Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 11 (1981)

Artikel: Strindbergs Dramenkonzeption in Fadren
Autor: Bethke, Artur
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858385

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

ARTUR BETHKE

Strindbergs Dramenkonzeption in *Fadren*

Als August Strindberg im Jahre 1888 *Fröken Julie* vollendet, bezeichnet er dieses Drama als das «erste naturalistische Trauerspiel» in der schwedischen Dramatik und betont: «Dieses Stück wird in die Annalen eingehen (...) *Fräulein Julie* ist Nr. 1 in einer kommenden Serie naturalistischer Trauerspiele.»[1] Auch das danach herausgegebene Drama *Fordringsägare* wird folgerichtig vom Autor in gleicher Weise angekündigt, es sei, so Strindberg, «noch besser als Fräulein Julie, mit drei Personen, einem Tisch, zwei Stühlen und ohne Sonnenaufgang.»[2] Damit werden beide Dramen bewußt von den vorhergehenden abgehoben, was natürlich die Frage nach der ästhetischen Konzeption des unmittelbar zuvor erschienenen Werkes *Fadren* vom Jahre 1887 provoziert. Hierzu lesen wir in dem oft herangezogenen Brief Strindbergs an seinen Verleger Österling: «*Der Vater* ist das moderne Trauerspiel (...) weil der Streit zwischen den Seelen vor sich geht, ‹Kampf der Gehirne›, nicht mit Dolch und Preiselbeersaft wie in den *Räubern.*» Und weiter schreibt Strindberg an dieser Stelle: «Die jungen Franzosen suchen noch die Formel, aber ich habe sie gefunden!»[3]

Die Frage nach dieser «Formel», nach der von Strindberg in «Fadren» praktizierten Schaffensmethode, nach der hier realisierten Konfliktstruktur und nach dem Aufbau seiner Figuren ist wiederholt gestellt und unterschiedlich beantwortet worden. Darauf macht beispielsweise bereits Lamm aufmerksam: «Man hat diskutiert, ob dieses Drama zu den naturalistischen gehört oder nicht. Einen programmatischen Anschluß an Zola, wie Fräulein Julie, weist es nicht auf. Eine Äußerung in einer Zeitschrift vom gleichen Frühjahr deutet jedoch an, daß Strindberg an seinen französischen Zeitgenossen dachte.»[4]

[1] August Strindberg, Brief an Karl Otto Bonnier vom 10.8.1888, zitiert nach Fritz Paul, August Strindberg, Stuttgart 1979, S. 37.
[2] August Strindberg, Brief an Bonnier vom 21.8.1888, zitiert ebenda, S. 44.
[3] Brief August Strindbergs an Österling vom 22.1.1888, zitiert ebenda, S. 33.
[4] Martin Lamm, *August Strindberg,* Stockholm 1963, S. 173.

Das scheint auch kaum verwunderlich, steht doch das Drama *Fadren* unmittelbar vor dem Durchbruch des Naturalismus im Strindbergschen Schaffen und seinem Bekenntnis zu Zola im programmatischen Vorwort zu *Fröken Julie*. Es wäre jedoch zu einseitig, bei der Bestimmung der schöpferischen Methode des Künstlers außer acht zu lassen, daß bei der Wahl und bei der Umsetzung des Stoffes sowie bei der Bestimmung des Ziels, das mit dem Kunstwerk angestrebt wird, auch jene ästhetischen Auffassungen weiterwirken, die beispielsweise sowohl *Röda rummet* als auch *Tjänstekvinnans son* in den Rang bedeutender kritisch-realistischer Leistungen erheben. Die in diesen Romanen praktizierte schonungslose Aufdeckung der Widersprüche der zeitgenössischen Gesellschaft, die sich im Übergang vom Kapitalismus der freien Konkurrenz zum Monopolkapitalismus befindet, wird, wenn auch abgeschwächt und weitgehend mit veränderter Akzentuierung in *Fadren* weitergeführt. Hier ist die Analyse der Widersprüche in die Personen verlagert. Dabei verdient Beachtung, daß alle Figuren soziale Erfahrungen gewonnen haben, die sie in die Handlung einbringen, die ihre Wertvorstellungen prägen und somit auch ihr Agieren beeinflussen. Das resultiert auch aus der generellen Erkenntnis, «daß die künstlerische Aneignung der Wirklichkeit eine Form des *gesellschaftlichen Bewußtseins* und der *gesellschaftlichen Tätigkeit* der Menschen ist, daß die Kunst ihrem Wesen nach eine *gesellschaftliche Erscheinung* ist, daß alle Mechanismen des künstlerisch-schöpferischen Prozesses – die ideologischen, psychologischen, ästhetischen –, durch die *dialektische Wechselwirkung zwischen dem Sozialen und dem Individuellen* bestimmt sind.»[5]

Die vielfältigen Anregungen, die Strindberg bewegten, sein Drama *Fadren* zu schreiben, haben ihre Grundlage keineswegs nur in persönlichen Konflikten, wie der Ehekrise oder der Angst vor einer herannahenden Geistesverwirrung. Strindberg spannt den Bogen weiter, seine «Ehegeschichte» erlangt universellen Charakter. Nicht nur Mann und Frau stehen sich unversöhnlich gegenüber, verkörpert vor allem durch den Rittmeister und Laura. Es treffen zugleich auch zwei diametral entgegengesetzte Weltanschauungen aufeinander. Der Rittmeister, weniger Militär, vielmehr ein den modernen materialistischen Ideen

[5] Moissej Kagan, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik,* Berlin 1971, S. 372.

der Zeit zugetaner Wissenschaftler, vermag seine Ideale und Auffassungen zwar nicht zum Siege zu führen, doch sein Untergang ist keine Verurteilung, kein Abstandnehmen. Vielmehr richtet sich Strindbergs moralische Verurteilung gegen Laura, die aus dem Kampf zwar als Sieger hervorgeht, jedoch es ist ein Sieg ohne Glanz, ein Sieg des Stärkeren, der nicht mit Gerechtigkeit gepaart ist. Auch hier gewinnt die Personengestaltung durch den Kontext mit der gesellschaftlichen Realität eine spezifische Wirkungskraft. Die wechselnden Haltungen und die daraus abgeleiteten Handlungen Lauras erwachen aus den historisch begrenzten Möglichkeiten für eine Frau, unter den geschilderten Umständen persönliche Ansprüche an ein harmonisches Leben durchsetzen zu können, ohne mit geläufigen Auffassungen über Ehe und Familie in Konflikt zu geraten. Sicher, Strindberg ist in der Verurteilung Lauras sehr einseitig zu Werke gegangen, was mitunter sogar auf Kosten der psychologischen Tiefe der Charaktere geht. Damit wird vor allem die komplizierte Konfliktstruktur des Werkes akzentuiert, die nicht nur die persönliche Sphäre erfaßt, sondern im individuellen Bereich zugleich breitere gesellschaftliche Dimensionen anstrebt. Die Auseinandersetzung um den Einfluß auf die Entwicklung des Kindes, in der sich die Ehepartner unversöhnlich gegenüberstehen, bleibt nicht nur auf die weitere Entwicklung der Tochter Bertha beschränkt. Auch hier strebt Strindberg einen weitergespannten Horizont an. Unversehens wird daraus ein Kampf um Macht und Einfluß, der mit dem Bestimmen über das Schicksal zugleich den Gewinn der *Zukunft* verbindet. Dieses zähe Ringen, das mit allen Mitteln geführt wird, zerstört schließlich die menschlichen Bindungen und endet folgerichtig mit dem Untergang eines Partners. Aus dieser vielschichtigen Konfliktkonstellation gewinnt das Stück seine Ausstrahlungskraft, die nicht zuletzt auch daraus resultiert, daß der Leser bzw. Zuschauer veranlaßt wird, über das unmittelbar Dargestellte zu Verallgemeinerungen vorzustoßen, die durchaus gesamtgesellschaftlichen Charakter erreichen können.

Wenn Strindberg in der exemplarischen Gegenüberstellung divergierender Lebensauffassungen den Kampf der Geschlechter gegeneinander betont, so beinhaltet dies zweifelsohne eine Verengung der Konfliktsituation, eine Vereinseitigung der künstlerischen Betrachtungsweise und auch eine Beschränkung der Möglichkeit, die bereits zuvor hervorgehobene dialektische Wechselbeziehung zwischen dem Sozia-

len und dem Individuellen als reale Konfliktmotivation nachdrücklicher zu etablieren. Dennoch ermöglicht die Anlage des Dramas, in der Aufdeckung der Widersprüche einer Familie Wahrheiten über das Wesen der Moral der bürgerlichen Gesellschaft zu vermitteln. Die Entdeckung und Entlarvung der Krise bürgerlichen Denkens und bürgerlicher Wertvorstellungen führt somit zu Besonderheiten, die in voraufgegangenen Werken noch weitgehend unbekannt waren, vor allem zur Zunahme und zur Vertiefung psychologischer und in gewissem Grade auch symbolischer Ausdrucksmittel, die auch Veränderungen im künstlerischen Bildsystem bewirken. So deuten sich bereits in *Fadren* Veränderungen an, die dann in den großen symbolischen Dramen ihre volle Entfaltung erfahren, beispielsweise in den auf Künftiges verweisenden Andeutungen oder im Finale, wo alle Handlungsstränge in symbolischer Überhöhung zusammengeführt werden, ohne daß die Lösung des Konflikts und der Schluß des Dramas identisch wären. Vielmehr werden dadurch neue Überlegungen des Lesers bzw. Zuschauers mit Nachdruck provoziert.

Untersuchen wir die Anlage der Dramengestalten in *Fadren,* so ist augenfällig, daß sie kaum noch über eine unmittelbare und aktive Beziehung zu ihrer Umwelt verfügen. Sie treten weitgehend aus dem sozialen Gefüge heraus, das, wie bereits gesagt, zwar nie ganz verloren geht, aber mehr den Handlungsrahmen und den geistigen Horizont der Figuren bestimmt. Charaktere und Konflikte werden nur in geringem Maße direkt sozialhistorisch motiviert, in erster Linie ist Strindberg an der psychologischen Zergliederung seiner Gestalten interessiert. Die Individuen leben in einer Atmosphäre, die keine Möglichkeiten zur Entfaltung ihrer konstruktiven Fähigkeiten bietet, vielmehr prägen Mißtrauen, Unsicherheit und Haß die dargestellten zwischenmenschlichen Beziehungen. Dadurch gelingt es Strindberg zu zeigen, wie die Sehnsucht nach einer harmonischen Entwicklung des Menschen durch destruktive Kräfte zunichte gemacht wird. Soziale Kollisionen werden so in das Innenleben der dramatischen Gestalten transponiert, wo sie als moralische Probleme und seelische Konflikte eine Art Autonomie besitzen. Strindbergs gesteigertes Interesse an der Gegenüberstellung der Geschlechter und an der Gestaltung komplizierter psychologischer Veränderungen führt also dazu, daß die subjektive Erlebniswelt des Individuums dominiert. Ohne die dialektische Wechselwirkung zwischen Individuum und Gesellschaft, die *Röda rummet* und anderen

zuvor erschienenen Werken ein unverwechselbares Gepräge gab, außer acht zu lassen, richtet Strindberg sein Augenmerk nunmehr viel unmittelbarer und differenzierter auf seelische Vorgänge der menschlichen Persönlichkeit.

Damit im Zusammenhang stehen auch Besonderheiten der dramatischen Struktur dieses Werkes. Der Verlauf der Handlung wird im wesentlichen durch drei Faktoren bestimmt. *Erstens* stellen wir eine starke Beschränkung der Handlung auf die Sphäre privater, individueller Beziehungen fest, die aber immer den gesellschaftlichen Kontext ahnen lassen, auch wenn er nicht signifikant in die dramatische Struktur eingeht oder gar zum bestimmenden Element wird. *Zweitens* wird die Handlung in erster Linie nicht durch äußere Faktoren vorangetrieben, die entscheidenden Impulse gehen vom Aufeinanderprall gegensätzlicher Meinungen, gegensätzlicher Positionen aus, die sich in den Dialogen enthüllen. Und *drittens* schließlich sind die psychischen Wandlungen der Helden entscheidend für die Zuspitzung und Lösung der Konflikte.

Mit der Gestaltung der Desillusionierung und des Untergangs der Hauptperson widerspricht Strindberg jedweder Illusion von einer Harmonisierung des Gesellschaftszustandes und der Unverletzlichkeit humanistischer Persönlichkeiten. Der Fall des Rittmeisters – bezeichnenderweise mit Herkules verglichen – demonstriert den Verlust an humanen Menschenwerten. Damit deutet sich aber auch ein entscheidender Umbruch im Menschenbild in der schwedischen Literatur an, vor allem geprägt durch die Zerstörung inselhafter Rückzugsfelder oder durch die Absage an eine romantisch-idyllisierende Verklärung des Innenlebens des Individuums.

Was Strindberg auf der Bühne in diesem Schauspiel vorführt, darf weder den Anspruch erheben, schön zu sein, noch die Illusion erwekken, erhaben zu wirken. Selbst dort, wo noch Illusionen erscheinen, werden sie systematisch abgebaut. Beispielsweise wirkt der Rittmeister zunächst ausgeglichen und überlegt in seinen Handlungen. Doch es dauert nicht lange, bis auch dieser äußere Schein von ihm genommen wird. Will er zunächst «weder Wahrheitsfanatiker noch Märtyrer»[6] sein, so sieht er sich bald gezwungen, beides zu werden. Auch das

[6] August Strindberg, *Samlade skrifter,* Tjugotredje delen: Naturalistiska sorgespel, Stockholm 1921, S. 18.

Destruktive, das vor allem in der Gestalt Lauras reflektiert wird, läßt keine Illusionen über die menschlichen Verhältnisse zu, die Strindberg auf die Bühne bringt. Eine soziale Gegenposition, die einen wirkungsvollen Kontrast bieten würde, wird von Strindberg nicht aufgebaut. Sie kann auch nicht geboten werden, weil wesentliche gesellschaftliche Kräfte außerhalb des Geschehens bleiben. Bei aller Widersprüchlichkeit, die aus Konflikt- und Personengestaltung erwächst, führt *Fadren* in künstlerisch eigenwilliger Weise an die Lebenstatsachen der bürgerlichen Gesellschaft heran und strebt danach, den fortgeschrittensten Wissensstand über die Entwicklung des Menschen und der ihn umgebenden Welt zu vermitteln. Was Strindberg an Brutalisierung der Geschlechterbeziehung, an Versachlichung und Auflösung der Familienbande enthüllt, ist bei aller Einseitigkeit und Widersprüchlichkeit darauf gerichtet, im persönlichen Elend der Gestalten vor Täuschungen und Selbsttäuschungen über den gesellschaftlichen Fortschritt zu warnen.

Somit bleibt abschließend festzustellen, daß Strindbergs *Fadren* ein widersprüchlicher Reflex der sich in dieser Phase der gesellschaftlichen Entwicklung verschärfenden geistigen und sozialen Gegensätze ist, der durch die künstlerische Meisterschaft des Autors, in der inneren Konfliktgestaltung seiner Helden gleichzeitig die innere Krise und den Perspektivverlust einer Gesellschaft anzudeuten und überzeugend im individuellen Schicksal zu gestalten, seine überzeugende ästhetische Spannweite erhält. In den Grundzügen bereits dem Naturalismus verpflichtet, bleiben in *Fadren* kritisch-realistische Gestaltungsprinzipien dominant. Die Gestaltung des Individuellen bleibt verbunden mit einer antibürgerlichen Offensivhaltung. Der Naturalismus beweist hier wie in den anderen nordischen Literaturen seine vielfachen Möglichkeiten, die Wirklichkeit mit ihren tiefgehenden Widersprüchen wirkungsvoll auf die Bühne zu bringen.

War eingangs von der «Formel» die Rede, die Strindberg gefunden zu haben glaubte, so kann abschließend festgestellt werden, daß Strindberg mit *Fadren* sein dramatisches Gestaltungsprinzip in Richtung auf den Naturalismus entwickelt, zugleich aber auch Elemente dramatischen Gestaltens entwickelt, die dem Naturalismus zuwiderlaufen bzw. die über ihn hinausgehen, Elemente, die erst im späteren Schaffen Strindbergs ihre volle Entfaltung erfahren und die bis hin zur modernen Dramatik u. a. Brechts weiterwirken.