stücke», «komische Dramen» genannt, und meine Dramen «Pseudodramen» oder «Tragische Farcen», denn mir scheint das Komische tragisch zu sein, und die Tragödie des Menschen reizt meine Spottlust. Der moderne kritische Geist kann nichts mehr ganz ernst, aber auch nichts zu leicht nehmen.¹

Man muß an diesen Satz denken, weil er einen verstehen läßt, daß es ein bestimmtes Seinsverständnis, ein existenzielles Verhältnis ist, das einen Autor zur Form der Tragödie oder der Komödie greifen läßt. Strindberg hat zwölf Stücke geschrieben, die er als Komödie o. ä. bezeichnet. Inwieweit es sich jedoch überhaupt um Komödien handelt, ist in jedem Fall gesondert zu prüfen und kann eigentlich erst von der Komödien-Theorie aus beurteilt werden, – und zwar nicht von einer älteren Komödien-Theorie im Rahmen der klassischen oder klassizisti-

¹ Aus: *Ars poetica*, hrsg. von Beda Allemann, Darmstadt 1966, S.428.

schen Poetik, sondern vor dem Horizont neuerer theoretischer Versuche. Man wird sich hier zunächst auf Peter Szondi berufen. Er sieht Strindberg «auf der Schwelle der modernen Dramatik, die einzig von *ihrer* Formproblematik her ganz zu verstehen ist». ² Von der herkömmlichen Poetik aus würde man sagen müssen, daß Strindberg die Komödie in sozusagen allen seinen Komödien verfehlt habe. Die Auflösung der Form, wie sie Szondi für das Drama und die Tragödie im wesentlichen einleuchtend begründet hat, hat auch vor der Komödie nicht haltgemacht. Die formale Unbestimmtheit spiegelt sich schon in den Untertiteln, die Strindberg diesen Stücken gegeben hat. Es sind fünf oder sechs verschiedene Bezeichnungen.

Da ist der verschwundene Erstling, der uns nur aus *Tjänstekvinnans son*³ bekannt ist und «Komedi i två akter» heißt: *En namnsdagsgåva* (1869). An derselben Stelle in der Autobiographie ist die Rede von einer «treaktskomedi», die nach Ollén (S.42) identisch mit *Fritänkaren* sein muß. Diese Komödie, 1869 entstanden, 1870 gedruckt, Strindbergs Debutwerk, erhielt die Bezeichnung «Dramatiskt utkast». Die folgenden sogenannten Komödien mit ihren Untertiteln sind (Jahreszahl: Erstdruck; in Klammern: Entstehungszeit):

<i>Anno fyrtioåtta</i>	Lustspel i fyra akter	(1876/77?) 1881
<i>Gillets hemlighet</i>	Komedi i fyra akter	1880
<i>Kamraterna</i>	Komedi i fyra akter	(1884–87) 1888
<i>Hemsöborna</i>	Folkkomedi i fyra akter	(1889) 1914
<i>Fordringsägare</i>	Tragi-komedi	1890
<i>Första varningen</i>	Komedi i en akt	(1892) 1893
<i>Leka med elden</i>	Komedi i en akt	(1892) 1897
<i>Brott och brott</i>	Komedi	1899
<i>Midsommar</i>	Ett allvarsamt lustspel i sex tablåer	1901
<i>Kaspers Fet-tisdag</i>	Fastlagsspel	(1901) 1916

Fritänkaren und Anno fyrtioåtta

Es wird nicht möglich sein, alle die als Komödien, Lustspiel usw. bezeichneten Stücke zu behandeln; es würde sich wohl auch nicht lohnen. Immerhin gilt es eine eigenartige Tatsache zu beachten: Strindbergs Werk *beginnt* mit der Komödie, und die allererste gedruckte Seite des

² PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Ed. Suhrkamp 1963, S.57.

³ SSKr. 17, S.340ff.

Zwanzigjährigen bringt jene Rede des Studenten Filip, die einen auch heute noch elektrisiert, ist sie doch in der Angriffsrichtung und der Diktion schon unverkennbar, unverwechselbar strindbergisch.

... Nej, mina vänner, framåt! så är vår lösen, vi som ännu äro unga och hava friska känslor i vår barm. – Framtiden är vår, och vi äro framtidens – och ändå vilja de gamle kasta bort oss, som äro hörnstenarne till den stora nybyggnaden. (...) I gamle, I skratten åt studenten, – men glöm icke bort, du man med stenhjärtat, som är så färdig att döma, att i morgon sitter studenten som din domare; (...) glöm icke bort, du i dag så övermodiga kvinna, att i morgon står studenten vid din sjukbädd och håller din livstråd i sin hand! (...) Trampen under fötterna den smygande ormen – *fromleriet* – skicken ut ert vetandes ljungeld – *upplysningen* – (...) Byggen sedan i edra hjärtan nya tempel, där altaret heter *kärlek* och offerelden *dygd!* (...) ⁴

Filip ist nicht die Hauptgestalt in *Fritänkaren*, aber in Filips Rede ist mehr von Strindberg als in den Tiraden des Parker-Anhängers Karl. Zunächst scheint es, als ob sich Karl als komische Gestalt von seinen studentischen Kameraden abheben sollte. Dies ändert sich mit dem Auftreten Gustavs sofort. Allerdings wird Karl aus seiner Zwischenstellung nicht befreit. Auch wenn er im Kampf gegen akademischen Atheismus einerseits und pietistische Frömmerei andererseits unterliegt, seine Stellung verliert und gesellschaftlicher Ächtung verfällt, wächst er nicht zu einer dramatischen oder gar tragischen Gestalt empor. Er entsagt der Geliebten, er widersteht den Verlockungen, sich der bürgerlichen Konvention anzupassen, und bleibt der moralische Sieger. In den Diskussionen mit den Studenten, in den Gesprächen mit der Geliebten Agda und den wortreichen Auseinandersetzungen mit dem Widersacher Gustav steckt viel Selbstironie und auch unfreiwillige Komik. Das Stück ist zweifellos so gedacht, daß gegenüber Karl der religiöse Eiferer Gustav, die sich selbst genügenden, nur auf ihren Ruf bedachten Eltern sowie Bruder Otto, der bezeichnenderweise Leutnant ist, zu komischen Gestalten absinken sollen. Der Bogen, unter dem sich dieses *Theatrum mundi* «en miniature» abspielt, wird von Karl, dessen Name bekanntlich auf Karl Moor zurückgeht, so hoch wie möglich gespannt. Angesichts seiner Forderung wirkt die Mitwelt lächerlich.

Es gibt in dem Stück außer den Schiller-Anspielungen auch handfeste Faust-Reminiszenzen. Das Gespräch mit Agda zu Beginn des Tableaus «På skolmästarebostället» mündet in eine Art Katechisa-

⁴ Sm.I, S.17/18.

tionsszene. Karl ist genötigt, seinen Glauben an Gott, auch an Christus zu verteidigen: «Jag tror på Honom», sagt er im Sinn und Geist Theodor Parkers, «såsom den gudasände idealmänniskan, som kom för att lära människorna huru de skulle leva ...» (Sm.I, S.5) – Hier also taucht schon «idealmänniskan» auf, dem wir später wieder begegnen, zum Beispiel in dem 30 Jahre später entstandenen Stück *Brott och brott*. Ollén hat völlig recht, wenn er von der Hauptgestalt sagt: «Hänsynslös och stridslysten som Ibsens Brand går han sin väg fram med en våldsam självhävdelse i sin tros namn utan kompromiss.» (S.45) In formaler Hinsicht hebt er hervor: «Det viktiga som heter dramatisk nerv finns.»

Den «dramatischen Nerv», den Ollén in *Fritänkaren* entdeckt, vermisst man in dem Lustspiel *Anno fyrtioåtta*, dafür enthält es reichlich komische Situationen und satirische Ausfälle. Sowohl *Anno fyrtioåtta* als auch die Komödie *Gillets hemlighet* sind zu sehen im Zusammenhang mit dem *Mäster Olof* und den Kämpfen, das Stück zur Aufführung zu bringen und ihm Anerkennung zu verschaffen.

Es wäre nicht schwer, trotz der angedeuteten Mängel, *Anno fyrtioåtta* als Komödie zu interpretieren. Die Hauptgestalt, Bryggaren Larsson, Rittmeister, Konservativer, Royalist, macht sich durch ihre Interventionen im Reichstag und ihre Rolle bei der Revolution lächerlich; die Fallhöhe ist durch ihre herausgehobene Position bestimmt.

Indessen werden nach den tumultuösen Vorgängen im Haus des bramarbasierenden Haustyranen Frieden und Ordnung wiederhergestellt: «Låtom oss (...) med varandra fira fredens återställande i skötet av familjen, där intet missljud skall störa vår enkla samvaro.» (Sm.I, S.281) Die meisten der in der neuern Komödien-Theorie als bestimmend für das Genre eruierten Elemente finden sich wieder, und es stellt sich die Frage, ob Smedmark mit der folgenden Feststellung ganz recht hat: «Misslyckandet med pjäsen är ett bevis för att lustspelet absolut inte låg för Strindbergs dramatiska begåvning.» (Sm.I, S.223) Dies gilt nicht einmal bei Anwendung des konventionellen Lustspielbegriffs. Nach Fritz Martini sind Komödienkonflikte «Konflikte von Menschen innerhalb der von ihnen geschaffenen verwirrten Zustände». ⁵ Wir können mit Peter Haida vom positiven Ende sprechen («Die Forderung nach einem positiven Ende ist so gut wie verbind-

⁵ MARTINI, *Lustspiele ...*, S.20.

lich.»⁶). Wir haben den offenen Schluß, den episodischen Charakter, die instabilen Charaktere, wir haben Diltheys «ästhetisches Prinzip der Versöhnung». Auch das «Spiel im Spiel», das Martini ein «strukturelles Bauprinzip» der Komödie nennt, ist in Ansätzen da. Larssons Buchhalter Lundqvist möchte Schauspieler werden. Er deklamiert zu Beginn des II. Aktes aus den *Räubern*. Da tritt «Pianostämmaren» ein:

Lundqvist kastar sig över honom och griper honom om strupen med utropet «dö, usling!» Båda ramla över varandra med stol och päls.

Pianostämmaren: Är herrn galen?

Lundqvist stiger upp: Ursäkta, jag skall spela Rövarbandet i Talias vänner om söndag, och när jag kommer i extasen, så kan jag inte styra mig! Vad tycker herrn om min inspiration, allvarsamt?

Pianostämmaren tar sig om halsen: För egen del, så tycker jag att herrn kunde ta den lite mera piano ... (Sm. I, S. 246)

Daß hier Anspielungen auf Strindbergs eigenen mißglückten Start als Schauspieler vorliegen, daß man in den Gestalten des Stücks schon die wesentlichen Gestalten von *Röda rummet* erkennen kann, daß die satirische Absicht auf die siebziger Jahre zielt, braucht nur am Rande erwähnt zu werden; das ist längst gesehen worden und kann bei Lamm, Ollén, Smedmark nachgelesen werden. Wichtiger erscheint aber noch ein anderer Punkt; auf den ersten Blick ein nebensächliches Detail, aber dramaturgisch von größter Bedeutung. Der Vater der Titelgestalt in *Fritänkaren* war Brukspatron Larsson, die Mutter Ameli. Die Hauptgestalt in *Anno fyrtioåtta*, der Brauer und Rittmeister, heißt ebenfalls Larsson, seine Frau Amalia. Und das kann ja wohl kein Zufall sein. Das besagt doch nichts anderes als: die Nebengestalt – der erste Larsson – ist zur Hauptgestalt aufgerückt – der Larsson in *Anno fyrtioåtta*. Der konservative, den Konventionen verhaftete Bürger steht jetzt im Mittelpunkt, und er kann nun allerdings als komische Figur in Erscheinung treten. Die satirische Intention trifft ihn mit aller Kraft.

Kamraterna

Bis zur nächsten Komödie vergehen sechs ereignisreiche Jahre: *Kamraterna* 1886. Wir wissen, was dazwischen liegt: Der Abschied von Kgl. Biblioteket und der kühne Versuch, von der schriftstellerischen Arbeit zu leben, der Skandal um *Det nya riket* 1882, der Aufbruch und Aus-

⁶ HAIDA, *Komödie um 1900*, S. 14.

bruch 1883 nach Paris und die Übersiedlung in die Schweiz auf Empfehlung Dr. Axel Munthes, die Erzählungen *Giftas* 1884 und der *Giftas*-Prozeß, die sich zusehends verschlechternde ökonomische Situation, die Ehekrise und schließlich der Beginn der grundlegenden Selbstprüfung in der Autobiographie.

In einem Brief vom 12.2.1882 an Edvard Brandes notiert Strindberg: «Teatern är ett helvetes vapen.» Und wiederholt es am 3.7.1883. Im Juli 1884 (in einem Brief an K.O.Bonnier) kündigt er die Rückkehr zur Satire an, zu «mitt gamla goda vapen satiren», mit der er freilich schon in *Det nya riket* exzelliert hatte. Aber nun ging es um ein neues Theaterstück, *Marodörer*, aus dem *Kamraterna* hervorging.

Bevor wir uns der Frage zuwenden, ob *Kamraterna* überhaupt als Komödie aufgefaßt werden kann, sind ein paar theoretische Überlegungen angebracht.

Viele, die sich in den letzten 15 bis 20 Jahren mit der Komödientheorie auseinandergesetzt haben – und so lange etwa ist die Diskussion jedenfalls in der deutschen Germanistik im Gang –, haben die «Tendenz zur Offenheit» und die «Versöhnung als ästhetisches Prinzip» hervorgehoben. Es war wohl vor allem Peter Haida in seinem Buch *Komödie um 1900 – Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim* 1973, der bei der Komödie «die auf eine versöhnte Welt gerichtete Intention der Autoren» beobachtet, also ein utopisches Element als konstitutiv erkennt.⁷ So meint auch Fritz Martini, daß in der herkömmlichen Komödie «der Mißstand ihm (= dem Zuschauer) als ein zu überwindender Mißstand» vorgeführt wird. Er sieht die unmittelbare Nähe der Realität als «komisches Material». Er nennt es den Weltstoff, aus dem sich das Lustspiel «mit allen seinen satirischen und ironischen, also kritischen, mit seinen komisch-heitleren, also befreienden und mit seinen utopischen Implikationen auffüllt».⁸ Kennzeichnend für den Wandel des Gattungsschemas ist nach Haida als formales Element der immer häufigere Verzicht auf den versöhnlichen oder positiven Schluß. Die deutsche Komödie der Jahrhundertwende biete «keinen harmonischen, sondern einen problematischen Schluß». In seiner «Typologie der Schlüsse» unterscheidet er 1. den *positiven*, konventionellen Schluß, 2. den *offenen* Schluß, der die

⁷ HAIDA, *Komödie um 1900*, S.19.

⁸ MARTINI, *Lustspiele ...*, S.15.

Erwartung des Zuschauers enttäusche und zum Weiterdenken anrege, 3. den *Karussellschluß*, wobei die weitere Handlung nur als Wiederholung des bereits Geschehenen zu denken sei und keine Änderung des Gesamtzustandes eintrete, wofür ihm als Paradebeispiel Strindbergs *Dödsdansen*, der ja allerdings keine Komödie ist, dient, und schließlich 4. der *parodistische* Schluß, mit einer Parodie auf den positiven Schluß; das Negative bleibe im Stück selbst unkorrigiert, und die satirischen Elemente herrschen vor. Haida weist eine Zunahme von 1 bis 4 um die fragliche Zeit nach. Er erklärt dies mit der zunehmenden Gesellschaftsbezogenheit der Stücke. Konventionen und Zwänge determinieren das Geschehen mehr und mehr, es spiegle sich darin die «Protesthaltung der Autoren».

Eng damit zusammen hängt die Zurücknahme der utopischen Intentionen in der modernen Komödie. Haida sagt dazu: «Da die Menschen im Drama der neunziger Jahre in ihren sozialen Beziehungen und durch ihre Umwelt bestimmt werden, kommt das ganze Gesellschaftsgefüge zur Darstellung und wird in seinen Repräsentanten als Ganzes kritisiert. Dies hat zur Folge, daß es kein positives Gegenbild, keine richtungsweisende Instanz mehr gibt, von der ein gutes Ende ausgehen könnte.»⁹

Kamraterna ist keine Komödie herkömmlicher Art, aber Strindberg hat das Stück «Komödie» genannt. Es ist fast ein Musterbeispiel für die Kategorien, die Haida entwickelt hat. Ja, es repräsentiert sogar einen besonders avancierten Typus davon, vor allem, wenn man die Entstehungszeit berücksichtigt, also etwa an den verspäteten Durchbruch des Naturalismus in Deutschland denkt. Betrachtet man zunächst den Ausgang des Stücks, weil dies das am leichtesten greifbare Indiz ist, dann wird einem ja sofort klar, daß von einem «positiven Ende» keine Rede sein kann. Es gibt Anzeichen, die auf einen Karussellschluß hindeuten. Im Augenblick, als nämlich Bertha ihren Mann und ihr Heim verlassen muß, meldet das Mädchen: «Mamsell väntar herrn!» Zwischen Bertha und Axel entsteht folgender Wortwechsel:

Bertha: Är det den nya kamraten?

Axel: Nej det är ingen kamrat; det är älskarinnan!

Bertha: Och blivande hustrun!

Axel: Kanske! Ty kamraterna vill jag ha på kafét, men hemma vill jag ha min hustru! (Sm. 3, S. 191)

⁹ HAIDA, *Komödie um 1900*, S. 38.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Autor mit der Entwicklungslinie «älskarinna-hustru-kamrat», die eben im Fall Axels und Berthas durchgespielt worden ist und deren letzte Phase wir auf der Bühne miterlebt haben, andeuten will, daß sie auch inskünftig nicht anders verlaufen würde. Selbst wenn Axel fürs erste geheilt scheint. An Hinweisen würde es bei Strindberg nicht fehlen.

Die Grenzen zwischen den Typen Haidas sind natürlich fließend. Bei *Kamraterna* könnte man ja ebenso gut von einem «parodistischen Schluß» sprechen. Die Kameradschaftsehe ist in Strindbergs Augen zum Scheitern verurteilt. Die Lösung – Axel vertreibt Bertha aus seinem Haus – ist aus der Sicht der dramatischen Gestalten abschließend und positiv, aus der Sicht des Zuschauers negativ. Die den Kameradschaftsgedanken durchkreuzenden, spezifisch strindbergschen Elemente bleiben im Stück unkorrigiert: Berthas intrigantes Wesen (Axel: «... du är ju en intrigante, Bertha!» Sm.3, S.131) und Axels «oförskämndhet» (Bertha: «Du är verkligen den oförskämndaste människa, jag nånsin råkat!» Sm.3, S.190) sowie seine notorische männliche Überheblichkeit («... jag hade högre panna än du ...», Sm.3, S.165). Eine Wendung zum Besseren ist nicht zu erwarten. Auch das damit zusammenhängende Übergewicht des Satirischen, worauf noch kurz hingewiesen werden muß, läßt sich in dem Stück beobachten.

Man kann die vorhin erwähnte Kameradschaftsehe als den Kern einer utopischen Intention auffassen und wird erkennen, daß der utopische Gedanke unter den von Strindberg entwickelten Bedingungen als nicht durchführbar verworfen wird. Strindberg greift hier einen emanzipatorischen Gedanken von großer Tragweite auf, der in der Zeit eine wichtige Rolle spielt. Es geht um die Gleichberechtigung der Geschlechter, um Freiheit und Unabhängigkeit in der Ehe. Wir wissen, welches die auslösenden Elemente waren, die Strindberg diesen Gedanken in Frage stellen, ja ins Lächerliche ziehen ließen. Es sind alles persönliche Erlebnisse, die den «Weltstoff» der Komödie ausmachen. Nach Niederlagen auf dem Theater, zum Beispiel mit *Herr Bengts hustru*, nach unliebsamen Erfahrungen in der Künstlerkolonie Grèz, dem *Giftas*-Prozeß, den eigenen Ehekrisen zog sich Strindberg von vorgeschobenen emanzipatorischen Positionen zurück. Die Literatur weist immer wieder auf *En dåres försvarstal* hin; die Reflexe in *Kamraterna* sind unüberhörbar. Eine Rolle spielten «danskorna» mit ihren «hermafrodit-tendenser», wie Ollén sagt, Strindberg jedoch: «dessa

helvetes moderna damer» (im Brief vom 3.12.1886 an Brandes) – die Däninnen Marie David und Sofie Holten, die Abel und Bertha als Vorbild gedient haben sollen (Sm.3, S.111). Eine Rolle spielten, nach eigener Aussage in einem Brief an Carl Larsson vom 27.5.1887, die schwedische Malerin Emma Löwstädt und der amerikanische Maler Chadwick als Modell für die Handlung. Und eine ausschlaggebende Rolle spielte schließlich Ibsen. In der Vorstufe zu *Kamraterna*, in *Marodörer*, ist Axel noch Photograph wie Hjalmar Ekdal in *Vildanden*, und die Hauptgestalt Axel verläßt in ironischer Gegenspiegelung zu Nora das gemeinsame Heim. Davon aber ist Strindberg bei der Neufassung abgekommen.

Strindberg mußte bekanntlich *Marodörer* bearbeiten. Die recht komplizierte Textgeschichte wird von Smedmark rekonstruiert. Interessant ist u. a., daß bei den Eingriffen durch Axel Lundegård auch das später so zentrale Vampyrmotiv geopfert bzw. abgeschwächt worden ist. So fiel in III/2 der Satz Axels: «... du gjorde som kannibalen; du åt upp min själ för att därmed göda din, och därför fick du slutligen makten öfver mig. Du gnagde i dig alla mina egenskaper, som du saknade ...» (Sm.3, S.482 zu S.166) sowie bei der Stelle «Är det inte som en stilla längtan att få äta mig levande en gång till», die ja vergleichsweise harmlos klingt, die böse Bemerkung: «Kannibal! Ser du en qvinna, som sticker sig upp öfver den andra hjorden, så kan du räkna efter hur många män hon spisat!» (Sm.3, S.482 zu S.167). – Ein Ibsen-Reflex ist es auch, wenn Abel, wie Nora, vom Wunderbaren, «det vidunderliga» (von Lundegård einmal zu «det underbara» geändert), spricht, was in der Schlußfassung dem blasseren «det ovanliga» weichen muß, sowie das Schlüsselwort «livsglädje» in IV/11 (S.183), das der resignierende Doktor Östermark aus *Gengangere* übernommen haben könnte. – Das was sich also breitpurig als Kameradschaft, Gleichberechtigung, gegenseitige Opferbereitschaft angekündigt hat, erscheint in *Kamraterna* nur noch im komischen Zerrspiegel, und Axel gibt selbst die Stichwörter, die den schlechten Ausgang ankündigen: «... vi måste upplösa det här konkubinatet.» (S.161) Und in IV/15: «Det här var inte något äktenskap, det var bara samboning eller något ändå sämre!» (186)

Die Aufführungen von *Kamraterna* haben, wie die Theatergeschichte belegt, die komischen Elemente natürlich immer stark unterstrichen und zur Geltung gebracht. Wie schon erwähnt, kippt in der

modernen Komödie das Komödiantische oft in die Satire um. Auch Smedmark beobachtet dies im Zusammenhang mit der Umarbeitung: «Tempot blev raskare och farsinslagen mer framträdande.» (Sm.3, S.116) – Von unwiderstehlicher Komik ist schon in I/2 die Diskussion über das nackte Modell, das für Bertha erwartet wird. Auch wenn es Axel nicht gerade behagt, wenn Bertha mit einem nackten Mann zusammen ist, nimmt er sie doch in Schutz und erinnert an die Gleichberechtigung. Wenn er ein weibliches Modell braucht, kann man Bertha ein männliches Modell nicht verwehren. Es ist ausgerechnet die Frau des Leutnant Starck, die den konventionellen Standpunkt mit echt weiblicher Sophistik vertritt: «Det är en annan sak ... fastän den liknar den andra, är den icke den samma.» (Sm.3, S.123) – Komisch sind zweifellos Szene I/4, in der Bertha das Haushaltsbuch führen soll; Szene I/5 mit Berthas Intrige, in der sie II/7 von Abel unterstützt wird; schließlich gewisse Szenen mit Frau Hall und den Töchtern Hall, von denen man nicht weiß, ob sie nun Östermarks Töchter sind oder nicht.

Kennzeichnend für *Kamraterna* ist die Ambivalenz positiver und negativer Elemente, das Stück hätte ebenso in die Tragödie umschlagen können. Und in *Fadren* ist es auch geschehen. Strindberg war stolz auf sein Stück und kündigte es anfangs Dezember 1886 Ludvig Josephson und Edvard Brandes als «min första Svenska Nutidskomedi» an (in bezug auf *Marodörer*).

Fordringsägare

Das nächste Stück, *Fordringsägare*, das 1888 im Manuskript vorlag, wird von Strindberg als Tragi-komedi bezeichnet, ursprünglich jedoch als Trauerspiel («sorgespel»). In einem Brief vom 26.2.1888 an Nathalia Larsen, seine erste dänische Tekla, formuliert er nach Hinweisen zur Gestaltung der Rolle: «Om Ni går åt tragedien (den gamla) eller komedien, vet jag ej. Möjligen gå vi alla – tragedien också – åt komedien och då är Ni med!» (Brev VII, S.254) – Der Schritt vom naturalistischen zum psychologischen Drama und die ausgeprägte Vorliebe für den Einakter sind bekannte Vorgänge, und ihre theoretische Begründung in der Schrift *Om modernt drama och modern teater* 1889 ist in neuerer Zeit stark beachtet worden.¹⁰ Hier interessiert uns jedoch be-

¹⁰ Zum Beispiel FRITZ PAUL, *Im Grenzbereich der Gattungen. Strindbergs monodramatische Experimente*, in: Akten des V. Int. Germanisten-Kongresses, Cambridge 1975, Heft 3, S.384–400; ders.: *August Strindberg*, Stuttgart 1979, S.46ff.

sonders die Ambivalenz zwischen Tragödie und Komödie, die sich schon bei den ersten Komödien zeigte, die indessen auch bei den Tragödien eine Rolle spielt. Es rechtfertigt sich daher ein Blick auf diesbezügliche theoretische Überlegungen.

Kennzeichnend für die Tragikomödie ist nach Karl S. Guthke in seinem Buch *Die moderne Tragikomödie* 1968 die «Reziprozität der Zusammenwirkung des Tragischen und des Komischen» (S.65). Er stützt sich auf die alte These, daß die Komödie vornehmlich den Intellekt anspreche und Distanz wahre, die Tragödie das Gemüt erzeuge und Einfühlung verlange. Strindberg hat in der Tat immer wieder betont, daß er objektive Darstellung anstrebe und Distanz wahren wolle. Mitleid ist in dieser Phase seines Schaffens vielleicht eine menschliche Qualität für ihn, aber keine künstlerische.

Guthke hält verschiedene Bauformen der Tragikomödie auseinander. Man kann seine «Bauformen» 1 und 2 als übergeordnet auffassen, nämlich daß 1. eine tragische Figur in eine komische Welt gerate oder mit ihr konfrontiert werde; oder 2. eine komische Figur in eine tragische Welt gerate und von ihr überwältigt werde. Ob das eine oder andere, so gerät die «imaginäre Vorstellungswelt der Hauptfigur» in Gegensatz zu der nüchternen Realität. Wesentlich für die Gattung sei es, daß die Hauptgestalt einen Charakter mit Tiefe und Substanz besitze. Als Beispiele erwähnt Guthke, ohne freilich eine Interpretation zu geben, Ibsens *Wildente* und eben Strindbergs *Gläubiger*. Wenn auch Guthkes Kategorien nicht unwidersprochen geblieben sind, so bieten sie doch ein brauchbares Bezugsschema, das eine theoretische Annäherung an Strindbergs Komödien ermöglicht. Unzweifelhaft auf *Fordringsägare* läßt sich das folgende Zitat übertragen, das sich allerdings auf Strindbergs *Brott och brott (Rausch)* bezieht, das der Dichter ja wieder als «Komödie» bezeichnet hat: In solchen Dramen «ist der Handlungsablauf jeweils konsequent derart gestaltet, daß er beständig ironisch wirkt, und doch haben die durch diesen ironischen Handlungsablauf zu Fall kommenden Gestalten etwas von der Größe des tragischen Helden». (S.89)

Kennzeichnend für die Tragikomödie ist also auch, daß die Satire oft der Ironie weicht. *Fordringsägare* ist bekanntlich denkbar einfach im Aufbau: im *ersten Auftritt*, dem handlungsentscheidenden und längsten: Dialog des Malers Adolf mit dem ersten Mann seiner Frau, Gustav, ohne daß Adolf weiß, daß sein neugewonnener Freund der erste

Mann Teklas ist; im *zweiten Auftritt* Dialog Adolf : Tekla, wobei Gustav im Nebenraum zuhört; im *dritten Auftritt* Dialog Tekla : Gustav, wobei jetzt Adolf im Nebenraum zuhören muß. – Wenn das Gespräch Adolf : Gustav beginnt, haben wir eine von der Tragikomödie bevorzugte dramaturgische Situation vor uns, die «tragische Ironie». Adolf vertraut Gustav blind, ohne Vorbehalte, nennt ihn seinen Freund, läßt sich von ihm alle möglichen Dinge suggerieren. In seiner Vertrauensseligkeit nennt er jenen ersten Mann Teklas einen Idioten, was er ja alsbald zurückbekommt: «Du kanske är idiot, du också?» (Sm. 3, S. 391) Adolf ist die tragikomische Figur par excellence: Er ist glücklich, er liebt Tekla, er weiß sich geliebt, sie ist ein Teil von ihm, er ist völlig eins mit ihr: «Hon är jag eller jag hon.» (S. 385) Sie ersetzt ihm Gott.

Gustav, Lektor in toten Sprachen, Anhänger deterministischer Anschauungen, mit der Auffassung, daß die Frau des Mannes Kind sei, der eigentliche «fordringsägare», hat keinen andern Gedanken als Tekla vor Adolf und Adolf vor Tekla herabzusetzen. Er verunsichert Adolf in seinem Beruf, er spottet über seine Freunde, er verordnet ihm perfiderweise ein halbes Jahr Enthaltensamkeit in der Ehe, nennt Teklas sphinxartiges Wesen und ihre «Tiefe» Dummheit. Dies alles geschieht wie nebenbei, «nästan skämtsamt», wie einmal die Regieanmerkung verlangt, also mit bewußt legerer Komik, in spöttischem Tonfall. Am Schluß bemerkt er zu Tekla, die er zu verführen trachtet: «Jag har skämtat lite med din gemål.» (S. 431)

Die Verführung Teklas gelingt nicht, aber Adolf läßt sich dennoch täuschen. Der Text gibt nichts an die Hand, was eine besondere Vampyrnatur Teklas bestätigen würde. Als Frau möchte sie umschwärmt werden, und sie bekennt von sich: «Jag älskar hela världen.» (S. 414) Sie hat Adolf geliebt, liebt ihn noch immer und liebt ihn über den Tod hinaus. Die Schuld ist gleichmäßig auf die Partner verteilt; jedenfalls geht es nicht, sie einseitig Tekla aufzuladen, wie es bis heute auf dem Theater – gerade in Deutschland – so oft geschieht. (Strindberg bleibt abgestempelt als «Frauenhasser», und das Klischee bewirkt die Verzeichnung Teklas.)¹¹

¹¹ Siehe OTTO OBERHOLZER, *Wandlungen des Strindbergbildes in Deutschland*, in: Strindberg und die deutschsprachigen Länder (= Beiträge zur Nordischen Philologie 8), Basel 1979, S. 43.

Die Demontage geht bis zur äußersten Konsequenz. Objektiv gesehen ist Gustav der böse Geist, der den menschlich integren Adolf vernichtet, indem er ihn in ein Netz von Verdächtigungen einspinnt, aus dem er nicht mehr herausfindet. Objektiv ist er der Stärkere, der Sieger, denn nichts steht seinen Machenschaften als übergeordnetes Prinzip entgegen – es sei denn, man betrachte die abschließenden Gesten, Teklas Verzweiflung und Gustavs Bemerkung «Sannerligen, hon älskar honom också!» als relativierendes Prinzip – den Triumph der Liebe über den Determinismus. Unzweifelhaft, *Fordringsägare* steht der Tragödie näher als der Komödie. Dennoch: Die Tragödie ist in diesem Fall nur durch die Komödie möglich.

In der Darstellung hier sind die autobiographischen Elemente nicht, oder nur am Rand berücksichtigt worden; ebenso blieb Victoria Benedictssons Verhältnis zu Lundegård, das mehrmals in den Briefen als Inspirationsquelle genannt wird, außer Betracht.¹² Wie sehr es Strindberg letztlich auf die künstlerische Wirkung ankam, geht aus dem Brief an den Verleger Joseph Seligmann vom 23. September 1888 hervor, aus dem folgender Monstersatz zitiert sei.

Handlingen är ju spännande som ett själamord kan vara, analysen och motiveringarna uttömmande, synpunkten opartisk deterministisk, icke dömande någon, förklarande och förlåtande, och ehuru författaren gjort äfven den polyandriska qvinnan sympatisk, har han därför icke predikat polyandri, utan utsäger bestämdt att egenskapen är ofördelaktig såsom medförande obehagliga följder.» (Brev VII, S. 124)

Brott och brott

Weder *Hemsöborna* noch die Einakter *Första varningen* oder *Leka med elden* sind gattungsmäßig von besonderem Interesse in unserem Zusammenhang, wohl aber die Nachinfernokomödien, jedenfalls *Brott och brott* und *Midsommar*. Wie gut doch Strindberg über diese Dinge Bescheid wußte, kann man aus einem Brief ablesen, den er am 23. März 1902 an Schering geschrieben hat: «Efter genomläsning ånyo af pjesen *Hemsöborna*, har jag fått den bestämda öfvertygelsen att den icke skall spelas i Tyskland. Jag vill icke från tragöd stiga ner till farcör, ty dramat är en farce = skoj!»

¹² Zum Beispiel im Brief vom 9. Oktober 1888 an Josef Seligmann (Br. VII, S. 134).

Mit der Bezeichnung «Komedi» für *Brott och brott* hat man sich bisher kaum auseinandergesetzt. Erst in neuerer Zeit macht man sich darüber Gedanken. Fritz Paul faßt sie auf «als Spielanweisung und als Hindeutung auf den versöhnlichen Schluß.»¹³ Das reicht aber wohl doch nicht ganz aus. Auf den ersten Blick scheint es, als ob man bei dem Stück, das nach Vagn Børge «eine führende Stellung in Strindbergs Dramatik einnimmt», weder von einer modernen Komödie im Sinne Haidas noch von einer Tragikomödie sprechen kann. Dem widersprechen vor allem die religiösen Züge, wie sie uns beim Strindberg nach dem Inferno vertraut sind. In der Zeit, als das Stück entsteht, gibt er in einem Brief an Hjalmar Branting ein Schlüsselwort: «Jag måste ha kontakt med ‹Jenseits› för att få perspektiv och lointain i mina målningar och jag kan icke andas i Ert fysiska vacuum.» (23. Jan. 1899) Die «Perspektive», das Vorhandensein einer von außerhalb wirkenden religiösen und moralischen Autorität, wird vom Abbé in das Spiel getragen, und zuerst erscheint Adolphe von ihr berührt. Anfangs des III. Aktes, kurz bevor der Tod von Marion bekannt wird, sagt Adolphe: «Det är ju som om en intrig spunnits av en osynlig och drivit dem med svek i armarna på varann.» (SSkr. 30, S. 164) Und gleich darauf bekräftigt der Abbé: «Detta är icke människors verk!» (S. 169)

Auch strukturell läßt sich der Sprung vom Vorinferno- zum Nachinferno-Strindberg und damit von *Fordringsägare* zu *Brott och brott* erkennbar machen; in weiterem Sinne könnte man sagen: vom åttiotal zum nittiotal. In dem Stück sind zwei Dreiecksdramen ineinander verschränkt: das Åttiotalsdrama «Adolphe-Henriette-Maurice» und das Nittiotalsdrama «Jeanne-Maurice-Henriette». Das erste entspricht strukturell *Fordringsägare*: Adolphe ist Adolf, der Bürgerliche; Henriette ist eine ins Dämonische gesteigerte Tekla, ein Hedda-Gabler-Typ, mit dem verräterischen Zunamen «Astarte»; Maurice ist Gustav, jedoch ein gewandelter Gustav, ein guter Mensch, ein Künstler, der, wie Strindberg mit *Fadren* in Paris, einen großen Erfolg erringt. Catherine nennt ihn «en god människa, en samvetsgrann, finkänslig man». (S. 163) Die neue Komponente in dem Stück sind Jeanne und das Kind Marion sowie der Abbé. Das Nittiotal-Drama zeigt den Mann zwischen zwei Frauen, der mütterlichen und der dämonischen – eine Kon-

¹³ FRITZ PAUL, *August Strindberg* (= Sammlung Metzler, M 178), Stuttgart 1979, S. 65.

stellation, die bei Ibsen zum Beispiel durchgehend konstitutiv ist, von *Catilina* bis zu Maja-Rubek-Irene in *Wenn wir Toten erwachen*.

Es gibt jedoch eine Reihe von Komponenten in *Brott och brott*, die auf eine Rückkehr zur herkömmlichen Komödienstruktur hinweisen. Sie sind in der Regel kennzeichnend für den Nachinferno-Strindberg und lassen sich in allen dramatischen Werken der Zeit, *Till Damaskus*, *Dödsdansen*, *Ett drömspel*, den Kammerspielen wiederfinden: 1. Die Charaktere sind wandelbar. Wenn Maurice beteuert: «Jag är ökad för mina böjelsers beständighet» (S. 129), so wirkt er lächerlich. Denn im Handumdrehen, nämlich schon in der nächsten Szene, läßt er sich von der «Astarte» einspinnen; 2. der Aufwand, um den Tod Marions abzuklären, die ganze ins Leere laufende Kriminalgeschichte; 3. die Mechanik der Schicksalsabläufe. Adolphe: «Jag har sett så mycket olyckor åtfölja lyckan.» (S. 162) Das Marionettenhafte, Schattenhafte, Traumhafte des Lebens ist auch in *Brott och brott* zu spüren, trotz der vielgerühmten pariserischen Atmosphäre. Merkwürdige Zufälle dominieren das Geschehen. – Der versöhnliche Schluß ist oft als banal bezeichnet worden.

In einem Brief vom 24. Februar 1899 an Geijerstam hat Strindberg die Intention des Werkes sehr genau umschrieben: «Nu har jag velat behandla Den Onda Viljans problem och de onda tankarnes ansvar samt individens sjelfbestrafningsrätt.» (Br. XIII, S. 97) Daran gemessen wirkt der Schluß natürlich nicht recht überzeugend. Das wußte auch Strindberg. Ebenfalls an Geijerstam schreibt er am 22. März: «Slutet behagar inte därför att det är hederligt (= moraliskt) och därför att qvinnan icke får stuka mannen.» (S. 117) – Und einige Tage später (26. März): «Ja pjes-slutet! Ser Du hjälten i min pjes, intrigören, är Den Osynlige (Gud), och han vill ej lösa bannet medelst en ny klädning. (...) Försoning! bien! men genom straff!» (S. 120) Die Strafe ist gegeben: der Verlust Marions, die Trennung von Henriette. Aber genau besehen hat das Stück gar keinen Schluß. Es gilt, was Maurice sagt: «Allt går igen!» – Hier taucht übrigens plötzlich wieder der ideale Mensch, «idealmänniskan», auf (SSkr. 30, S. 182, S. 195). Das ist aber nicht der reine Mensch der frühen Komödien, ein Mensch ohne Fehler, oder gar der Übermensch, sondern der Bußfertige, der Sühnende: «... ingen är en riktigt god människa som icke brutit (...) Ty, för att kunna förlåta, måste man själv ha behövt förlåtelse.» (SSkr. 30, S. 182)

Von dieser Warte aus ist der Mensch «skyldig och icke-skyldig». So hätte das Stück auch heißen können.¹⁴ Ganz nahe sind wir ja hier schon an der Auffassung, wie sie sich im *Traumspiel* spiegelt und die für komisch oder tragisch letztlich indifferent ist. Maurice erkennt: «Leva: det är lida.» (S. 153); und Adolphe stellt fest: «Det är hemskt att leva.» (S. 187) All dies aber sind doch Elemente, die *Brott och brott* in die Nähe der Tragikomödie rücken.

Midsommar

Versuchen wir zum Schluß, das von März bis Juli 1900 entstandene Stück *Midsommar* in die Reihe von Strindbergs Komödien einzuordnen. Zunächst traut man ja seinen Augen kaum: der alte Haß gegen Schweden ist einer versöhnlichen Stimmung gewichen, und in dieser Stimmung begegnet Strindberg Ende Mai Harriet Bosse. Am 6. April 1901 bittet er Schering, keine unvorteilhaften Äußerungen über Schweden von ihm zu veröffentlichen: «Vi äro på god väg att försonas, mitt land och jag!» (Br. XIV, S. 60) – Im September 1901 bekennt er gegenüber Harriet Bosse: «Har du icke märkt att menskorna ledsnat på att vara onda, att alla längta till godhet och skönhet!» (Br. XIV, S. 131) Der Satz könnte als Motto über *Midsommar* stehen. Mittsommer wurde zum Inbegriff neuen Glücks. Das Kind, das Harriet erwartete, nannte er «vårt midsommarbarn»; der Ausdruck bezieht sich auf die am 25. März 1902 geborene Anne-Marie. Ist also dieses versöhnliche Stück eine Komödie nach herkömmlicher Auffassung?

Es ist auffällig, daß man die positiven Stücke von Strindberg immer gern etwas an den Rand schiebt, nicht erst heutzutage, wo «affirmativ» ein Negativmerkmal, ja beinahe ein Schimpfwort ist. Schon Hedén sagt 1926: «Auch dieses Drama gehört zu Strindbergs schwächeren Stücken, vielleicht gerade wegen der überwiegend hellen Grundstimmung.»¹⁵ Tor Hedberg nannte *Midsommar* «ett tomt och meningslöst sammelsurium» (Ollén, S. 306), und Ollén selbst meint: «*Midsommar* blev mer en bred tidsmålning än ett verkligt drama» (S. 303). Martin Lamm charakterisiert es als geschrieben «i det traditionella folklustspelets stil». (II, S. 120)

¹⁴ Vgl. Brief an Littmansson vom 5. Juni 1899 (Br. XIII, S. 143).

¹⁵ ERIK HEDÉN, *Strindberg*, München 1926, S. 276.

Man wird Strindberg jedoch auf diese Weise nicht gerecht. Er nannte *Midsommar* nicht Komödie oder Volkskomödie, sondern «ett allvarsamt lustspel», ursprünglich sogar «religiöst lustspel». Aus dem Jahre 1900 ist eine Äußerung gegenüber Schering überliefert: «Jag är hvad jag alltid varit: naturalist. Endast synpunkten har blifvit en annan.» (Br. XIV, S. 51) Damit ist genau bezeichnet, wonach man sich bei der Einordnung des Stückes zu richten hat.

Gewiß sind die Szenen – Strindberg nennt sie «Tablåer» – lose episierend aneinandergesetzt. Gewiß ist es so, daß Ivar, den man allgemein als Hauptperson betrachtet, «kommer liksom bort i vimlet» – wie Ollén sagt. Aber 1. ist eine das Stück durchziehende Struktur erkennbar, und 2. sind die der Komödie eigenen utopischen Elemente so offenkundig, daß man sie wohl doch stärker beachten muß, als man es bisher gemeinhin getan hat.

Als roter Faden zieht sich durch das Gewimmel von Personen die Ivar-Handlung. Ivar, Student, Sohn des Gärtners Lundberg, ist nach langjährigem Studium im Ausland in sein Elternhaus am Mälärstrand zurückgekehrt und kann sich in der Heimat nicht zurechtfinden. Wenn in der Literatur gesagt wird, Ivar sei ein Selbstporträt Strindbergs, so ist das mit Vorsicht aufzunehmen. Zweifellos hat ihm sein Autor einige Züge geliehen. Der Strindberg aber, der zur Mittsommerzeit 1899 nach Stockholm zurückgekehrt war, ist er nicht. Ivar will sich von der angekündigten Mobilisierungsübung drücken. Hintergrund ist die für Januar 1900 angeordnete «försöksmobilisering». In jedem Tablå gipfelt das Geschehen in der Flucht Ivars vor dem Korporal, der ihn festsetzen soll, oder in der Begegnung mit der Polizei, die ihn aber laufen lassen will – bis er schließlich von der Notwendigkeit des Militärs überzeugt wird und sich freiwillig stellt –, also einsieht, daß er seinem Land gegenüber nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten hat.

«Jag tycker inte om detta landet», gesteht Ivar von sich (SSkr. 33, S. 246). Er fühlt sich als Fremdling, und Konstapeln sagt es ihm auf den Kopf zu: «... du är som en främling i ditt land.» (S. 243) So hat es Strindberg zeitweise empfunden, und sicher könnte er auch gesagt haben: «Jag hatar militärväsendet.» (S. 245) – Im übrigen ist Ivar ein ungewöhnlich unangenehmes Bürschchen, und wenn Strindberg eben doch an sich selbst vor der religiösen Wandlung gedacht hat, so hat er die Selbstironie fast masochistisch auf die Spitze getrieben. Sein Vater nennt ihn «högfärdig, pockande, odräglig», der Steuermann des Mä-

larschiffes «pretentiös, hänsynslös», der Diakon «dum, okunnig, rå», der Graf «en odåga och en tarvlig person». Die hübsche Cousine Luise findet, er benehme sich «som en gatpojke» und wirft ihm vor: «... din sjuka ande har förvandlat denna sköna midsommarafton till en skär-torsdag för mig ...» (S.150)

Ivar begeht die größten Dummheiten und macht sich rundherum lächerlich, sogar wenn er sozialrevolutionäre Ansichten vertritt; über die Schiffahrts-Gesellschaft zum Beispiel: «Bolaget? Det är osynliga skojare, som bara vill pängar ur folk» (S.169) Oder über die Großhändler: «Samvete? Har grosshandlaren samvete! Då är han min själ ingen grosshandlare.» (S.217) Es ist schon erstaunlich, wie der Verfasser von *Över- och underklass* (SSkr.16) sich hier über sich selbst und seine früher vertretenen Auffassungen lustig macht.

Die Besserwisserei, der studentische Hochmut, etwa gegenüber den Eltern, das Auftauchen des Korporals lassen übrigens an ein ganz bestimmtes Vorbild denken, das wahrscheinlich bei der Ausgestaltung eine Rolle gespielt hat: Holbergs Komödie *Erasmus Montanus*. Strindberg kannte natürlich das Stück, er erwähnt es schon in der bekannten Schrift *Om det allmänna missnöjet* (in *Likt och olikt*, SSkr.16, S.52). Doch Ivar ist nicht nur eine Figur im Sinne von Holbergs Charakterkomödie, sondern pädagogisches Objekt in einem viel weiteren sozialpolitischen Bezugsrahmen. Im *Erasmus Montanus* gesteht schließlich der gefügig gewordene Titelheld, daß die Erde flach sei wie ein Pfannkuchen, und in *Midsommar* sieht Ivar ein, daß die Menschen besser geworden sind und sich alles zum Guten gewendet hat: «Andra tider, andra människor, andra seder.» (S.185) Was Ivar vor Augen geführt wird, ist ein in positivem Licht gesehenes, ins Utopische gesteigertes Schweden mit idealisierten Menschen; «idealmänniskan» von *Brott och brott* taucht im Fluchtpunkt der Perspektive auf. Das Stichwort aus *Gengangere* von Ibsen, «livsglädje», erhält eine ganz neue Deutung: statt «vinet, kvinnans lov, friheten» heißen die neuen Stichwörter, wie Konstapeln ankündigt: «allvar, plikt, arbete, en sund kropp, egna hem, sjukvård, ålderdomsförsörjning, barnskydd». (S.247) Heilsarmee, Guttempler, die oft verspotteten «läsare» entfalten ihre segensreiche Tätigkeit. Besonders wichtig: Alle Klassenunterschiede sind aufgehoben. «Det finns inga fattiga mer» (S.184), und «bara ett slags folk numera». (S.284) Alle können Studenten sein, und «allt nyttigt arbete är aktat» (S.244). In dem eigentlich zentralen Gespräch in *Tablå V*

zwischen Konstapeln und Ivar wird die utopische Perspektive deutlich erkennbar: «(...) åskådningssättet (har) förändrats till det bättre. (...) Ser du, allt vad som deklamerades i vår ungdom och sjöngs om, och söps på, det har man nu sökt tillämpa i verkligheten, och mänskorna ha börjat behandla varandra mänskligare ...» (S.243)

Wie ist nun *Midsommar* von der Komödien-Theorie aus einzuordnen? Strindbergs eigener Untertitel «ett allvarsamt lustspel» gibt einen Fingerzeig. *Midsommar* ist ein Lustspiel, es enthält viel lustspielartige Komik, aber keine Satire, und ist deshalb eigentlich auch keine Komödie. Von der herkömmlichen Komödie unterscheidet sich das Stück durch die ausgeprägt landschaftliche Gebundenheit, die es «dem Umkreis des Naturalismus» zuweist, wie Haida feststellt.¹⁶ «Die Tendenz zu realistischer Darstellung» läßt sich nach Haida nicht mehr mit dem traditionellen Komödienbegriff vereinigen (Haida, S.45). Andererseits fügt sich der gute Ausgang der Haupthandlung und der Nebenhandlungen durchaus in das bekannte Schema der alten Komödie. Ausgesprochen lustspielartigen Charakter haben in Tablå I die Szenen zwischen Ivar und den Eltern sowie der Cousine Luise, in Tablå II Ivars anmaßendes Gebaren auf dem Schiff und das Gezänk um die weiße Mütze, das Statussymbol des Studenten. Als Ivar Respekt vor der weißen Mütze heischt, setzen der Steuermann zum Spott seine weiße Uniformmütze und Lina ihr weißes Küchenbarett auf. In Szene 5 tritt der Korporal «med oerhörda mustacher» auf und sorgt für komische Effekte. In Tablå IV wird Ivar durch seine Überheblichkeit gegenüber Bürgern lächerlich – Gubben, Andersson, Stadsbudet, Kusken. In Tablå V gelangen wir mit *Kasperspelet* in den Bereich der Farce. In Tablå VI schließlich sorgen die drei Marktfrauen für komische Situationen, zusammen mit Fischer Långviken, den wir schon auf der Bootsfahrt kennenlernen und der als «spektakelmakare» und «gyckelmakare» apostrophiert wird. Das sind indessen in der Vielfalt nur einige Beispiele.

Aber *Midsommar* ist «ett allvarsamt lustspel». In die Lustspielhandlung sind unlösbar dunkle Fäden verwoben. Die volksnahe Komik hebt sich von einer tragischen Folie ab. Schon in den allerersten Sätzen wird das Thema angeschlagen und das Ineinander von Tragik und Komik spürbar: «Härlig morgon på en lugn, ljus natt (...). Mänskornas hat har

¹⁶ HAIDA, *Komödie um 1900*, S.45.

tinat. (...) I dag är solens dag, men i morgon gå vi åter mot mörkret.» (SSkr.33, S.131/32) Luise drückt einmal die zeitliche Gespanntheit zwischen Vergangenheit und Zukunft so aus: «Vi leker, att vi ännu ha en framtid, som måste vara frukten av en lång sorglig förtid.» (S.266)

Eine lange, traurige frühere Zeit: der Graf beklagt den unter entehrenden Umständen erfolgten Mord an seinem Vater, der Steuermann hatte als Kapitän ein Schiff auf Grund gesetzt und wurde degradiert, die Wirtin bemüht sich vergeblich, ihr uneheliches Kind Lina zu adoptieren, der Fischer war dreimal verheiratet, Konstapeln erlebte eine Enttäuschung in seiner Jugend just mit Ivar, und auch über die Liebe zwischen Julius und Luise fallen Schatten: «Lyckan rusar som vin och kärleken är grym. (...) Då jag älskar dig, börjar jag fatta vad hat är!» (S.274) Andersson wird von allen Menschen gehaßt, ein krankes Mädchen spielt eine Rolle. Trädgårdsmästaren sagt in Tablå I: «Mänskorna äro grymma och livet är grymt!», worauf Hustrun erwidert: «Kanske mer tanklösa än grymma!» (S.157) Die berühmte Refrainzeile aus *Ett drömspel* taucht auf: «Det är synd om alla människor ...» (S.269). Fünfmal klingt sie in dem Stück an.

Wir werden auch hier von tragikomischen Strukturen sprechen. Mit den Kategorien Guthkes operierend würde man sagen, daß sich in dem Stück Distanz und Einfühlung, Immanenz und Transzendenz die Waage halten. Herbert Seidler hat eine Bestimmung der Tragikomödie versucht, die Strindbergs Intentionen zweifellos sehr nahe kommt: «Das scharfe Aneinanderstoßen tragischer und komischer Sichten kann Ausdruck innerer Unruhe und Zerrissenheit des auffassenden Menschen sein, aber auch Zeichen der Fülle der Welt, die zugleich aus verschiedensten Haltungen erfahren werden kann.» Gerade Strindberg gestaltet, was Seidler «das unheimliche tragische und komische Doppelgesicht der Welt» nennt.¹⁷ Als eine der in der Neuzeit bevorzugten dramatischen Möglichkeiten hat Strindberg die Tragikomödie schon in dem berühmten Aufsatz *Om modernt drama och modern teater* erkannt.¹⁸ Interessant ist in unserem Zusammenhang besonders ein kürzlich in den *Scandinavian Studies* erschienener Aufsatz von Barbara Lide, *The Young Idealist and the Fat Old Clown: Development of the Tragicomical in Strindberg's Mäster Olof*. Lide weist tragikomische

¹⁷ SEIDLER, *Die Dichtung*, S.647.

¹⁸ In: *Likt och olikt*, SSkr.18, S.302.

Strukturen schon in *Mäster Olof*, dem Drama der siebziger Jahre nach und stellt eine Verbindung zum *Inferno* her. Sie will in Strindbergs Werk eine tief tragikomische Lebensanschauung erkennen, «a profoundly tragicomic view of life». Strindberg habe sich schon in den siebziger Jahren vom tragischen Idealismus Schillers gelöst, «and embraced an essentially twentieth-century world view that enabled him not only to give a new and modern spirit to his play, but to go on to become a vanguard European dramatist and one of the seminal figures of modern drama». ¹⁹

Man könnte oder müßte nun die Linie bis *Kaspers fet-tisdag* und zu den späteren Stücken ausziehen und würde erkennen, daß der Weg innerhalb der tragikomischen Strukturen weiterführt ins Groteske und Absurde. Das Groteske und das Absurde laufen der reinen Form zuwider und relativieren die tragische Weltsicht, bzw. lassen komische Abläufe fragwürdig und problemlos komische Gestalten unglaubwürdig erscheinen. Der deutsche Leser wird, um die Verbindung Strindbergs zum Beispiel zum absurden Theater nachzuweisen, zu Martin Esslins bekanntem Buch *Das absurde Theater* greifen. Der bei ihm auftauchende Begriff «ironisch-tragisch» kann, neben dem Begriff des «Tragikomischen», durchaus dazu dienen, die Ambivalenz von Strindbergs Dramen sichtbar zu machen und ihre Stellung an der «Wasserscheide zwischen Tradition und Moderne» zu begründen. ²⁰ In diesem Sinn können die Bemerkungen Esslins zu Adamov, Ionesco, Albee eine Hilfe sein, wobei man allerdings nicht nur das *Traumspiel* und die *Kammerspiele* beiziehen darf. Strindberg hat immer getan, was er am 26. März 1900 in seinem nicht ganz korrekten Deutsch Emil Schering gesteht: «Experimentirte mit Standpunkte und Anschauungen; Laborator und Experiment-objekt auf demselben Mal.» (Br. XIII, S. 262)

¹⁹ BARBARA LIDE, *The Young Idealist and the Fat Old Clown: Development of the Tragicomic in Strindberg's Mäster Olof*, Scandinavian Studies I/1979, S. 22.

²⁰ MARTIN ESSLIN, *Das Theater des Absurden*, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 1965, S. 271. – Vgl. auch: MAURICE GRAVIER, *Strindberg et Ionesco*, in: *Strindberg and Modern Theatre*, Stockholm 1975.

Literaturverzeichnis

- AUGUST STRINDBERG, *Samlade skrifter*, ed. J. Landquist, 1–55, Stockholm 1912–20 (abgekürzt: SSKr.).
- August Strindbergs Dramer*, utgivna av Karl Reinhold Smedmark, I–IV, Stockholm 1962–70 (abgekürzt: Sm.).
- Strindbergs Brev*, utgivna av Torsten Eklund (Strindbergssällskapets Skrifter), I–XV (noch nicht abgeschlossen), Stockholm 1948–76 (abgekürzt: Br.).
- MARTIN LAMM, *August Strindberg*, I–II, Stockholm 1940–42.
- GUNNAR OLLÉN, *Strindbergs Dramatik*, Stockholm 1961.
- PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas* (1956), Ed. Suhrkamp 1963 u. ö.
- HERBERT SEIDLER, *Die Dichtung. Wesen – Form – Dasein*, Stuttgart ²1965 (KTA).
- HELMUT PRANG, *Geschichte des Lustspiels*, Stuttgart 1968 (KTA).
- KARL S. GUTHKE, *Die moderne Tragikomödie*, Göttingen 1968. – Vgl. ders.: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen 1961.
- BERND SCHOELLER, *Gelächter und Spannung. Studien zur Struktur des heiteren Dramas*, Zürich 1971.
- NORBERT ALTENHOFER (Hrsg.), *Komödie und Gesellschaft*, Frankfurt/M 1973.
- PETER HAIDA, *Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim*, München 1973.
- FRITZ MARTINI, *Lustspiele – und das Lustspiel*, Stuttgart 1974. – Darin: *Überlegungen zur Poetik des Lustspiels*, S. 9–36.
- REINHOLD GRIMM und KLAUS L. BERGHAHN (Hrsg.), *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, Darmstadt 1975. – Darin u. a.: Otto Rommel, *Komik und Lustspieltheorie* (1943).
- WALTER HINCK (Hrsg.), *Die deutsche Komödie*, Düsseldorf 1977. – Darin: Walter Hinck, *Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie*, S. 11–31.