Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 27 (1999)

Artikel: Die Autorfigur : autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs

Autor: Behschnitt, Wolfgang

Kapitel: 6: Le plaidoyer d'un fou

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858254

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: 02.07.2025

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

6. *Le plaidoyer d'un fou*

Im Gegensatz zu *Fadren* ist *Le plaidoyer d'un fou* ein Text, der für Autor und Leser von Anfang an mit negativen Epitheta verbunden war. Die Bezeichnung des Romans als "un livre atroçe" im Vorwort (Pdf 1)[1] spricht für sich. Wahnsinn, Angst, Schuld, Zerstörung sind die Begriffe, mit denen das Buch von den Rezipienten häufig in Verbindung gebracht wurde – soweit man es nicht direkt der Kategorie des moralisch Verwerflichen, der Schmutzliteratur zuordnete: "Med undantag av Svarta fanor har inget verk av Strindberg mottagits med sådan motvilja och förfäran som En dåres försvarstal" ["Mit Ausnahme von Svarta Fanor ist kein Werk Strindbergs mit solchem Unwillen und Entsetzen aufgenommen worden wie Das Plaidoyer eines Irren"], schreibt Sven Rinman.[2] Nach der ersten Veröffentlichung des Romans 1893 auf deutsch wurde Strindberg mit einer Anklage wegen Unsittlichkeit belangt. Kurz darauf erschienen Teile in einem unautorisierten Raubdruck auf schwedisch in der Skandalzeitung *Budkavlen*. Als 1895 schließlich das französische Original in Paris publiziert wurde, war Strindberg daher nicht mehr an großer Aufmerksamkeit gelegen.[3]

Auch im Werk selbst nehmen *Le plaidoyer d'un fou* und die mit dem Roman verknüpfte Ehegeschichte einen speziellen Platz ein. In Briefen umkreist der Autor die Frage, ob die literarische Verarbeitung der Ehegeschichte zu rechtfertigen sei;[4] schließlich beschreibt er sie als einen brutalen, schmerzhaften Akt, eine Abtreibung, "den kirurgiska operationen, kejsarsnittet, som skall ta ut fostren ur mitt lif" (B 7, 42) ["den chirurgischen Eingriff, den Kaiserschnitt, der die Frucht aus meinem Leib holen soll"]. Später nimmt das Buch mystische Züge an: als böse Tat, die fortan schicksalhaft ins Leben eingreift.[5] In *Klostret* stellt die Schilderung

---

1 Ich zitiere im folgenden aus der im Literaturverzeichnis genannte französischen Ausgabe nach dem Originalmanuskript. Sprachliche Unregelmäßigkeiten sind darauf zurückzuführen.

2 Rinman 1965, S. 64.

3 Ahlström 1952, S. 270; vgl. Brief an Albert Langen vom 11.1.1895 (B 10, 352).

4 Vgl. u.a. die Überlegungen zur Aufnahme der Ehegeschichte in *Tjänstekvinnans son* im Brief an A. Bonnier vom 21.6.1886 (B 5, 356).

5 Vgl. Brandell 1983-90 II, S. 195 und Sprinchorn 1982, S. 17. Brandell verweist auch auf das Motiv des Mords an der Ehefrau in den 1888 kurz nach *Le plaidoyer d'un fou* entstandenen Novellen "Den romantiske klockaren på Rånö" und "En brottsling".

seiner ersten Ehe den Auslöser der Entfremdung und Trennung von der zweiten Frau des Protagonisten dar:

> På hennes sällsamma min såg han att något ödesdigert inträtt i deras samliv. [...] Han tänkte först rycka boken från henne, men så återhölls han av den tanken: Det har skett; alltså skulle det ske! (SV 50, 56)
>
> [An ihrer seltsamen Miene sah er, daß etwas Schicksalhaftes in ihr gemeinsames Leben getreten war. [...] Zuerst wollte er ihr das Buch aus der Hand reißen, aber dann hielt ihn der Gedanke zurück: Es ist geschehen, also sollte es geschehen!]

Verweise auf eine frühere Eheschilderung finden sich unter anderem auch in *Fordringsägare* (SV 27, 200), *Till Damaskus I* (3. Akt, 1. Szene), in einer Skizze "Qvinnohataren" ["Der Frauenhasser"] in den *Samlade Otryckta Skrifter* (SOS II, 152) vor allem aber in *Svarta fanor*, wo das böse, destruktive Motiv benannt und verteidigt wird: die Frau (in sich) zu töten, sich zu rächen.

> Den starkaste känslan var raseriet: att hon kommit levande ur hans händer. Och han ångrade att han icke dödat henne. [...] Nu fanns bara ett sätt att bli fri från giftet: att skriva henne ur sig [...]. (SV 57, 160)[6]
>
> [Sein stärkstes Gefühl war die Wut: daß sie seinen Händen lebend entkommen war. Und er bereute, sie nicht getötet zu haben. [...] Jetzt gab es nur eine Möglichkeit, sich von dem Gift zu befreien: sie aus sich heraus zu schreiben [...].]

Im Rahmen der Strindbergforschung stand *Le plaidoyer d'un fou* zunächst eher im Hintergrund. Die autobiographische Deutung des Romans diskreditierte den Autor moralisch. Noch Berendsohn schreibt 1966 in einem Aufsatz, der Roman, den er unhinterfragt als "Roman seiner ersten Ehe" tituliert, sei "moralisch auch gar nicht zu verteidigen".[7] Im besten Fall wurde der Text neutral als Dokument einer paranoiden Persönlichkeitsstörung gewertet und für biographische und psychologische Studien nutzbar gemacht. Dagegen plädierte Lars Forssell als einer der ersten entschieden dafür, den Roman als künstlerisches Werk zu lesen und auf seine literarischen Qualitäten hin zu untersuchen. In einem Zeitungsartikel schrieb er 1955:

> Om vi utgår från att denna bok är en roman och inte en uppstötning, skall vi – om också motvilligt – finna att den ger ett lysande och på sitt sätt objektivt porträtt av idealisten som galning och egocentriker, en man som är dömd att alltid förstöra

---

6 Der Eheroman als Mordinstrument! – Der Gedanke erscheint schon in einem Brief von Dezember 1887 an Edvard Brandes, gleichzeitig mit der Arbeit an *Le plaidoyer d'un fou*: "Men att strida med qvinnor skall man ej; man skall döda dem, psykiskt, 'omedvetet', strafflöst! Och det kommer jag att göra. Eljes blir jag dödad sjelf!" (B 6, 339) ["Aber mit Frauen soll man nicht streiten; man soll sie töten, psychisch, 'unbewußt', straflos! Und das werde ich tun. Sonst werde ich selbst getötet!"]

7 Berendsohn 1966, S. 42; vgl. auch Lamm ^{2}1948, S. 146ff.

> sina relationer till omvärlden, därför att han vägrar att lyssna på dess skäl och acceptera den som den är.[8]
>
> [Wenn wir davon ausgehen, daß dieses Buch ein Roman ist und kein Aufstoßer, werden wir – wenn auch widerstrebend – feststellen, daß es ein glänzendes und auf seine Art objektives Porträt des Idealisten als Verrückter und Egozentriker liefert, eines Mannes, der dazu verurteilt ist, seine Beziehung zur Umwelt immer wieder zu zerstören, weil er sich weigert, deren Gründe anzuhören und sie so zu akzeptieren, wie sie ist.]

Forssell machte auch auf die Mittel der Distanzierung in der Erzählweise aufmerksam: die Hyperbolik und die Ironie, die dem Text eine alptraumhafte Qualität verliehen. Seither hat diese Lesart die Aufmerksamkeit der meisten Literaturwissenschaftler für sich gewonnen. Rinman, Johannesson, Sprinchorn, Harper, Bergom-Larsson, Baumgartner, Fahlgren u.a. haben auf unterschiedliche Weise Erzählhaltung, Erzählerrolle, formale und inhaltliche Textstrukturen einer genauen Analyse unterzogen, wobei vor allem die moderne Selbstinfragestellung des Erzählers (als 'unreliable narrator'[9]) und damit auch die Unterwanderung des Erzählprojekts als Ganzes hervorgehoben wurde. Die Antagonismen Männlich/Weiblich, Rational/Irrational, Moralisch/Unmoralisch, die der Erzähler Axel zu etablieren sucht, um seine eigene Identität in Abgrenzung von seiner Frau zu sichern (bzw. um den Wahnsinnsverdacht zu widerlegen), werden, so der Tenor neuerer Forschung, im Laufe der Erzählung dekonstruiert. Entsprechendes hat die Analyse des vorigen Kapitels auch für das Drama *Fadren* gezeigt. Der Bezug zur Lebensgeschichte Strindbergs wird von der neueren Forschung zwar nicht in Abrede gestellt, aber relativiert. Ähnlich wie Lagercrantz Strindbergs Leben als Experiment und Materialsammlung für seine literarischen Projekte deutet, schreibt Prokop über den "Frauenhaß" der Zeitgenossen Strindberg und Wedekind: "Vielleicht wird der Haß lebensgeschichtlich gepflegt, weil er das Erzählen erlaubt. Und: was erzählt wird, stammt aus dem Haß, berichtet aber unter Umständen mehr und anderes."[10]

Eine Deutung quer zum Forschungs-*mainstream* versucht Ulf Olsson in seiner jüngst erschienenen Studie zu Strindbergs Prosa *En levande död* (1996). Er interpretiert *Le plaidoyer d'un fou* im Hinblick auf die Krise realistischer Schreibweisen, die er als Krise der Repräsentation apostrophiert. Damit weist er zu Recht auf die Modernität des Textes hin, die eine Reaktion auf den Verlust unhinterfragter Autoritäten – und das bedeutet: den Verlust einer abgesicherten Sprecherposition – darstellt. Olsson hebt die Bildhaftigkeit, die allegorische Qualität des Textes hervor, die Handlung und Personen in romantisierende, melodramatische Bilder verwandele.[11] So wird Maria immer wieder zum Bild, zum Kunstwerk verwandelt, und so auch Axel bzw. der Erzähler selbst. Fragwürdig wird Olssons Deutung freilich dort, wo er die ästhetische Thematik zum eigentlichen

---

8 Forssell 1955.

9 Baumgartner 1991, S. 254.

10 Prokop 1989, S. 192.

11 U. Olsson 1996, S. 186.

Problemfeld des Romans erklärt.[12] Man kann den Roman natürlich als eine metaliterarische Auseinandersetzung über die Unmöglichkeit realistischer Kunstausübung lesen und, so die Schlußfolgerung Olssons, den Wahnsinn Axels bzw. des Erzählers darauf zurückführen, "att konsten som sådan är en felsyn, en dröm, en hallucination, en ihågkommen glömska – en dårskap"[13] ["daß die Kunst als solche eine Täuschung ist, ein Traum, eine Halluzination, ein erinnertes Vergessenes – eine Verrücktheit"]. Aber wesentlich erscheint doch, daß der Text (und das ist für Strindbergs Texte charakteristisch!) sich nie damit begnügt, die Unmöglichkeit der Repräsentation von Wirklichkeit zu konstatieren. Dies hat die Auseinandersetzung mit der Problematik der Selbst-Repräsentation deutlich gezeigt. Stattdessen wird in einer Endlosschleife Bild auf Bild gehäuft.

An anderer Stelle beschreibt Olsson demgegenüber Allegorisierung einerseits und Subjektivität andererseits als stets gleichermaßen wirksame Gegenkräfte:

> I den position som här kallats *levande död* sammanförs subjektivitet, allegori och modernitet. Den positionen tillåter det extremt subjektiva talet, det som inte tar några hänsyn, samtidigt som den beror av allegorins objektivering av konstverkets form. [...] Som levande död ges 'författaren' en rörlig form.[14]
>
> [In der Position, die hier *lebendig tot* genannt wurde, treffen Subjektivität, Allegorie und Modernität zusammen. Diese Position erlaubt die extrem subjektive Rede, die keinerlei Rücksichten nimmt, und basiert gleichzeitig auf der Objektivierung der Form des Kunstwerks durch die Allegorie. [...] Als lebendiger Toter erhält der 'Autor' eine bewegliche Form.]

Diese Beschreibung ist nicht nur mit unserer Konzeption der Autorfigur vereinbar, sondern sie paßt auch gut auf die Erzählerposition in *Le plaidoyer d'un fou*. In seiner Romandeutung aber legt Olsson den Akzent zu stark auf das Moment der Allegorisierung. Die Romanwelt samt ihren Erzähler beschreibt er als durchgängig ästhetisierte, "en värld som stelnat till konstverk" ["eine zum Kunstwerk erstarrte Welt"].[15] Dies wird der Dynamik und Widersprüchlichkeit des Textes und der Erzählerposition kaum gerecht. Axel bzw. der Erzähler bzw. der Autor sind wohl weniger "lebende Tote" als in einem Prozeß des ständigen Sterbens und Wiederauferstehens begriffen. Daß sie nicht im Reich der lebenden Toten verbleiben, sondern ihre Subjektivität immer wieder höchst blutvoll körperlich präsent machen, zeigt die folgende Analyse.

Nach der vorhergehenden *Fadren*-Analyse wird nicht überraschen, daß die Autorfigur auch dem Roman *Le plaidoyer d'un fou* deutlich ihre Züge aufprägt. Offenbar steht der Erzähler des Romans, was seine Person und die Problematik seiner Lebenssituation betrifft, dem Rittmeister nahe. Deutlich sind die Parallelen zum Drama sowohl in der Thematik (Darstellung eines 'Geschlechterkampfs' am Beispiel einer individuellen Ehegeschichte) als auch im Grundkonflikt, der

---

12 U. Olsson 1996, S. 160f. und 178.

13 U. Olsson 1996, S. 189.

14 U. Olsson 1996, S. 402f.

15 U. Olsson 1996, S. 170.

Infragestellung männlicher Identität mit den entsprechenden Wunsch- und Angstphantasien. Die Einbindung des Romans in das intertextuelle Gefüge des Werks und seines Erzähler-Protagonisten ins Kaleidoskop der Autorbilder wird im nächsten Abschnitt genauer dargelegt werden. Das Augenmerk der folgenden Analyse wird aber vor allem auf der Frage liegen, inwiefern *Le plaidoyer d'un fou* der bislang herausgearbeiteten Vorstellung der Autorfigur neue Facetten hinzufügt.

6.1. Der Erzähler-Protagonist als Repräsentant des Autors

Im folgenden soll die besondere Stellung von *Le plaidoyer d'un fou* im Gewebe der den Roman umgebenden Texte bestimmt werden – speziell auch mit Blick auf die (Selbst-)Charakterisierung des Erzählers. Axel als Erzähler und Protagonist des Romans kann wie schon der Rittmeister aufgrund seiner intertextuellen Einbindung ins Werk als ein Repräsentant des Autors verstanden werden. Der autobiographische Aspekt ist hier noch deutlicher als bei *Fadren*, auch wenn *Le plaidoyer d'un fou* nicht eigentlich als Autobiographie deklariert ist. Die autobiographische Lesart wird aber unter anderem dadurch befördert, daß der Roman im Kontext des autobiographischen Projekts steht, das die *Tjänstekvinnans son*-Suite einleitet. Aus dieser ist die Ehegeschichte ausgespart, die im Roman erzählt wird. Im Briefwerk lassen sich die verschiedenen Stadien verfolgen, die die Ehegeschichte bis zu ihrer literarischen Realisierung in der Form von *Le plaidoyer d'un fou* durchläuft. Ihr natürlicher Ort scheint zunächst durchaus im Rahmen der Autobiographie zu sein. So erwägt der Autor in Briefen vom Frühling und Sommer 1886, einen zusätzlichen Band unter dem Titel "Första kärleken (75-77)" (B 5, 315) ["Erste Liebe (75-77)"] herauszugeben. Doch abgesehen von der mangelnden Bereitschaft des Verlegers, dem Projekt zuzustimmen, lassen ihn auch eigene Zweifel schwanken:

> Hvad Del 4 skall innehålla det är ej bestämdt. Rätteligen borde steget tagas fullt ut och den så ovanliga och högromantiska dramen sättas in i utvecklingshistorien, men, tyvärr, man eger ej ensam sina erfarenheter, och många menskors frid och lycka står på spel vid en sådan manöver. Frågan blir dock om ej några enskildes intressen få sättas undan för en så vigtig sak [...]. (B 5, 356)
>
> [Was Teil 4 beinhalten wird, ist noch nicht bestimmt. Von Rechts wegen sollte der Schritt zu Ende geführt und das so ungewöhnliche und hochromantische Drama in die Entwicklungsgeschichte eingefügt werden, doch, leider, man besitzt seine Erfahrungen nicht alleine, und Friede und Glück vieler Menschen stehen bei einem solchen Manöver auf dem Spiel. Die Frage ist allerdings, ob nicht die Interessen einiger einzelner einer so wichtigen Sache wegen zurückgestellt werden dürfen [...].]

Trotz seiner Bedenken plädiert der Autor im folgenden für eine Veröffentlichung: in Form einer Zusammenstellung der mit der Zukünftigen 1875/76 gewechselten

Briefe, postum veröffentlicht als *Han och hon*: "såsom en själsroman, men icke diktad eller arrangerad, utan lefvad. Skulle jag åter konstruera en roman nu, skulle den färgas af nya synpunkter och bli osann" (B 5, 357) ["als ein Seelenroman, doch nicht erdichtet oder arrangiert, sondern gelebt. Konstruierte ich jetzt wieder einen Roman, würde er von neuen Gesichtspunkten gefärbt und dadurch unwahr"]. Nicht nur der Gesichtspunkt der Objektivität – im Sinne des naturalistischen Programms – trägt zu den Bedenken gegenüber einer Veröffentlichung in *Roman*form bei, sondern auch die Angst vor der (moralischen) Brisanz des Stoffes, die in Schweden seinem Namen und Werk schaden könnte. "Jag har nog tänkt göra roman af det, men öfvergifvit tanken, fram och åter, och vill framför allt ej förstöra Tj.Qv.S, som är mitt Oeuvre redan, för Sverge" ["Ich habe wohl darüber nachgedacht, einen Roman daraus zu machen, aber den Gedanken fallen lassen, nach vielem hin und her, und vor allem will ich Tj.Qv.S. nicht zerstören, das für Schweden bereits mein Oeuvre ist"], schreibt er im Oktober 1886 (B 6, 80). Als Alternative erwägt er kurz darauf, die Geschichte in ein historisches Kostüm zu kleiden (B 6, 100). Die Abfassung des Eheromans auf französisch – eine Idee, die der Autor in anderem Zusammenhang schon 1884 geäußert hatte (B 4, 245) –, bringt schließlich einen mehrfachen Vorteil: Die fremde Sprache erschwert eine unmittelbar autobiographische Rezeption im Heimatland und befördert gleichzeitig die Erschließung des französischen Buchmarkts für Strindbergs Werk.[16]

Die Verbindung zur *Tjänstekvinnans son*-Suite wird vor allem in den Teilen 1 und 2 des Eheromans kenntlich. Der Beginn von Teil 1 überschneidet sich inhaltlich mit den abschließenden Seiten von *I Röda Rummet* (SV 21, 111-113), beide Teile zusammen füllen die Lücke zwischen dem dritten Band, der mit der Jahreszahlbezeichnung 1874/75 endet, und dem vierten Band, beginnend 1877. In *Författaren* heißt es über diesen Zeitraum eingangs lapidar:

> Stormen hade gått över, men den hade rasat under de två åren 75 och 76 såsom aldrig förr under hans brokiga liv. Han hade uppträtt aktivt i ett familjedrama, återigen utgivit en misslyckad tidning, och var nyss hemkommen från sin första utländska resa. (SV 21, 117)
>
> [Der Sturm war vorübergezogen, aber er hatte in den zwei Jahren 75 und 76 wie nie zuvor in seinem bunten Leben gewütet. Er war aktiv in einem Familiendrama aufgetreten, hatte erneut eine gescheiterte Zeitschrift herausgegeben und war gerade von seiner ersten Auslandsreise zurückgekehrt.]

Außerdem veranlassen formale Entsprechungen zur Autobiographie den Leser, Axel in eine Reihe mit Johan bzw. dem Erzähler in *Tjänstekvinnans son* zu stellen. Auch Axels Erzählprojekt ist ein autobiographisches. Zwar wird nun in der ersten Person erzählt, doch nimmt auch hier der Erzähler eine distanzierte Perspektive mit dem Anspruch auf historisch-psychologische Analyse der Ereignisse ein. Die Beschreibung des Erzählprojekts in der Einleitung entspricht inhaltlich weitgehend den Darlegungen im Vorwort zu *Tjänstekvinnans son*: "Et pour ce but je vais faire une enquête, profonde, discrète, scientifique, si vous vou-

---

16 Vgl. Rinman 1965, S. 63.

lez, en utilisant toutes les ressources de la nouvelle science psychologique" (Pdf 11). Im Unterschied zur Autobiographie, wo die empathische Identifikation nur ab und zu die distanzierte Erzählhaltung durchbricht, wird diese im Roman von Anfang an durch den Plädoyercharakter des Textes mit seiner ungehemmten Identifikation von erzählendem und erzähltem Ich gebrochen (dazu ausführlicher in Abschnitt 6.4.). Noch weitgehender als zu *Tjänstekvinnans son* sind die intertextuellen Beziehungen zum Briefroman *Han och hon*. Teile des 1887 noch unveröffentlichten Briefroman-Manuskripts werden unmittelbar in den Eheroman übernommen (SV 22, 81-97; Pdf 90ff.). *Han och hon* nimmt die Geschichte im Sommer 1875 auf und verfolgt sie ein Jahr lang bis zum (vorläufigen) Happy end, der Scheidung Marias, die den Weg für die Liebe zwischen ihr und Johan frei macht. Dies entspricht fast genau Teil 1 in *Le plaidoyer d'un fou*. Axel (*Le plaidoyer d'un fou*) und der Briefschreiber Johan (*Han och hon*) lassen sich so über die Textgrenzen hinweg identifizieren, wobei letzterer wieder mit dem Briefschreiber Strindberg in eins gesetzt werden kann. Die intertextuellen Zusammenhänge von den Briefen über den Briefroman zum Eheroman zeigen, wie eng und gleichzeitig komplex das Textgewebe im Fall von *Le plaidoyer d'un fou* mehr oder wenig authentisch erscheinende Autorrepräsentanten übereinanderblendet.

Darüber hinaus erstrecken sich die intertextuellen Verbindungen zu den Briefen der Jahre 1887/88, zu *Fadren*, *Fordringsägare* und *Fröken Julie*. Hinsichtlich der Briefe sind hier weniger die biographischen Bezüge interessant – also der Abgleich des in *Le plaidoyer d'un fou* Geschilderten mit Strindbergs Lebensgeschichte, wie sie in der Korrespondenz vermittelt wird – als die Parallelen in der Haltung gegenüber der Ehefrau und in der Selbstdarstellung. Einschlägig sind diesbezüglich vor allem die Briefe an Pehr Staaff von August und September 1887, geschrieben unmittelbar vor Beginn der Arbeit am Eheroman. Grundlegend stimmen Korrespondenz und Roman in der Intention des Briefschreibers/Erzählers überein: Beide unternehmen eine Untersuchung mit dem Ziel, Klarheit über die eigene Ehegeschichte, die Untreue ihrer Frau, im Grunde aber über ihr Wesen, ihre Identität zu gewinnen. Die Ausgangsposition in der Einleitung zum Roman entspricht dem ersten Schreiben der Briefsuite an Staaff; dort heißt es: "Jag är numera känslolös i det närmaste, och drifves endast att lefva af ett rasande begär att få veta!" (B 6, 242) ["Ich bin inzwischen beinahe gefühllos, und nur ein rasendes Begehren zu wissen treibt mich weiterzuleben!"]. Die Änderung in der Einstellung zur Ehegeschichte wird in beiden Fällen als ein Erwachen beschrieben: "nu är jag vaken, och tror ingen och intet, efter tio års magnetisk, delvis icke obehaglig sömn!" (B 6, 243; vgl. Pdf 5) ["jetzt bin ich wach und glaube nichts und niemandem, nach zehn Jahren des magnetischen, zum Teil nicht unbehaglichen Schlafes!"]. Auch die experimentelle, psychologische Methode wird in diesem Brief vorgeschlagen, verbunden mit einem konkreten Beispiel suggestiver Beeinflussung, das sich fast wörtlich in *Le plaidoyer d'un fou* wiederfindet (Pdf 199). Das Motiv der Untersuchung verbindet sich auch in den Briefen mit einem polemischen Zweck: mit der Warnung an die Adresse der Männer vor dem bedrohlichen Wesen Frau: "Lärdomen: Gift Er aldrig! ty Ni kan som Herr Bovary lefva lifvet ut, utan att veta med hvem Ni är gift" (B 6, 241; vgl. PdF 11) ["Die Lehre: Heiratet nie! denn Ihr könnt wie Herr Bovary ein ganzes Leben verbringen, ohne zu wissen, mit wem Ihr verheiratet seid"]. Hinzu kommt das Motiv der

Rache, das der Erzähler/Briefschreiber als Gerechtigkeit zu verkaufen sucht (B 6, 253).[17] Der Mann, der unwissende Narr, steht zudem allein einer feindlichen Umwelt gegenüber – ein inzwischen wohlbekanntes Muster der Autorfigur. "I samma stund en man ingått äktenskap äro båda könen hans hustrus medbrottslingar, och han får gå som en narr till döden och odödligheten" (B 6, 241) ["Im selben Augenblick, in dem ein Mann die Ehe eingegangen ist, sind beide Geschlechter Mittäter seiner Frau, und er darf als ein Narr in den Tod und die Unsterblichkeit gehen"]. Ein letztes Beispiel für die Parallelen zwischen Briefen und Roman: Die Ehegeschichte erscheint im Wortsinn als (literarische) 'Geschichte' – in den Briefen als "äktenskapskomedi" (B 6, 241) ["Ehekomödie"] oder als Drama (B 6, 266), in *Le plaidoyer d'un fou* als "sujet de roman" (Pdf 1). Die motivischen Parallelen sind so zahlreich, daß hier nur einige grundlegende genannt werden können: die Vermutung der Untreue der Frau, damit verbunden der Vaterschaftszweifel (B 6, 268), der Vorwurf, sie wolle ihn in den Wahnsinn treiben oder als wahnsinnig darstellen (B 6, 265), das Motiv der Ehrenrettung (B 6, 253), der Ehekampf auf dem Schlachtfeld der Erotik ("fick tigga eller köpa samlag"; B 6, 249 ["mußte mir den Beischlaf erbetteln oder erkaufen"]), die Infragestellung der eigenen Potenz (B 6, 251 u. 253) usw.[18]

Das Verhältnis der Briefe zum Roman ist in der Forschung unterschiedlich bewertet worden. Lindström, der die Staaff-Briefe erstmals ausgewertet hat, liest aus ihnen primär ein psychologisches Porträt Strindbergs in einer entscheidenden Umbruchphase seines Lebens heraus und schlußfolgert: "Överdrifterna i romanen är groteska, slutledningarna fantastiska, det är sant" ["Die Übertreibungen des Romans sind grotesk, die Schlußfolgerungen abenteuerlich, das ist wahr"]; doch bleibe als Ergebnis: "kärnan i En dåres försvarstal är sanning"[19] ["der Kern in Le plaidoyer d'un fou ist Wahrheit"]. Lagercrantz, Robinson, Baumgartner und andere sehen dagegen in den Briefen eher den Rollenspieler Strindberg am Werk: "Es kann aber sein, – und wir wissen, daß dies für Strindberg typisch wäre –, daß er in dieser Korrespondenz Eifersuchtsbazillen in seinem Blut kultivierte, seinen Roman schon einmal durchspielte, seine Inspiration aufbaute."[20] In der Tat, der Briefschreiber spielt sich in Rollen ein, die in *Le plaidoyer d'un fou* inszeniert werden, oder er agiert die Rolle(n) des Rittmeisters aus *Fadren* in einem neuen Medium erneut aus. Auch das ist – und insofern hat Lindström recht – eine Wahrheit über *Le plaidoyer d'un fou* und seinen Autor.

Mit dem Textstrang, der von den Liebesbriefen 1875/76 über *Han och hon* zu *Le plaidoyer d'un fou* reicht, muß also gleichberechtigt ein weiterer Strang – von *Fadren* über die Briefe an Staaff zu *Le plaidoyer d'un fou* verknüpft werden (von dem wiederum einzelne Fäden zu *Fröken Julie* und *Fordringsägare* weiterlaufen). Die vielfältigen Parallelen in Motivik, Thematik und Metaphorik zwischen *Le plaidoyer d'un fou* und *Fadren* sind so offensichtlich, daß nicht eigens auf sie ein-

---

17 Vgl. auch Abschnitt 6.4.

18 Vgl. auch H. Lindström 1949, S. 16f. und Rossholm 1993, S. 20.

19 H. Lindström 1949, S. 18.

20 Baumgartner 1991, S. 264. Vgl. auch Lagercrantz 1980, S. 250f., Robinson 1986, S. 29 und Sprinchorn 1982, S. 16.

gegangen werden muß. Wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß ihnen auch die Verwandlungslogik der Autorbilder gemein ist: Der Protagonist/Erzähler, der den Anspruch männlich-rationaler Wissenschaftlichkeit erhebt, verwandelt sich in einen Narren, unfähig, die realen Zusammenhänge zu erkennen und daher den Ereignissen ausgeliefert. Ursache dieser Verwandlung ist in beiden Fällen das widerspruchsvolle Konzept von Männlichkeit, dem sich der Diskurs des Rittmeisters bzw. Axels unterwirft und an dem sich die männliche Identitätssuche aufreibt. Der vormoderne Begriff der 'Ehre' als pars pro toto eines bürgerlich-patriarchalen Männlichkeitsideals spielt in einer Zeit, in der sich die Geschlechterrollen vergleichsweise rasch zu verändern beginnen, eine unheilvolle Rolle als Katalysator zersetzender Angstvorstellungen – ebenso hinsichtlich der eigenen Sexualität wie der Beherrschung einer feindlichen Umwelt und des unfaßbaren Wesens Frau. Dies spiegelt sich unmittelbar in *Fadren* und in *Le plaidoyer d'un fou* wider. Verpackt wird der Untergang des Mannes auf dem Umweg angeblich naturgegebener Eigentümlichkeiten der 'Geschlechtscharaktere' und des Geschlechterverhältnisses aber jeweils in einen Schicksals-Diskurs mit mythologischen Vorzeichen. Dies eröffnet die Möglichkeit einer pathetisch-melodramatischen Inszenierung der Opferrolle des Mannes – gleich, ob er seinen Untergang einer bösen Frau, einer feindseligen Welt oder dunklen Schicksalsmächten schuldet.

Die Untersuchung von *Le plaidoyer d'un fou* wird sich im folgenden auf die Frage konzentrieren, inwiefern diese Thematik und die damit verbundene Gestaltung der Autorbilder gegenüber *Fadren* variiert und vertieft wird. Entsprechend der Feststellung im vorhergehenden Kapitel, daß die Inszenierung der Autorbilder durch die Ironie des Textes und durch die Objektivierung im dramatischen Rollenspiel von innen heraus in Frage gestellt wird, rücken u.a. die distanzierenden und selbstreflexiven Elemente der Erzählung in den Mittelpunkt des Interesses. In den folgenden Abschnitten sollen daher neben den Autorbildern (6.3.) der Textstatus (6.2.) sowie das Erzählverfahren und die Erzählerposition (6.4.) betrachtet werden.

6.2. Der Status des Textes: Autobiographie oder Fiktion?

Für die Rezeption von *Le plaidoyer d'un fou* ist, wie am Anfang des Kapitels angedeutet, von seiner ersten Veröffentlichung an die Gattungsfrage von großer Bedeutung gewesen: hinsichtlich seiner Bewertung als literarisches Kunstwerk ebenso wie in bezug auf seine moralische Vertretbarkeit. Im Zusammenhang der Autorfigur interessiert allerdings weniger die gattungsmäßige Einordnung an sich, als deren Auswirkungen auf die Einschätzung des Erzählten und des Erzählers durch den Leser. Wie zuverlässig stellt sich der Erzähler dar, und wie verläßlich erscheint sein Bericht? Erst die Beantwortung dieser Fragen läßt begründete Aussagen über die Konstruktion des Autorbilds im Text zu.

Ob *Le plaidoyer d'un fou* als fiktiver Roman oder als autobiographisches Werk gelesen werden soll, läßt sich aus dem Text heraus nicht eindeutig beantworten. Festzuhalten ist zuvörderst, daß die textinternen und -externen, impliziten und expliziten Signale schlichtweg widersprüchlich und nicht auf einen Nenner zu bringen sind. Baumgartner stellt fest: "Durch den ganzen Text hindurch läuft ein Spiel mit Angeboten und Zurücknahmen von verschiedenen Gattungsbezeichnungen oder -mustern."[21] Von Interesse sind hier insbesondere die beiden Vorworte, von denen das ältere auf 1887 datiert ist, das jüngere für die französische Ausgabe im Oktober 1894 verfaßt wurde. Deutlich funktioniert das zweite Vorwort, das eine Herausgeberfiktion etabliert, als Mittel der Distanzierung des Autors von dem Erzähler/Protagonisten, der mit dem unterzeichneten Autor des Vorworts I identisch ist. Doch steht die Herausgeberfiktion ihrerseits auf schwachen Beinen: Erstens ist der Begriff in seinem engeren Sinne unzutreffend, denn zum einen ist auch das zweite Vorwort mit "l'auteur" unterschrieben, zum anderen heißt es dort eindeutig in der Rede des Protagonisten, der dem Autor in lebender Person begegnet sein soll, "ce livre que *vouz* avez voulu écrire."[22] Nun könnte das Vorwort II die nicht ungewöhnliche Konstruktion nahelegen, sein Autor hätte ausgehend von einem ihm zugetragenen Material als eine Art 'Ghostwriter' die Geschichte eines anderen in der ersten Person geschrieben. Eine solche Rezeptionshaltung wird aber durch den Roman mit seinen heftigen Schwankungen zwischen pathetischer Identifikation und historisch-analytischer Distanz ebenso gründlich irritiert wie durch die Bemerkung: "Et je ne regrette plus d'avoir narré le conte de ce type idéaliste".[23] Durch sie nämlich wird ein unmittelbarer Bezug zu den ersten beiden Sätzen des Vorworts I hergestellt: "C'est un livre atroçe que celui-ci. Je l'admets sans objeçtion et avec un regret cuisant" (Pdf 1). So bleibt die Vermutung, der Autor des Vorworts II wolle sich bewußt von seinem vergangenen Selbst und dessen Autorschaft distanzieren. Doch Klarheit erhält der Leser nicht. Die Vorworte mystifizieren das Verhältnis von Autor, Erzähler und Text.

Auch anhand der Gattungsbezeichnungen im Text läßt sich kein eindeutiger Aufschluß über seinen Status gewinnen. In beiden Vorworten wird der Text als Roman bezeichnet, gleichzeitig aber die Faktizität des Geschilderten betont. Der Verfasser sieht hierin keinen wesentlichen Widerspruch; er besteht sogar ausdrücklich darauf: Das Leben ist "un sujet de roman" (Pdf 1). Gleichzeitig geht aus brieflichen Kommentaren zu *Le plaidoyer d'un fou* hervor, daß der Briefschreiber den Text autobiographisch aufgefaßt haben will. Was er schildert, ist *seine* Ehe, "det upplefvade" (B 6, 389) ["das Erlebte"], "min historia" (B 7, 36) ["meine Geschichte"]. Der Roman dient ihm als Dokument und Verteidigungsschrift, "att tjena efterverlden till upplysning om förhållandet" (B 7, 43) ["um die Nachwelt über die Verhältnisse aufzuklären"].[24]

Ebenso wichtig wie die verschiedenen Bewertungen des Textes innerhalb des Strindbergschen Textgewebes erscheint, so bereits Johannesson, daß *Le plaidoyer*

---

21 Baumgartner 1991, S. 253.

22 *Le plaidoyer d'un fou*, Bd. 2: Kommentar, S. 148, meine Hervorhebung.

23 *Le plaidoyer d'un fou*, Bd. 2: Kommentar, S. 149.

24 Vgl. auch B 8, 188; B 9, 223.

d'un fou eindeutig literarisch gestaltet ist und eine ästhetische Distanzierung des Autors vom Erzähler/Protagonisten vorliegt. Hierzu sind das Spiel mit den Vorworten und die fiktiven Personennamen zu rechnen, vor allem aber auch die Gestaltung der Erzählsituation und die Anpassung an die Vorstellungen und Erwartungen des spätnaturalistischen literarischen Diskurses.[25] Der Text läßt sich dem Genre des erotischen Romans zuordnen oder der Kriminalgeschichte im Stil Edgar Allen Poes (dessen Werk Strindberg allerdings erst kurz danach kennenlernte). Laut Brandell läßt er sich mit populären französischen Romanen der Zeit u.a. von Musset, Bourget, Maupassant und Constant in eine Reihe stellen. Geschlechterkampf, Eifersucht, Wahnsinn, Verbrechen und sexuelle 'Perversion' (insbesondere Lesbianismus) waren populäre Themen der Romanliteratur,[26] worauf der Erzähler mit den Abschlußworten zur Einleitung gezielt eingeht: "Peut-être bien qu'il y dépouillera des miettes de physiologie d'amour, des brins de psychologie pathologique, et en plus un bout de philosophie de crime" (Pdf 11).

Charakteristisch für *Le plaidoyer d'un fou* ist somit die Vermeidung aller eindeutigen Hinweise auf den Status des Textes. Dem Leser wird einerseits die unmittelbare Identifikation Axels mit dem Autor bzw. der erzählten Handlung mit dessen Biographie angeboten, andererseits stellt das in den Vorworten inszenierte Spiel mit der Autorrolle und die literarische Gestaltung des Textes eine solche Identifikation in Frage. Ansätze, *Le plaidoyer d'un fou* ausschließlich als Fiktion zu lesen,[27] gehen also genauso in die Irre wie rein biographische Deutungen, da beide jeweils einen Teil der Textfunktionen ausblenden. Beispielsweise ist der textuelle Verweis auf einen biographischen Hintergrund entscheidend für den provokativen, ja skandalösen Charakter des Romans. Gerade in Strindbergs Schreiben ist dies, wie Abschnitt 6.5. zeigen wird, ein nicht zu vernachlässigender Faktor.

6.3. Das Autorbild in *Le plaidoyer d'un fou*

Die Inszenierung des aus *Tjänstekvinnans son* und *Fadren* vertrauten Kanons der Autorbilder in *Le plaidoyer d'un fou* birgt zunächst wenige Überraschungen. Bemerkenswert ist demgegenüber die Intensität, mit welcher der Erzähler sein Projekt der Selbstdarstellung verfolgt und mit der er das Ich (in seiner Doppelgestalt als Erzähler und Protagonist) interessant macht. So stellt das Vorwort ein Glanzlicht kunstgerechter Spannungserzeugung dar, wodurch der Leser an das Buch gefesselt und der dort vorgestellte Autor ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit und Anteilnahme gerückt werden soll. Der Erzähler präsentiert sich mit dem dramatischen Gestus des brutalen Wahrheitsverkünders, mit sarkastischer Illusionslosigkeit und mit der Rücksichtslosigkeit, die angesichts seines nahen Dahinscheidens und der Verleumdungen einer bösen Welt geboten erscheint. Die

---

25 Johannesson 1968, S. 98.

26 Vgl. Angenot 1989, S. 14.

27 Z.B. Johannesson 1968, S. 98.

angekündigte literarische Exhibition weckt das Verlangen einer Leserschaft, die, vertraut mit der naturalistisch-psychologischen Romanliteratur der Zeit, lustvoll schaudernd durchs Gruselkabinett der seelischen und moralischen Abgründe der menschlichen Natur geführt werden will. Benötigen die Brüder Goncourt 1864 in *Germinie Lacerteux* noch eine längere Vorrede, um den Leser auf die Darstellung der 'ungeschminkten Wahrheit' vorzubereiten, genügt Strindberg mehr als zwanzig Jahre später ein Satz, um die Erwartungshaltung auf diesen Topos einzustellen: "C'est un livre atroçe que celui-ci" (Pdf 1).[28]

Das mittlerweile wohlbekannte Bild des Opfers, des Ausgestoßenen und zu Unrecht Verfolgten wird in der Einleitung unmittelbar wiederaufgenommen. Die Vielzahl der Stellen, an denen die Ismael-Doppelnatur des Erzählers/Axels als Sündenbock und Rebell/Kämpfer gezeichnet wird, verbietet an dieser Stelle eine detaillierte Auflistung.[29] Daneben steht wiederum die Inszenierung als Wissenschaftler, die moderne Variante des priesterlichen Wahrheitsverkünders und Propheten. Sie dominiert insbesondere die Einleitung, die das Projekt einer wissenschaftlichen Untersuchung in *Le plaidoyer d'un fou* begründet. Seine Voraussetzung ist die überlegene Intelligenz und der analytische Scharfsinn des Erzählers, deren Regeneration nach erholsamem Schlaf er plastisch beschreibt:

> [L]es idées jadis s'en allant à la débandade se ralliaient en troupes regulières, vigoureuses, fortifiées, prêtes à tenir ferme contre ces accés de remords morbides, symptômes d'une débilité de constitution chez les dégénérés. (Pdf 5)

Die Beschreibung weist insgesamt deutliche Parallelen zur Darstellung des Rittmeisters in *Fadren* auf: in der Opfer-/Sündenbockmetaphorik, im Bild des Kämpfers, das mit militärischen Assoziationen versehen wird, im Bild des Wissenschaftlers, freilich auch im Verweis auf die konstitutionelle Schwäche, eine offenbar ungesunde Empfindlichkeit und Skrupelhaftigkeit, die im Diskurs der Zeit nicht nur die Degeneration einer überzivilisierten Epoche kennzeichnet, sondern auch die Anfälligkeit des Individuums für psychische Verfallsphänomene. Von dieser Schwäche sind weder der Rittmeister noch Axel frei, worauf mehrfach hingewiesen wird: Schon in der Einleitung ist von "cette attaque de faiblesse, dérivant d'une pusillanimité innée" und von "une manie de persécution dont jadis j'étais légèrement atteint" die Rede (Pdf 4). Des weiteren werden im Zusammenhang mit Axels in einem Schärenörtchen strandendem Fluchtversuch "la faiblesse de la volonté" (Pdf 60) sowie nochmals "une débilité native" und "une pusillanimité" (Pdf

---

28 Natürlich gehört neben dem Gestus des brutalen Wahrheitsverkünders auch das Thema dem naturalistisch-psychologischen Diskurs in der Literatur an: eine Schilderung der menschlichen Leidenschaften, der Liebe, des Wahnsinns, des Verbrechens (vgl. Pdf 11). So auch schon die Goncourts: "l'étude qui suit est la clinique de l'Amour." (Edmond et Jules de Goncourt, *Oeuvres complètes*. Réimpression des éditions de Paris, 1854-1934, Bd. 20: *Germinie Lacerteux*, Genf/Paris 1986, S. 5)

29 Nur wenige Beispiele: das Opfer: Pdf 8; der aus der Gemeinschaft Ausgestoßene: Pdf 37 und 181; der Verfolgte: Pdf 207; der Ausgenutzte: Pdf 104 und 165; der brutale Wahrheitsverkünder: Pdf 133.

61) genannt. Eine solche psychische Schwäche ist keineswegs inkompatibel mit überlegener Rationalität. In Strindbergs Werk erweist sich gerade der geistig und moralisch Hochentwickelte aufgrund seiner Sensibilität als besonders durch Wahnsinnsanfälle gefährdet. Dies zeigt sich in *Le plaidoyer d'un fou* nicht nur in dem häufigen Gegensatz von rationaler Argumentation und irrationalem, zwanghaftem Verhalten, sondern auch unmittelbar in Axels Reflexionen. Während des psychischen Zusammenbruchs auf der gescheiterten Flucht nach Paris fragt er sich:

> Suis-je fou ou non? [...] Sur mon assiette actuelle je ne me censai pas en état de prononcer, vu que l'aliéné, d'après les dire de médecins, était inconscient de l'aberration de son esprit [...]. En investigateur achevé, je me mis à examiner des cas analogues survenus dans ma vie passée. [...] En repassant dans ma mémoire cet incident avec tous ses détails augrenus, la conviction m'envahit que je fus pour le moins affecté d'une bouffée d'égarement mental. (Pdf 65)

Die Wahnsinnsnähe ist ein Autorbild-Topos mit auffälliger Konstanz in Strindbergs Schreiben. An der zitierten Stelle dient der zeitgenössische wissenschaftliche Diskurs als Folie, doch hat das Motiv seine Wurzeln auch und vor allem im literarischen Diskurs, der seit der Romantik den Wahnsinn nicht nur mit der Stellung des Dichtergenies außerhalb bürgerlicher Vernunft und Normalität, sondern auch mit den verbrecherischen Nachtseiten des menschlichen Wesens in Verbindung bringt. Strindberg reitet hier also schon seit den frühen Jugendbriefen auf einer ziemlich breiten Welle.[30] Bei der naturalistischen Erkundung des menschlichen Trieb- und Seelenlebens kommt der Wahnsinn erneut en vogue. In vielfältiger Form bringt auch die Literatur der 1880er Jahre im Zusammenhang mit dem wissenschaftlichen Interesse für Hypnose und Suggestion das Motiv des in

---

30 Vgl. etwa die Briefe an Johan Oscar Strindberg. Im September 1870: "Mera nästa gång när sinnet är lugnt! I dag är det förfärligt mörkt och jag är litet rädd för mig sjelf när den onde anden ansätter mig –" (B 1, 34) ["Mehr nächstes Mal, wenn mein Gemüt ruhig ist! Heute ist es schrecklich düster, und ich habe ein wenig Angst vor mir selbst, wenn mich der böse Geist bedrängt –"]. Der "böse Geist" spielt auch im Brief vom 13.10.1870 eine Rolle (B 1, 46). Im Schreiben vom 26.9.1872 figurieren Hölderlin und Kleist als Stellvertreter für das romantische Genie und seine Nähe zu Wahnsinn und Tod (B 1, 123). In dem berühmten ersten Dalaröbrief wird dann wieder ein (schicksalhaft göttlicher) Geist für den Wahnsinnsanfall verantwortlich gemacht, so daß sich im ursprünglich romantischen Sinne Wahnsinnsnähe und Auserwähltheit verbinden. Dies wird hier noch christlich-mythologisch verbrämt: "Herren har slagit mig – 'Saul, Saul hvi förföljer Du mig', sade Hans tjenare som nyss lemnade mig – [...] sedan har jag drifvits af andarne ut ibland träden" (B 1, 236f.) ["Der Herr hat mich geschlagen – 'Saul, Saul warum verfolgst Du mich', sagte Sein Diener, der mich gerade verließ – [...] dann trieben mich die Geister hinaus unter die Bäume"]. Kerstin Dahlbäck betont in ihrer Studie über das Briefwerk die ausgearbeitete literarische Gestaltung gerade dieses Wahnsinnsbriefs; selbst im Schriftbild mit dekorativen Schleifen und elegant gezeichneten Lettern werde eine Stilisierung deutlich, die im Gegensatz zur Behauptung des Einleitungssatzes "[p]å sjuksängen i hast" (B 1, 236) ["auf dem Krankenbett, in Eile"] stehe (K. Dahlbäck 1994, S. 130; vgl. auch Lagercrantz 1980, S. 76ff.).

Wahnsinn und Verfall Getriebenen zur Sprache. Häufig wird es mit dem Geschlechterverhältnis als dem naturalistischen Thema par excellence verbunden. *Rosmersholm* (1886) ist nur das bekannteste Beispiel in der skandinavischen Literatur neben anderen Texten wie Alexander Kiellands *Skipper Worse* (1882) oder Amalie Skrams "Bønn og anfektelse" (1885).

Wahnsinn und Liebe sind auch die beiden Hauptthemen in *Le plaidoyer d'un fou*. Der Erzähler/Axel ist seiner Leidenschaft für Maria verfallen. Der Versuch, sich ihr zu entziehen, strandet in einem Wahnsinnsanfall – wie ein wildes Tier streift der Liebestolle auf den vermeintlichen Spuren der Geliebten durch den Wald. Auch alle späteren Fluchtversuche scheitern daran, daß Axels Identität mit der Beziehung zu Maria untrennbar verbunden ist. Das Bild der Aufpfropfung wird wie in *Fadren* mehrfach verwendet; die Liebe erscheint, so Rinman, "som förtrollning, som öde och som dom, vilket för En dåres försvarstal till en modern Tristansaga"[31] ["als Verzauberung, als Schicksal und Verurteilung, was Le plaidoyer d'un fou in die Nähe einer modernen Tristansage führt"]. Die Positionen von Mann und Frau werden dabei allerdings deutlich unterschieden: Nur *er* empfindet die Liebe als Schicksalsmacht, *er* wird das Opfer seines Begehrens und des weiblichen Machtbewußtseins. Paradigmatisch steht dafür die Szene im Eisenbahnabteil am Ende des ersten Teils. Maria legt ihre bezaubernden Stiefelchen neben Axel auf den Sitz, und seine männliche Widerstandskraft bricht schlagartig zusammen:

> J'avais conservé mon sang-froid, ma force virile, devant ses regards languissants, en face de ses larmes, en dépit de sa logique d'araignée, mais à la vue de ses bottines adorables, et une tranche, toute petite j'avoue, de son bas, je tombe.
> A genoux, Samson; [...] Esclave, que tu es! Lâche devant un bas blanc, toi qui t'adjuge des facultés à renverser le monde. Et elle, elle ne t'aime que comme avili; elle t'achète pour une minute de convulsions, qu'elle te fournit, à bas prix pour elle, qui ne se prive de rien, en te vidant d'une once du mieux de ton sang! (Pdf 112)

Diese Achillesferse des Mannes und die berechnende Gefühllosigkeit der Frau, die wir schon in Kapitel 4 kennengelernt haben, wird auch in den Artikeln zur Frauenfrage beschrieben. In recht unvermitteltem Gegensatz dazu steht das positive männliche Selbstbild als viriler Eroberer, als Talent, als Mann der Zukunft. Es kommt zum einen im rationalen, auf Beherrschung der Geschichte drängenden Diskurs des Erzählers zum Ausdruck, zum anderen in Bildern wie dem oben zitierten militärisch geordneten Aufmarsch der Gedanken und in expliziter Selbststilisierung, beispielsweise in der Konkurrenzsituation mit Gustave, Marias erstem Mann: "moi l'homme de talent, le noble à venir", heißt es hier (Pdf 94). Dabei spielt auch der aus *Tjänstekvinnans son* bekannte Unterklasse/Oberklasse-Komplex eine Rolle. Mythologisch verbrämt zeigt er sich im Märchenbild vom Schweinehirten, der die Prinzessin erobert (Pdf 100f.).

Woher rühren aber die raschen Umpolungen in der Wertung männlicher Identität? Warum erscheint die männliche Stärke in *Le plaidoyer d'un fou* (ebenso wie in *Fadren*!) so extrem labil und gefährdet? Warum schlägt sie so schnell und unerbittlich in Hörigkeit und Unterwerfung um? Diese Umpolungen, die bereits

---

31 Rinman 1965, S. 68.

als ein typisches Merkmal der Autorfigur diagnostiziert wurden, lassen sich in *Le plaidoyer d'un fou* aus der thematischen und narrativen Struktur des Textes heraus genauer erklären. Sie stehen mit den Widersprüchen im spezifisch männlichen Erzählprojekt Axels in Zusammenhang, die im folgenden beleuchtet werden sollen. Die mythologisch und ideologisch unterfütterten Erklärungen des Erzählers hinsichtlich der Natur der 'Geschlechtscharaktere', der Überempfindlichkeit der hochentwickelten Individuen und der primitiven Skrupellosigkeit der Masse und der Frauen, die wir aus zeitgleichen Strindberg-Texten kennen, erscheinen jedenfalls nicht als hinreichende Begründung.

6.4. Das Erzählprojekt und seine Infragestellung

Das Projekt des Erzählers ist, unabhängig von der in Abschnitt 6.2. erörterten gattungsmäßigen Klassifizierung des Textes, ein typisch autobiographisches. In seinen Grundzügen entspricht es, wie schon gezeigt wurde, in vielem dem Erzählverfahren in *Tjänstekvinnans son*. So ist der Ich-Erzähler des Romans *Le plaidoyer d'un fou* – und dieser Roman umfaßt auf mehreren ineinandergeschachtelten Ebenen das Vorwort I, die Einleitung, die Teile 1–4 und das Schlußplädoyer (Conclusion)[32] – mit dem Protagonisten Axel identisch. Jedoch variiert der Grad der inneren Distanzierung des Erzählers von Axel erheblich, sowohl zwischen den als auch innerhalb der einzelnen Teile. Dies hängt mit dem jeweiligen zeitlichen Abstand der Erzählgegenwart zur erzählten Handlung zusammen, doch auch mit dem Grad der emotionalen Identifikation des Erzählers und damit, daß der Erzählprozeß selbst, also die Geschichte des erzählenden Erzählers, in den Roman eingebunden ist. Diese wird zwar nicht immer ausdrücklich thematisiert, doch ist sie im Bogen von der Einleitung, die den Entschluß zur Niederschrift der eigenen Geschichte berichtet und begründet, zum Schlußplädoyer, das mit den Worten einsetzt: "Sept mois sont écoulés et l'Histoire de mon mariage tire à sa fin" (Pdf 210), ständig implizit vorhanden.[33] Zeitlich laufen beide Geschichten in Teil 4 zusammen, d.h. die Ehegeschichte holt die Erzählgegenwart ein.

Ein typisches Merkmal autobiographischen Erzählens zeigt sich auch darin, daß eine profunde Lebenskrise, ja, die Nähe zum Tod, als Ausgangspunkt genommen wird. Sie wird sowohl im Vorwort I als auch in der Einleitung und nochmals in deren Rekapitulation in Teil 4 (Pdf 204) hervorgehoben. Sie lenkt den Blick des Erzählers auf sein vergangenes Leben und erweckt sein Bedürfnis, sich zu rechtfertigen, "de laver mon cadavre avant qu'il soit fourré dans la bière" (Pdf 1). Verstärkt wird dieses Bedürfnis dadurch, daß sich der Erzähler zahlreichen Anschuldigungen

---

32 Baumgartner betont zu Recht, daß der Roman *Le plaidoyer d'un fou* nicht erst mit dem ersten Satz von Teil 1 anhebt (Baumgartner 1991, S. 254). Die herausgehobene, wenn auch nicht eindeutig abgegrenzte Stellung des später entstandenen Vorworts II wurde in Abschnitt 6.2. bestimmt.

33 Baumgartner 1991, S. 254.

und Verfolgungen ausgesetzt sieht: zum einen als Schriftsteller ("harassé, traduit naguère devant le tribunal, mis en séquestre, banni, jeté à la voirie"; Pdf 2), zum anderen als Ehemann (als Zerstörer der ersten Ehe seiner Frau und Verschwender ihrer Mitgift). Besonderes Gewicht wird daneben der Beschuldigung zugemessen, nicht zurechnungsfähig, wahnsinnig zu sein. Dieser Aspekt wird nicht nur durch den Romantitel betont, er bildet auch den eigentlichen Kern des Plädoyers, das sich an den Leser als Richter wendet: "Est-ce une monomanie, une explosion d'un maniaque! Ce n'est pas en moi d'en juger! Que le lecteur éclairé d'en prononce impartialement en dernier ressort" (Pdf 11).[34]

Was bedeuten nun die skizzierte Erzählkonstruktion und -motivation für das Projekt des Erzählers? – Offenbar beinhaltet das autobiographische Rechtfertigungsprojekt mehrere widersprüchliche Komponenten. Zum einen stellt es eine (lebens-)historische Analyse dar, ein Forschungsprojekt, das die (verbrecherische) Wahrheit über die Ehe des Erzählers und über seine Frau ergründen und aller Welt vor Augen führen soll. Die Unvoreingenommenheit einer solchen Analyse ist freilich schon durch den Zweck der Selbstverteidigung, der im Bild des Plädoyers im Gerichtssaal plastisch zum Ausdruck kommt, in Frage gestellt. Erschwerend kommt ein dritter Zweck hinzu, der vom Erzähler durch sein Dementi (Pdf 11) eher ent- als verhüllt wird: sich zu rächen. "[L]e sentiment de révanche" ist schon in der Ausgangssituation der Einleitung ein wichtiger Bestandteil der Gefühlswelt des Erzählers (Pdf 2; vgl. auch Pdf 204). Und nicht zufällig betonen auch die abschließenden Worte in Landquists schwedischer Ausgabe sowie in den deutschen und französischen Erstausgaben diesen Aspekt: "Nu är historien slut, min Älskade. Jag har hämnats: vi äro kvitt" (SS 26, 376) ["Jetzt ist die Geschichte zu Ende, meine Geliebte. Ich habe mich gerächt: Wir sind quitt"].[35] An anderer Stelle charakterisiert der Erzähler die Einstellung zu seiner Frau während des Schreibens folgendermaßen: "elle est devenue l'outil de ma révanche, que je veux jeter après le coup" (Pdf 207).

Der Erzähler tritt dementsprechend in *Le plaidoyer d'un fou* in verschiedenen Rollen auf: als wissenschaftlich-psychologischer Analytiker, als Detektiv, der einem gegen ihn selbst gerichteten Verbrechen auf der Spur ist, als Anwalt seiner eigenen Rechtschaffenheit und Zurechnungsfähigkeit, als Mann, der seine Ehre verteidigt, und als Rächer,[36] insbesondere aber – und das ist nicht zu übersehen – auch als *Erzähler*, d.h. als versierter Gestalter der Ehe*geschichte* Axels. Dies gilt speziell für Teil 1, etwa für die mit allen realistischen Details farbig ausgemalte Eingangsszene in der Bibliothek oder für die Schilderung der dramatischen Zuspitzung der Liebesgeschichte Axels und Marias in den Märztagen 1876. Der Erzähler treibt die Geschichte hier unter Ausnutzung traditioneller Erzähltechniken der Vorausdeutung und Spannungssteigerung geschickt auf den Höhepunkt. Dazu gehören unter anderem der häufige Gebrauch des *Präsens historicum* und der

---

34 Diese Aufforderung wird am Schluß des Romans mit Entschiedenheit wiederaufgenommen (Pdf 207 und 212).

35 Diese nachträgliche Ergänzung Strindbergs fehlt im Manuskript. Sie ersetzte in den genannten Ausgaben die "Conclusion".

36 Diese Rollen entsprechen, wie wir in Abschnitt 6.1. gesehen haben, gerade denjenigen des Briefschreibers in den Briefen an Pehr Staaff vom Sommer 1887.

Einsatz bedeutungsschwangerer Metaphern – "On danse sur le bord du cratère" (Pdf 83). Durch sie wird den Ereignissen eine schicksalhafte Dynamik zugeschrieben. "[L]a pierre roulait," erscheint als mehrfach wiederkehrendes Bild, "emportant tout sur sa voie, honneur, raison, bonheur, fidélité, vertu, continence!" (Pdf 73). Der Zeitraffer zu Beginn des Abschnitts, der zur Liebeserklärung hinführt, macht im spiralischen Gang der Ereignisse ihre Unausweichlichkeit deutlich: "il y a eu des ruptures et des replâtrages, des escarmouches et des trêves, des bisbilles, et des épanchementes pleins de sincère amitié. Je m'en suis allé et je reviens" (Pdf 79). Dazu kommt die (natur-)mythologische Überhöhung, die gleichzeitig als Vorausweisung dient: "Le mois de Mars est imminent, le redouté, où le rut sévit dans les pays froids, et les destinées des amoureux vont s'accomplir tout seules" (Pdf 79).[37] Ein weiteres Mittel ist die Mystifizierung zum Zweck der Spannungssteigerung sowie der Entlastung Axels, welcher als Unschuldiger und Nichtsahnender gezeichnet wird: "Ce qui se passe dans cette maison, Dieu seul le sait" (Pdf 83). Durch seine versierte Erzählweise demonstriert der Erzähler hier implizit seine Distanz zum Textgeschehen und zu dem hilflosen Axel sowie die Beherrschung seiner Geisteskräfte. Explizit geschieht dies in Erzählerkommentaren, die das frühere Ich analysieren, kritisieren und ironisieren.[38] Vor allem aber spielt er in diesen erzählerisch gestalteten Passagen seine Überlegenheit dem Leser gegenüber aus, der sich in den 'Bann der Erzählung' geschlagen sieht. Der Erzähler scheint – zumindest an diesen Stellen – sich und seine Geschichte zu kontrollieren. Dies stärkt seine Glaubwürdigkeit und die Behauptung der Einleitung, *Le plaidoyer d'un fou* sei ein "livre de bonne foi" (Pdf 11).

Doch distanziert, überlegen und glaubwürdig erscheint der Erzähler immer nur phasenweise. Im Gesamtzusammenhang wird er ein Opfer der Ironie des Textes, die seinen Diskurs als Rollenprosa und seine Weltsicht als Produkt einer egozentrisch verengten, wirklichkeitsfremden Perspektive entlarvt. Ein erster Hinweis darauf liegt in der ironischen Vieldeutigkeit der Bezeichnung "fou" im Romantitel. Johannesson sieht darin eine mehrfache Brechung: "fou" könne nicht nur als "Verrückter", sondern auch als "Narr" im Sinne eines gutgläubigen Idealisten verstanden werden, "a man who has been tricked or duped".[39] In diesem Sinn ergeht ja auch in den Artikeln zur Frauenfrage die Warnung an die Männer, sich nicht an der Nase herumführen zu lassen. Hinzu kommt die Frage: *Ist* der Erzähler ein "fou" oder *spielt* er einen solchen? Im Aufsatz "Själamord", entstanden im Frühsommer 1887, entwickelt Strindberg einschlägige Gedanken hierzu: Zunächst betont er die Relativität jeglicher Weltwahrnehmung und damit auch die Relativität dessen, was nach der "Durchschnitts-Wahrheit" als wahnsinnig erscheint. Nach weiteren Erörterungen der Frage, was Wahnsinn bedeutet und wie Wahnsinnszustände entstehen, kommt er auf sein Hauptthema, den Machtkampf unter den Menschen mit-

---

37 Vgl. auch die Ankündigung des schicksalhaften Tages: "Le 13 Mars! 'Beware the ides of March' écoutai-je" (Pdf 86).

38 Z.B. Analyse: "Je me grise de paroles crues, des profanations de la madone, produit maladive d'appétits inassouvis" (Pdf 42); Kritik: "Songes infantins, douce ignorance de la femme" (Pdf 34); Ironie: "En fait, mon amour dût relever de la bonne sorte puisque me voilà tombé en enfance" (Pdf 66).

39 Johannesson 1968, S. 100.

tels Suggestion, zu sprechen. Die Fähigkeit zur Anpassung und Verstellung wird in diesem Zusammenhang zu einer wichtigen Waffe:

> Många äro de masker som tvånget att hyckla ålagt människan. [...] När man såg att ansvarsfrihet beviljades dåren, men icke brottslingen, simulerades dåren. Medeltidsnarren var en sådan låtsad dåre som av förstarne begagnades både som spion och sanningssägare [...]. Narren blev en ansvarig utgivare som gjorde sig oansvarig genom låtsad idiotism. (SV 29, 80f.)
>
> [Vielfältig sind die Masken, die der Zwang zur Heuchelei den Menschen aufgenötigt hat. [...] Als man sah, daß der Verrückte als nicht verantwortlich betrachtet wurde, nicht aber der Verbrecher, simulierte man den Verrückten. Der Narr des Mittelalters war ein solcher gespielter Verrückter, der von den Fürsten sowohl als Spion als auch als Wahrheitsverkünder benutzt wurde [...]. Der Narr wurde ein verantwortlicher Herausgeber, der sich durch gespielten Idiotismus der Verantwortung entzog.]

Eine solche Verkleidung sei kein historischer Einzelfall. "Människor med nya tankar tvingas av faran att dölja sig" ["Menschen mit neuen Gedanken zwingt die Gefahr, sich zu verbergen"], so zum Beispiel Rabelais: "Vad skulle han göra? Ange sig som klok hade varit att bestiga bålet, som de kloka rest!" ["Was sollte er tun? Sich als klug auszugeben, hätte bedeutet, den Scheiterhaufen zu besteigen, den die Klugen errichtet hatten!"] Doch birgt die Narrenrolle, wie das Beispiel Hamlet zeigt, auch Gefahren:

> Hamlet låtsar vansinne för att oansvarigt få säga sina tankar och på samma gång spionera. Men Hamlet begick därmed ett psykiskt självmord, ty han förlorade slutligen omdömesförmåga och vilja. (SV 29, 81)
>
> [Hamlet simulierte den Wahnsinn, um unverantwortlich seine Gedanken aussprechen und gleichzeitig spionieren zu können. Aber Hamlet beging damit psychischen Selbstmord, denn er verlor schließlich Urteilskraft und Willen.]

In dieser Ambivalenz der Narrenrolle steht auch der Erzähler: "The fool who pretends to be a madman is ironically transformed into one."[40] Dies läßt sich am Text verifizieren: durch die Widersprüche zwischen Erzählprojekt und Ausführung,[41] durch die Hyperbolik der Darstellung und durch das Pathos der Identifikation in der Angst vor und im Haß auf die Frau als Verführerin.[42]

---

40 Johannesson 1968, S. 101.

41 Vgl. Abschnitt 6.4.1.

42 Beispiele für Haß: "Sale bête de femme, sans fierté, sans un brin de dignité" (Pdf 110); "Toujours negligente et en retard!" (Pdf 108); für Angst: "et un jour arrivée elle ira me jeter sur la voirie comme un citron pressuré, toute ma vie, mon cerveau, ma moelle epinière, mon sang" (Pdf 112). Besonders eindrucksvoll gestaltet sich die Monomanie des Erzählers/Axels in der berühmten Episode mit dem King Charles Hund, "monstre aux yeux pleurants, qui m'accueille d'aboiements affreux lorsque je rentre au logis" (Pdf 140). Der Kampf gegen das Monster, das ihm seinen Platz an der Seite der Gattin im Bett und am Kamin, ja

Außerdem läßt die Irrationalität in Axels Verhalten gegenüber Maria auch seine vorgegebene Rationalität als Ich-Erzähler fragwürdig werden – ein Phänomen, das, wie in Kapitel 3 gezeigt, gleichermaßen in *Tjänstekvinnans son* auftritt. Johannesson verweist auf die Inkonsistenzen in der Bewertung Marias durch den Erzähler, der sie mal als überirdisch schön, kurz darauf als abstoßend häßlich darstellt. Ähnlich irritierend sind Axels ständige unmotivierte Wechsel zwischen der prüden Joseph- und der maliziösen Verführerrolle, sein pathologischer Hang zur Madonnenverehrung etc.[43] Johannesson folgert daher: "Clearly this man is not a trustworthy narrator."[44] Dieser Meinung schließt sich auch Baumgartner an; Axel werde in der abschließenden "Conclusion" "nur noch als geifernder Desperado bloßgestellt."[45] Die Welt des Erzählers erscheint dem Leser nicht glaubwürdig, sondern das Ergebnis einer egozentrisch verengten, zum Ende hin paranoiden Perspektive. Glenn Alan Harper beschreibt dies in seiner wissenssoziologischen Studie der autobiographischen Schriften *Strindbergs Fictional Life-Worlds* folgendermaßen:

> Axel is attempting to construct not a componential province of meaning but an entire, unified (and nostalgic) life-world, one which will institutionalize all aspects of his experience according to a single vision of existence. [...] from the perspective of the everyday life-world, we as readers as well as the other characters in the novel must evaluate Axel's world as a mock heroic absurdity.[46]

Die Forschung zu *Le plaidoyer d'un fou* hat deutliche Unterschiede in der Erzählweise zwischen dem ersten und den folgenden Teilen festgestellt: die Aufhebung der Distanz zwischen erzählendem und erzähltem Ich, der Übergang ins *Präsens historicum*, die zunehmende Verengung der Perspektive, die Auflösung des epischen Berichts in einzelne Episoden, die Verwandlung der realistischen Erzählung in eine Groteske.[47] Doch wird der Leser nicht erst durch diese Veränderungen zu einer mißtrauisch-distanzierten Haltung gegenüber dem Erzähler veranlaßt. Schon das Vorwort I und die Einleitung sind durch hyperbolische Darstellung und Pathos gekennzeichnet. Die abschließenden Worte des Vorworts, "Le roman est écrit. Je puis mourir moi-même maintenant" (Pdf 1), lassen den Erzähler nicht gerade als kühlen und klarsichtigen Beobachter erscheinen. Auch die mehrfache Beschwörung der Todesnähe im Zusammenhang mit der anfangs der

---

sogar seine Nahrung streitig macht, nimmt den Erzähler sechs volle Jahre in Anspruch. Die Episode schließt mit einer pathetischen Leseranrede: "Jeune homme, toi, qui lis cet aveu véridique, tu as souffert en parcourant en deux minutes cette histoire d'un caniche, agréez moi ta pitié la plus profonde en multipliant six fois trois cent soixante cinq multiplié avec vingt quatre heures et admirez moi qui reste encore en vie!" (Pdf 144)

43 Johannesson 1968, S. 102ff.

44 Johannesson 1968, S. 104.

45 Baumgartner 1991, S. 254.

46 Harper 1976, S. 98. Vgl. auch Rinman 1957, S. 71; Johannesson 1968, S. 98f.

47 Rinman 1965, S. 69; Baumgartner 1991, S. 259 und 261; Harper 1976, S. 104 und 110.

Einleitung geschilderten Krankheit, etwa im pathetischen Ausruf: "Sans doute que se fût la mort!" (Pdf 2), tragen nicht zu seiner Vertrauenswürdigkeit bei – zumal sich im folgenden erweist, daß eine Tasse Holunderblütentee und ein tiefer Schlaf zu seiner Genesung ausreichen. Auch die direkte Charakterisierung des Erzählers/Axels im Dialog mit Maria macht seine hypochondrischen Züge offensichtlich: "Je suis malade! lui répondis-je. Mais que c'est bon d'être malade! [...] C'est la fin qui s'approche. Je l'espère au moins" (Pdf 3). Die Erzählerposition in *Le plaidoyer d'un fou* wird demnach von Anfang an ironisch in Frage gestellt.

Prokop interpretiert die Erzählerrede in *Le plaidoyer d'un fou* mit Hinweis auf die Auflösung der Subjektposition in der Moderne. Sprache vermittele hier keine Individualität, sondern belege nur die Heteronomie des Ich unter der Konventionalität der Diskurse. So konstituiere die Erzählerrede auch keine Ich-Position, sondern lediglich Sprecher-Positionen: "Das heroische Männer-Ich, der Hypochonder, der beerdigte Leichnam, das faustische Streben, die wissenschaftliche Analyse und der Paranoide toben gleichzeitig über die Szene."[48] Diese Sprecherpositionen sind nichts anderes als die changierenden Bilder des Erzählers, die der Text in der Vorstellung des Lesers weckt und die auf das Autorbild ausstrahlen. Der Kern der Aussage Prokops verweist auf ein typisches Phänomen der Autorfigur, die Dissoziation fester Identitäten im Strindbergschen Text. Die in Sprecherpositionen zerfallene Erzählerrede, die zudem ironisch unterwandert ist, entspricht einem ebenso dissoziierten Autor-Ich. Der Erzähler im Roman und das Autor-Ich, auf das er verweist, erscheinen als Konglomerat unzusammenhängender und widersprüchlicher Rollen.

6.4.1. Die Widersprüche in der Darstellung des Geschlechterverhältnisses

Die Widersprüche im Erzählprojekt Axels treten vor allem im Zusammenhang mit der Darstellung des Verhältnisses zwischen Mann und Frau zutage, das ja das thematische Zentrum des Romans ausmacht. Sie sind schon den zeitgenössischen Lesern des *Plaidoyer* aufgefallen. Ein früher Strindberg-Rezensent, Henri Albert, hob 1894 in *La revue blanche* die brutale Offenheit hervor, mit der Strindberg sich und seine Schwächen in *Le plaidoyer d'un fou* entblöße. Dabei wies er deutlich auf die Fragwürdigkeit des Erzählvorhabens hin, das sich gegen die Erzählerintention kehre und gerade nicht männliche Stärke, sondern die Machtlosigkeit des Autors gegenüber Frauen demonstriere. Entsprechend konzentriert sich die jüngere Forschung auf die blinden Flecken in der Vorgehensweise Axels, auf die verdeckten Mechanismen, die die Erzählung steuern und den Erzähler im eigentlichen Wortsinne zum Narren halten.[49] Sowohl Baumgartner als auch Fahlgren sind dabei auf das Problem der Geschlechteridentitäten gestoßen: auf Axels gekränkte

---

48 Prokop 1989, S. 201.

49 Vgl. u.a. Rinman 1965, S. 72f.; Johannesson 1968, S. 106.

Männlichkeit einerseits (Baumgartner) und auf sein ambivalentes Frauenbild andererseits (Fahlgren).[50] Dies sind, wie im Zusammenhang mit *Fadren* gezeigt wurde, zwei Aspekte desselben Problems, das durch die Macht der Phantasien und Bilder entscheidenden Einfluß auf die Erzählung hat. Die Selbstdarstellung Axels und das Bild, das er von Maria vermittelt, bedingen sich gegenseitig. Die Frau kann wie in *Fadren* als Projektion männlicher Wunsch- und Angstvorstellungen interpretiert werden. Der Roman, so Johannesson, "demonstrates that the battle of the brains, here manifested as the war of sexes, is, in effect, a representation in symbolic form of the conflict between warring aspects of the psyche."[51] Die Projektion geht in *Le plaidoyer d'un fou* sogar so weit, daß der Erzähler seine eigenen Motive und Vorgehensweisen implizit aufdeckt, indem er sie Maria zuschreibt: *Sie* dichte *ihm* eine Legende an, forme sein Bild in ihrer Vorstellung, "et au cours des années ma personnalité revêt des contoures précises, et au lieu du poëte innocent une figure mythologique se crée, noircie, estompée, cotoyant le type criminel" (Pdf 176).[52]

Die blinden Flecke in seinem Erzählprojekt werden von Axel gerne durch den Popanz des Schicksals kaschiert. Diese janusköpfige Gestalt vermag einerseits als Stellvertreter von Naturgesetzlichkeiten zu fungieren, deren determinierte Abläufe die freie Entscheidungskraft des Individuums in Fesseln legen, andererseits konnotiert sie eine mythische Komponente: die ebenso unerbittlichen wie unerforschlichen Ratschlüsse einer höheren Instanz, denen der Mensch schuld- und verständnislos ausgeliefert ist. In dieser Doppelgestalt verleiht das Schicksal den Inkonsequenzen in Axels Verhalten bzw. der Diskrepanz zwischen der in der Erzählerrede behaupteten Intention und dem, was der Text offenbart, den Anschein von Plausibilität. Besonders deutlich wird dies in der Schilderung des Höhepunkts im Liebesdrama zwischen Axel, Maria und Gustave: "Beware the ides of march", menetekelt der Erzähler (Pdf 86), kombiniert dies aber mit einer (pseudo-)darwinistischen Erklärung:

> Le premier printemps est arrivé; [...] Les hommes engourdis par les ténèbres se ravigotent au soleil et l'homme-animal entre en rut. Gare aux faibles lorsque la sélection va s'effectuer, que l'amour donne l'essor aux appétits déréglés! (Pdf 82)

Sehr präzise läßt sich die Fadenscheinigkeit in Axels Motivation aber schon in der allerersten Beziehungsepisode in Teil I ablesen. Der Erzähler berichtet hier – eigentlich ein einleitendes Geplänkel – von der Bekanntschaft mit Fräulein X. Da die Episode für die weitere Geschichte im Grunde belanglos ist, muß sie vor allem als Exposition gelesen werden: als Einführung ins Milieu und als Vorstellung des Protagonisten, insbesondere in seiner Beziehung zum weiblichen Geschlecht. Wie präsentiert sich dieser nun für den Leser? – Zunächst in einer ausgeprägt männlichen Rolle, sowohl was die Erzählerrede als auch was die Personencharakterisierung betrifft. Der Diskurs des Erzählers zeichnet sich durch die Präzision der Milieubeschreibung sowie der zeitlichen und räumlichen Situierung der Handlung aus, die den Text in die Tradition der großen Erzähler des 19. Jahrhunderts

---

50 Baumgartner 1991, S. 255; Fahlgren 1994, S. 68f.

51 Johannesson 1968, S. 106.

52 Vgl. auch Pdf 197.

einschreibt. Systematisch wird auf den ersten beiden Seiten nicht nur der konkrete Aufenthaltsort des Protagonisten (die Königliche Bibliothek) beschrieben, sondern auch das geistige und politische Klima der Zeit sowie die Einstellung Axels hierzu. Auffällig ist die überlegene Distanz des Erzählers zur eigenen Vergangenheit, die stark objektiviert erscheint und mit ironischem Unterton kommentiert wird. Baumgartner beschreibt das "Männlichkeitssyndrom" in Axels Schrift als "die Konsequenz nicht nur eines chauvinistischen Gehirns, sondern auch einer nach Zusammenhängen, Konsequenzen, Schlüssen strebenden und Eindeutigkeit herstellenden narrativen Struktur".[53]

Auch die erzählte Welt ist eine typische Männerwelt: Wir befinden uns im Zentrum der Macht, sowohl geistig (Bibliothek) wie politisch (Schloß) und sogar wirtschaftlich (rundherum die Handelsschiffe aller Nationen). Schließlich marschiert auch noch die Wachparade vorbei – die Insignien männlich-rationaler Weltbeherrschung sind komplett versammelt. Die ruhige Sicherheit dieser Welt wird erst durch den Eintritt des Weiblichen gestört, hier in Form eines Briefchens: "Je fis hâte de la décacheter flairant une bonne fortune" (Pdf 14). Die Nähe der Frau bringt das "witternde" Tier im Mann zum Vorschein. Wie sehr sich dieses rationalen Erwägungen widersetzt, zeigt die weitere Entwicklung. Obwohl sich Axel in seinem männlichen Selbstgefühl durch den Befehlston der Nachricht gekränkt fühlt, obwohl er keinerlei Lust verspürt "à faire la cour à deux au grand jour sur une rue centrale", obwohl er eine Verabredung mit Männerfreunden hat, begibt er sich folgsam zum Rendezvous (Pdf 15). Die von oben herab geäußerten Benennungen für die Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts – "une petite diablette", "cette petite anonyme", "ces dames" (Pdf 15) – erscheinen vor diesem Hintergrund als ein Pfeifen im Walde, das verschleiert, daß Axel dem Mysterium Frau verfallen ist. Durchgängig wird die Beziehung von Axel zu Fräulein X. von einer solchen Spannung bestimmt: Einerseits wird die Frau als dumm, dreist, verlogen, machtgierig, intrigant, aufschneiderisch, unsensibel und eingebildet diffamiert, während der Mann intellektuell überlegen, höflich und geduldig erscheint, sie durchschaut und die Beziehung kontrolliert; andererseits widerspricht die Handlungsentwicklung dieser Beschreibung. Axel läßt sich auf eine Beziehung mit Fräulein X. ein, was vor dem Hintergrund des vorher Gesagten gänzlich unmotiviert erscheint. "Au bout d'une semaine passée ensemble [...] elle était glissée en confidente dans mon existence, sa compagnie quotidienne était entrée dans mon régime, si bien que je ne pusse plus m'en dispenser" (Pdf 17). Um die vermeintlich naturhafte Zwangsläufigkeit dieses "Hineingleitens" der Frau in die männliche Existenz zu begründen, wird das Fräulein "peu d'esprit" (Pdf 16) plötzlich zu "une femme, elevée" (Pdf 17), deren Konversation Axel bezaubert. So nimmt die Geschichte ihren schicksalhaften Lauf, Axel *kann nicht anders*: "Il ne me restait que lui ouvrir mon coeur [...]. Et je fus épris; faute de mieux, écoeuré de l'amour du ruisseau, ennuyé de la solitude mansardière" (Pdf 18). Für den Leser bleibt diese Entwicklung im Grunde unverständlich, ebenso wie Fräulein X. im Kreuzfeuer der widersprüchlichen Charakterisierungen kein Gesicht erhält. Das Geschehen er-

---

53 Baumgartner 1991, S. 256.

scheint daher 'irgendwie' schicksalhaft – oder auch als Komplott der bösen Mitmenschen.[54]

Der Versuch einer rationalen Durchdringung der eigenen Geschichte bleibt also von Anfang an stecken – und nicht erst in den späteren Teilen, in denen die Irrationalität offen zutage tritt. Dies hindert den Erzähler zwar nicht daran, den Anspruch auf Verstehen, auf die Aufdeckung der Wahrheit immer wieder und mit immer größerem Nachdruck zu erneuern, doch die Wahrheit, die die Erzählung offenbart, ist nicht historischer Art. Sie erklärt nicht rational, 'wie es eigentlich gewesen ist', sondern zeigt vielmehr die Reaktionsmuster Axels gegenüber der Bedrohlichkeit des Weiblichen. Die Erzählung hebt diese Irrationalität auch im Rückblick nicht auf, sondern spiegelt sie. Das ist nur konsequent, da Axel und der Erzähler ja dieselbe Person sind. Die Verhaltensmuster Axels gehen in die Muster der Erzählung ein. Die Analyse dieser Muster läßt daher Aufschluß über die blinden Flecke im Erzählprojekt erwarten.

6.4.2. Muster der Erzählung in *Le plaidoyer d'un fou*

Zu den Erzählmustern zählt die besessene Suche nach den entscheidenden Wendepunkten der Geschichte, die sich in den immer wiederkehrenden Formeln "Dès lors ..." bzw. "A partir de ce moment ..." dokumentiert. Doch ihre dauernde Wiederholung zeigt gerade die Auflösung stringenter Kausalität und Chronologie.[55] Ein weiteres Muster bildet das Bestreben, sich ein Bild von der Frau zu machen, der Wunsch, sie in klaren Konturen erfassen und dadurch beherrschen zu können. Genauer wäre vielleicht zu sagen: die Frau einem vorgegebenen Bild zuordnen zu können, so wie Axel in der Bibliothek unter den antiken Skulpturen nach dem Prototyp Marias sucht. "Det är som om mannen/berättaren uppfinner kvinnan åt sig och sedan, med blickens hjälp, vill foga in henne i sitt system" ["Es ist, als erfinde der Mann/Erzähler sich die Frau, um sie dann mit Hilfe des Blicks in sein System einzufügen"], schreibt Melberg.[56] Das Bild Marias in *Le plaidoyer d'un fou* bleibt aber gespalten, oszilliert im Gegensatzpaar Madonna/Hure. Die natürliche Folge des systematisierenden Zugriffs auf Marias Identität ist, so nochmals Melberg, ihr Verschwinden hinter den Bildern: "Kvinnan ges dubbel identitet, vilket får till resultat att mannen aldrig kan vara riktigt säker på var han har henne." ["Die Frau erhält eine doppelte Identität, was dazu führt, daß der Mann nie richtig sicher sein kann, wie er sie einordnen muß."] Auch dies deutet sich schon in der Fräulein X.-Episode an:

---

54 Vgl. Pdf 19: "Au coup sûr c'était un complot."

55 Rinman 1965, S. 73.

56 Melberg 1980, S. 52.

> [L]a première impression, ce à quoi je tenais beaucoup, fut des plus indécises. L'âge indécis, entre vingt-neuf et quarante deux; la mise aventureuse vacillant entre artiste et bas-bleu; fille de famille et fille libre; emancipée et cocotte. (Pdf 15)

Allzu offensichtlich ist Axels "Eindruck" von einem so groben Wahrnehmungsraster geprägt, daß nur ein widersprüchliches Bild entstehen *kann*. In seiner Widersprüchlichkeit wiederum aktualisiert das Bild die Ängste Axels, die 'wahre' Identität der Frau nie erfassen zu können. Hier dokumentiere sich, so wiederum Melberg, die Angst vor dem Mangel, vor der Frau als Negativität: "'Kaviteten', hålet, tomheten är nämligen ett hot mot den civilisation, som upprätthåller ordning genom systematik, namngivning och ändamålsenlighet."[57] ["Die 'Kavität', das Loch, die Leere bedeuten nämlich eine Bedrohung der Zivilisation, die die Ordnung durch Systematik, Benennung und Zweckmäßigkeit aufrecht erhält."]

Die beiden genannten Erzählmuster lassen sich als Abwehrreaktion beschreiben: gegen alles, was sich nicht rational erfassen, systematisieren und kontrollieren läßt, primär gegen die Frau bzw., wie oben gezeigt wurde, gegen die eigene Fremdbestimmtheit durch irrational erscheinende Mächte. In Reinkultur zeigt sie sich im Rückzug auf den wissenschaftlichen Diskurs und die kausalgenetische Erklärung. Sehr deutlich treten alle diese Muster in einer Passage des ersten Teils zutage, in der Axels Gefühle gegenüber Maria erstmals offenbar werden (Pdf 24f.). Axel sieht Maria im Abendlicht in ihrem Garten. Vor seinen (und des Lesers) Augen formt sich ein Bild, das zum einen idealtypisch der Vorstellung von der zerbrechlichen, unsinnlichen, reinen Frau entspricht, der leidenden Heiligen als Schmuckstück des großbürgerlichen Haushalts, zum anderen Johans Wunschbildern aus *Tjänstekvinnans son* sehr nahe kommt.[58] Die poetische Beschreibung wird aber ergänzt durch Details, die diese im wissenschaftlichen Diskurs verankern: So werden die Pflanzen im Hintergrund mit ihrem lateinischen Namen als "Aristolochia" bezeichnet, und die Schilderung des Kleides mit dem (Oberklassen-)kritischen Zusatz versehen, es handele sich um ein "chef-d'oeuvre d'une serve russe". Die Wirkung dieser Vision auf Axel wird dann psychologisch präzise beschrieben, seine Verehrung aus einem religiösen Bedürfnis heraus erklärt, aus den Erinnerungen an das Elternhaus (in dem nun Maria und Gustave wohnen) sowie aus seinen Unterklasseninstinkten. Bezeichnenderweise findet sich auch die Formel "dès maintenant" bzw. "dès lors" zweimal in dieser Episode. Dem Eiertanz des Erzählers gegenüber der bedrohlichen Sinnlichkeit, die die Frau im Garten versinnbildlicht, entsprechen die Reaktionen Axels: Das Begehren wird sublimiert zur quasireligiösen Verehrung, deren Unsinnlichkeit der Erzähler über 17 Zeilen hinweg so ausführlich betont, daß die Verdrängung, aus der sie resultiert, offensicht-

---

57 Melberg 1980, S. 55.

58 "[...] des larges feuilles jetant des teintes de mort dans les éclaircis et les ombres de ce visage pâle, où luisaient les pupilles noires de charbon de terre" (Pdf 24). Vgl. auch Dijkstra 1986, S. 11ff. und die Schilderung in *Tjänstekvinnans son*: "Johan tyckte mest om de vita, som voro blåa eller svarta omkring ögonen" (SV 20, 130) ["Johan mochte die weißen am liebsten, die blau oder schwarz um die Augen waren"].

lich wird. Der heroische Entschluß, zum Schutzengel dieser Madonna zu werden, "de sorte que la force de mon amour n'aboutît pas à l'attrayer", wird folglich durch Axels reales Verhalten sogleich Lügen gestraft: "Soudain mon émotion se communiquait et en la contemplant de mes yeux enflammés, je dois lui avoir inspiré un besoin de se confier" (Pdf 25). Axels verzweifelter Rettungsversuch besteht hier in der Zuhilfenahme männlichen Beistands. Er fragt nach dem Baron. Doch auch der Erzähler kommt ihm – mit einer weiteren typischen Reaktion – zu Hilfe: mit der Diffamierung der Frau als koketter, machtbegieriger Verführerin, als Potiphars Frau, die mit ihrem Joseph spielt. Wie so oft steht Axel hier in dem Widerspruch, einerseits sein erotisches Begehren verleugnen zu müssen, sich andererseits aber hinsichtlich seiner Männlichkeit keine Blöße geben zu dürfen.

Wie sich der Erzähler in den wissenschaftlichen und misogynen Diskurs zurückzieht, so flüchtet sich Axel in die Männerwelt der Bibliothek und des Freundeskreises. Nach Marias Abreise nach Finnland, die unmittelbar auf die eben geschilderte Episode folgt, verkriecht er sich in die Einsamkeit der Handschriftensammlung im Erdgeschoß der Bibliothek, "autrefois salle aux sculptures" (Pdf 30).[59] Dieselbe Bewegung vollzieht sich, nachdem Axels Illusionen über die Engelsreinheit der Frau zum ersten Mal enttäuscht worden sind – "la madone était renversée et la femme avait fait son entrée; perfide, infidèle, montrant les griffes" (Pdf 37): Auf die Enttäuschung folgt die Diffamierung, darauf die Rücknahme der eigenen Keuschheitsbeteuerung, schließlich der Rückzug in die Bibliothek, die Welt des Geistes, "dans une acointance intime avec les esprits d'élite de tous les âges" (Pdf 40). Doch selbst die geistige Elite der Jahrhunderte kann den Sog des sinnlichen Begehrens nicht bannen. Die Lust führt Axel zu einem Bildband klassischer Skulpturen, doch nur – und hier hakt der innere Sicherheitsgurt wieder ein – um unter den weiblichen Akten eine wissenschaftliche Untersuchung vorzunehmen, "une recherche scientifique pour découvrir la formule de cette femme" (Pdf 41).

Daneben sind zwei weitere charakteristische Verhaltensmuster zu nennen: die Tarnung des Begehrens durch die Inszenierung eines Mutter-Kind-Verhältnisses und die Flucht in Krankheit und Wahnsinn. Sie unterscheiden sich insofern von den bislang genannten Mustern, als sie die Irrationalität und Auflösung der Selbstkontrolle, die das sexuelle Begehren impliziert, unter einem für das männliche Bewußtsein legitimen Etikett zulassen. Beides findet sich schon im Bericht über Marias Abreise nach Finnland. Auf dem Schiff überkommt Axel ein Schwächeanfall, der Maria Gelegenheit gibt, ihn zu bemuttern. Erst die Mutter-Kind-Konstellation vermag Axels Herz zu öffnen, seine Empfindungen zum Fließen und ihn in eine regelrechte Ekstase zu bringen:

---

59 Der Skulpturensaal als Ort künstlerisch gefaßter Frauenbilder scheint ein typischer Rückzugsraum des männlichen Geistes zu sein, Schutz und Inspiration zugleich. Axel wählt ihn auch zum Ort seiner ersten ernsthaften Verführungsversuche, zum Schauplatz seiner Don Juan-Inszenierung. Als Fluchtraum wählte übrigens schon Goethe diesen Hort des reinen Schönen. Nachdem er seine Geliebte im Elsaß verlassen hat, so berichtet er am Ende des 11. Buches in *Dichtung und Wahrheit*, begibt er sich unmittelbar in den Mannheimer Skulpturensaal, um in der ruhigen Betrachtung der Kunst die emotionalen Aufregungen zu überwinden.

> Le manque de sommeil m'écrase, mon coeur bien fermé entre-baîlle, et déshabitué à cette tendresse féminine dont le secret personne que la femme mère sache nous prodiguer, je m'épanche en adorations respectueuses [...]. Je me sentis le corps fragile se consumer sous le feu continuel de la machine à penser, et la sensation de l'existence corporelle s'évaporait. (Pdf 27)

Die im Zusammenhang mit *Fadren* erörterten Beobachtungen Theweleits über die Auflösung des männlichen Panzers in der Vereinigung mit der Frau, über das Zerfließen der Identität, finden sich hier bis in die Formulierungen hinein bestätigt.[60] Ganz explizit regrediert Axel auf seiner oben erwähnten gescheiterten Flucht in Auflösungs-, d.h. in Wahnsinns- und Todesphantasien. Dabei handelt es sich um eine Inszenierung romantischer Liebes- und Dichterstereotype, sei es die Suche nach den lang vergangenen Spuren der Geliebten oder der melancholische Liebestod:[61] Erst dieser Rahmen erlaubt das Spiel mit dem Feuer.

Auch das Motiv der Krankheit erhält im Roman eine erstaunlich positive Konnotation. Schon in der Anfangsszene erfährt Axel "un calme indicible" und "un asoupissement volupteux", als er sich der Umarmung durch das Fieber ergibt. Die Auflösung des Ich in der Krankheit wird geradezu als Befreiung erfahren: "La conscience s'éclipsa et le sentiment du néant propice seul combla le vide, surgi par la disparition des douleurs sans nom, des pensées inquiétants, des transes inavouées" (Pdf 2f.). Denn die Befreiung von Bewußtsein und Rationalität ermöglicht die symbiotische Wiedervereinigung mit dem mütterlichen Element: "Je m'imaginai être un nourrisson, et je revoyait ma mère [...] je me sentis ternir comme une couleur, m'éteindre comme une bougie, et je n'existai plus en individu conscient" (Pdf 63). Solche Regressionsphantasien werden in *Le plaidoyer d'un fou* mehrfach und in verschiedener Gestalt durchgespielt. Das Motiv der Selbstauflösung in der Krankheit hin zur Symbiose mit einer Muttergestalt findet sich darüber hinaus in einer ganzen Reihe von Texten, nicht zuletzt in *Inferno* und *Till Damaskus*, wo jeweils barmherzige Nonnen als Krankenhausvorsteherinnen die Mutterrolle übernehmen. In denselben Motivkreis gehört natürlich auch das Bild der Regression in den Wahnsinn bzw. den Mutterschoß, wie es sich u.a. in *Fadren* findet.

Untersucht man den Text auf diese ausweichenden und abwehrenden Erzählmuster hin, wird zum einen deutlich, daß Erzählung und Handlung schon von Anfang an hinter der Fassade der historisch-distanzierten Erzählerrede durch irrationale Kräfte gesteuert werden.[62] Zum anderen bestätigt sich, daß die

---

60 Theweleit 1995 I, S. 53 und 311ff.

61 Der Erzähler selbst nennt romantische und märchenhafte Vorbilder, die Axel vorschweben: Geschichten aus Tausendundeine Nacht, schwedische Volkslieder und Heines Asra, "qui se meurent quand ils aiment!" (Pdf 66). Auch in Schuberts populärem *Winterreise*-Zyklus, dem Gedichte von Wilhelm Müller zugrundeliegen, sucht das lyrische Ich "im Schnee vergebens / nach ihrer Tritte Spur, / wo sie an meinem Arme / durchstrich die grüne Flur."

62 Vgl. auch Fahlgrens Diagnose, *Le plaidoyer d'un fou* sei ein (männlich-)hysterischer Text (Fahlgren 1990, S. 55f. und 61).

Widersprüchlichkeit dieser Triebkräfte durch die Ambivalenz von Angst und Wunsch gegenüber dem erotischen Begehren verursacht wird. Hierauf beruhen auch die ausgeprägten Schwankungen in der Darstellung des Erzähler-Protagonisten, der zwischen überlegener Selbstbeherrschung und hilfloser Ausgeliefertheit hin und her pendelt. Der Mechanismus ist derselbe wie in *Fadren*: Da das erotische Begehren bedrohlich erscheint, kann der Mann Sinnlichkeit nur in der Kinderrolle erfahren. Er muß sich klein und schwach machen, krank, gefährdet durch Wahnsinn und Tod, um sich der Frau als Mutter nähern zu dürfen. Schon die Anfangsszene der Einleitung in *Le plaidoyer d'un fou* exponiert dieses Grundmotiv. In der Kinderrolle muß sich der Mann jedoch angesichts der herrschenden patriarchalischen Männlichkeitsnormen doppelt unwohl fühlen. Zum einen erfährt er die Beziehung als verboten, inzestuös, zum anderen stellt sie seine männliche Ehre und ganz konkret seine Manneskraft, seine Fortpflanzungsfähigkeit in Frage.

Sexualangst und -ekel bestimmen in besonders ausgeprägter Form auch die letzten Seiten des ersten Teils in *Le plaidoyer d'un fou*, da Marias Scheidung von Gustave beschlossen und der Weg für die erotische Vereinigung mit Axel offen ist. Die zur Madonna und Mutter stilisierte Frau wird nun zur konkret physisch erfahrbaren Geliebten – eine Herausforderung, die Axel in tiefste Verunsicherung stürzt und zu heftigsten Abwehrreaktionen veranlaßt. Er betont zunächst seine Unschuld, seine Ehrenhaftigkeit: Der Beischlaf wäre ein Verbrechen gegenüber dem Noch-Ehemann. So widersteht er Marias morallosen Verführungsversuchen. Doch das aktualisiert erneut den *double-bind*: Denn wird seine Zurückhaltung nicht Zweifel an seiner Männlichkeit hervorrufen? – "Mais à partir de ce moment, je prends le rôle du seducteur, au sérieux, car je ne suis pas un Josephe, malgré mes principes opiniâtres sur l'honneur" (Pdf 93). Doch bevor es zum erlösenden Sexualakt kommt, schwankt Axel immer wieder hin und her zwischen der Verherrlichung der Zurückhaltung, "nous nous possédons comme des anges, tout vêtus, sans la dernière brutalité" (Pdf 97), und der Angst, unmännlich zu erscheinen: "Une idée infernale me saisit! Est-ce, est-ce par hasard, que la femme m'ait trouvé trop chaste!" (Pdf 97). Der gordische Knoten kann offenbar nur gewaltsam durchschlagen werden: "Alors, honteux de faire le timide, fou d'être humilié, suspect peut-être même d'être un décavé, je la viole" (Pdf 100). Es gibt nur die Alternative, den Partner oder sich selbst zu erniedrigen. Normalerweise muß sich Axel, um sein "Recht als Liebhaber" durchsetzen zu können, klein machen, muß Maria bewundern und anbeten:

> Alors elle m'aime. Plus elle me voit en bas, à genoux, petit, chétif, plus elle m'adore. Elle ne me veut pas virile, fort, donc je me rend misérable, malheureux afin d'atteindre à son amour. Elle se redresse, fait la maman, me console. [...] Puis je veux entrer en mes droits d'amants. (Pdf 105)

Daß es sich dabei weniger um reale Wünsche und Forderungen Marias als um Projektionen Axels handelt, macht der folgende Textabschnitt in seiner Verbindung von Muttersehnsucht und Inzestangst deutlich. Nach Marias Abfahrt nach Kopenhagen bricht Axel vor Sehnsucht zusammen:

> Je l'aime, je l'aime, telle qu'elle s'est révélée aux adieux, suscitant des ressouvenirs des premiers jours de notre liaison. Femme-mère, douce, chérissante, me choyant, cajolant comme à un bébé.
> Et tout de même je l'aime, je la désire en femme, ardemment.
> Est-ce une anomalie d'instincts. Suis-je un produit d'un caprice de la nature. Serait-il que mes sentiments soient pervers, puisque je possède ma mère! L'incesterie inconsciente du coeur? (Pdf 113)

Der Teufelskreis verhinderter bzw. schuldbelasteter Erotik, in dem sich Axel bewegt, ließe sich durch den gesamten Text hindurch in seinen unendlichen Drehungen beliebig weiter nachzeichnen. Daß damit eine implizite Kritik an den Werten und Normen der patriarchalischen Gesellschaft verbunden ist, hat u.a. Prokop festgestellt:

> Warum der Text zersetzend ist, worin er jene Qualität aufweist, die Strindberg vom gemütlichen patriarchalischen Vorurteil unterscheidet? – Weil er systematisch zertrümmert, worin das Bürgertum seine Werte findet: die Ideale, die Moral. Vor allem aber, weil er die Instanz auflöst, die den Kern aller konservativer Rettungsversuche bildet: die Ordnungsmacht der Männer, sei es als Kollektiv des Männerbundes, sei es als heldenhaftes Ich.[63]

Baumgartner nennt noch einen weiteren wichtigen Punkt in diesem Zusammenhang: Strindberg dekonstruiere nicht nur die inneren, sozialpsychologischen und moralischen Begründungszusammenhänge des patriarchalischen Diskurses, sondern auch seine Schrift:

> Reale Männerphantasien der Zeit Strindbergs [...] sind [...] in ein fiktionales Spiel gebracht, in dem sich die geschlossene, gepanzerte und destruktive Schrift im Leseprozeß dekonstruiert, relativiert, problematisiert – jedenfalls potentiell.[64]

Im folgenden soll die Logik dieses dekonstruktiven Prozesses in bezug auf die Darstellung des Körperlichen und Sexuellen noch weiter verfolgt werden.

6.4.3. Die Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität bei Strindberg

Obwohl die Normen für das Sexualverhalten sozial vermittelt werden, hat Erotik ihren Platz zuallererst – das zeigt *Le plaidoyer d'un fou* deutlich – im eigenen Körper. Gerade das macht sie zu einer so fatalen 'Naturkraft'. Das Körperliche erscheint im Roman als Gegenspieler einer Ich-gesteuerten Selbstbeherrschung und Selbstdarstellung. Die Bilder, die der Erzähler/Axel von sich zeichnet, werden häufig von körperlichen Empfindungen und Reflexen konterkariert. *Le plaidoyer d'un*

---

63 Prokop 1989, S. 194.

64 Baumgartner 1991, S. 262.

fou ist vielleicht derjenige Strindberg-Text, in dem Körperlichkeit am offensten thematisiert wird. Ich vermute, daß das skandalträchtige Image des Romans auch eng mit der Rolle zusammenhängt, die Körperlichkeit in ihm spielt.

Der Text setzt unvermittelt mit körperlichem Zusammenbruch, Krankheit und, schon im Vorwort, mit der Ankündigung eines nahen Todes ein. Unmißverständlich bekommt der Leser zu verstehen, daß der Erzähler den begrenzten Ressourcen seines Körpers ausgeliefert ist. Wie eine Naturgewalt überfällt ihn die Krankheit:

> [J]e tombai foudroyé par un accès de fièvre. [...] Sans force de crier au secours, je restais seul dans mon galetas, attaqué par la fièvre qui me brassait comme un lit de plume, me saisissait par la gorge pour m'étrangler, posait le genou sur ma poitrine, me chauffant les oreilles que les yeux me semblaient sortir de la tête. Sans doute que ce fût la mort qui s'était glissée dans ma chambre, s'était ruée sur moi. (Pdf 2)

Doch wohnt der Schilderung des Fieberanfalls eine gewisse Ambivalenz inne. Während die Unterworfenheit unter den Körper auf sehr dramatische Weise exponiert wird, beschleichen den Leser Zweifel an seiner Authentizität. Der Diskurs des Ich-Erzählers erscheint bei allem Pathos erstaunlich distanziert, er gestaltet das Ereignis allzu beredt, bildhaft, hyperbolisch.[65] Er inszeniert – beinahe lustvoll – statt zu beschreiben. Der Körper wird durchgehend in einer Objektperspektive dargestellt, als *dummy*, dessen innere Funktionen dem Betrachter zu Studienzwecken zugänglich gemacht werden: "le cerveau frétillait comme un polype dans du vinaigre" (Pdf 2).

Die distanzierte Perspektive ist das grundlegende Merkmal dieses Abschnitts, und auch in anderen Texten Strindbergs wird das Objekt Körper meist aus sicherer Entfernung, z.B. des rational-wissenschaftlichen Diskurses, betrachtet. So wird das heikle Onaniethema in *Tjänstekvinnans son* und "Dygdens lön" vom Standpunkt des wissenschaftlich-analytischen Gesellschaftskritikers aus behandelt. Das Bild der Selbstobduktion, das das autobiographische Projekt beschreibt, veranschaulicht diese Perspektive. Der Vivisektor stellt das Extrem der rationalen Beherrschung des Körperlichen dar: durch seine analytische Zerstörung. Daß es sich dabei um einen typischen Gestus in Strindbergs Texten handelt, zeigt auch ein später Text wie "Människokroppens skönhet" ["Die Schönheit des menschlichen Körpers"] aus dem dritten Blaubuch. Auch hier wird der Körper vom ästhetisierenden Blick des Betrachters in seine Einzelteile zerlegt. Erst so, in seiner abstrahierten Form, erscheint er "schön".[66] Eine zweite Variante dieser ästhetisierenden Distanzierung,

---

65 In Abschnitt 6.4. wurde bereits auf die implizite Selbstironie dieser Stelle hingewiesen.

66 Dasselbe gilt auch für Beschreibungen körperlicher Schönheit in *Le plaidoyer d'un fou*. Der Blick des Betrachters ist selektiv auf einzelne stereotype Schönheitsmerkmale gerichtet, die so wenig Individualität erkennen lassen, daß sie austauschbar für den weiblichen und den männlichen Körper Anwendung finden. An Maria faszinieren den Erzähler vor allem die kleinen Füße und die gewölbten Fußnägel (Pdf 10, 75, 79, 93, 206). Dieselben Merkmale aber bezieht der Erzähler in gleichlautenden Formulierungen auf die Anziehungskraft des eigenen Körpers:

die im vorigen Abschnitt bereits im Zusammenhang mit der Erfassung des Wesens Frau genannt wurde, besteht in der Verwandlung des Körpers in ein Kunstobjekt. Sie wird in *Le plaidoyer d'un fou* explizit thematisiert. Während eines Besuchs im Kunstmuseum verwandelt der Blick des Erzählers Maria in eine Skulptur: "cette statue de vieille fille a peu près, a pris le feu de la vie sous mes étreintes, Pygmalion a soufflé sur le marbre et il possède une déesse" (Pdf 93).[67]

Dem Körperlichen an sich haftet dagegen häufig ein Negativum an, es erscheint als hinderliches Relikt früherer Stufen der menschlichen Entwicklung, es muß überwunden, beherrscht oder am besten weitestmöglich ausgemerzt werden wie in der Vision vom "homme à venir" in der gleichnamigen "Vivisektion".[68] Denn die Macht des Körpers stellt die Autonomie der männlichen Rationalität in Frage. Die Weindiebstahlepisode in *Tjänstekvinnans son*, der durch ihre zentrale Stellung in der Kindheitsgeschichte Johans entscheidendes Gewicht für seine weitere Entwicklung zugemessen wird, symbolisiert nicht nur einen Sündenfall in die Welt der Lüge, sondern gestaltet auch die Trennung von Körper und Verstand. Johans Körper wird zum Judas, der den Schuldlosen denunziert. Das körperliche Zeichen des Errötens wird vom Vater als Beweis der Schuld genommen, während die Sprache als Mittel der Unschuldsbeteuerung versagt.[69] Die sprachliche Welt- und Selbstdeutung liegt also in einem ständigen Kampf mit dem Körper. Sie strebt unablässig nach dem Aussage- und Deutungsmonopol, während der Körper verborgen und ausgegrenzt werden soll. Auch in *Le plaidoyer d'un fou* verrät der Körper den Protagonisten. An einem warmen Sommerabend wird Axel aufgefordert, Maria an den Arm zu nehmen. Als sie bemerkt, daß er vor Erregung zittert, täuscht er ein Frösteln vor und zieht sich als Schutz gegen die Berührung den Rock über, "en guise de camisole de force" (Pdf 54).[70] Wie in *Fadren* kann das Bild der Zwangsjacke auch hier als Ausdruck der einengenden patriarchalischen Verhaltensnormen gedeutet werden, welche Körperlichkeit, Begehren und Irrationalität zu überdecken streben.

Wie gefährlich es für den Erzähler des Romans als Stellvertreter männlicher Rollenvorstellungen wäre, das Körperliche mit seinen irrationalen Trieben zuzulassen, muß hier nicht nochmals dokumentiert werden. Bei der Analyse des männlichen Diskurses über Frau und Sexualität in Kapitel 4.1. wurden die pathologisch erscheinenden Angstvorstellungen beschrieben, die auch in Strindbergs Texten umgehen. Die Angst vor der Verschwendung der Manneskraft in den Fängen der bedrohlichen weiblichen Sexualität, die u.a. im Herkules-Omphale-Mythos gestaltet wird, ist nur ihr deutlichster Ausdruck. Der väterliche Zeigefinger droht mit Impotenz und körperlichem Verfall. Das Kapitel zu *Fröken Julie* wird zeigen, daß das Ausleben der Triebe von der Vaterautorität sogar mit dem Tod bestraft wird.

"pourquoi cette adoration de mes petits pieds, mes mains bien formées, mes ongles roses, bombés" (Pdf 92).

67 Vgl. auch Pdf 10: "Chef-d'oeuvre accompli, coulé en chair humaine sur un marbre antique"; Pdf 106: "Elle pose en idole".

68 *Vivisektioner*, S. 92ff.

69 Vgl. Robinson 1985, S. 234f.

70 Eine ähnliche Szene findet sich auch in *Fröken Julie* (SV 27, 136).

Der Umgang mit dem Körperlichen ist daher häufig erbarmungslos destruktiv. Kärnell weist im Zusammenhang mit Strindbergs physiologischer Bildwelt auf ihre körperlich-konkrete Expressivität hin:

> Att själva hjärnan eller inälvorna utsättes för tryck eller retningar, att man drar och sliter i personernas inre är en återkommande bild för smärtsamma inre upplevelser.[71]
>
> [Daß das Gehirn selbst oder die Eingeweide Druck oder Reizungen ausgesetzt werden, daß man am Inneren der Personen zieht und zerrt, ist ein wiederkehrendes Bild für schmerzhafte innere Erfahrungen.]

Zunächst ist eine solche Metaphorik typisch für die wissenschafts-inspirierte Literatur des Naturalismus, die auch vor drastischen Bildern nicht zurückschreckte. Dennoch fällt die hohe Frequenz von Bildern der physischen Verletzung und Zerstörung bei Strindberg auf.[72] In der Bildwelt spiegelt sich eine destruktive Einstellung gegenüber dem Körper wider, die unter anderem auf ein stark ausgeprägtes Bestreben verweist, sich vom eigenen Körper zu befreien. Das Verlangen nach Reinheit, Ordnung, Beherrschung des Ungreifbaren und Chaotischen sieht auch Stounbjerg in seinem Aufsatz "Nettet og kniven" über "Hjärnornas kamp" als ein Grundmuster Strindbergschen Erzählens. Stounbjerg zeichnet einen Bildkomplex "Chaos/Schmutz" auf, der Großstädte, Proletariat, Frauen, Tiere, Krankheit, Prostitution, Verschwendung u.a. umfaßt.[73] Ein unbestimmtes, bedrohliches Etwas, ein Netz (auch das ein wiederkehrendes Bild), aus dem sich der Autor/Erzähler befreien muß:

> Tekstens – og store dele af forfatterskabets – dynamik kan bestemmes med jeg'ets oplevelse af 'att gå emot ett nät utan att ha en kniv'. Nettet er uafgrænset og undvigende, blødt og eftergivende. Et uformeligt ikke-objekt. Fangenskabet i et net er klaustrofobisk: man kæmper ikke mod en modstander med skarpe, faste og klare konturer, men nok så meget mod sig selv. Redningen er kniven. Den er skarp, kan ridse forskelle, skabe distinktioner og hierarkier i vævet.[74]

---

71 Kärnell 1962, S. 146.

72 Z.B. in bezug auf zwischenmenschliche Bindungen: "[...] avec les intentions sérieuses d'extirper cette excroissance de mon âme qui avait revêtu la forme d'une femme" (Pdf 49); und in bezug auf die geplante Scheidung in einem Brief an E. Brandes vom März 1888: "det förbannade såkallade hjärtat sitter invext med blodkärl i slägtet ... Emellertid när mitt beslut fattades, anslog jag ett år till den kirurgiska operationen, kejsarsnittet, som skall ta ut fostren ur mitt lif" (B 7, 41f.) ["das verdammte sogenannte Herz ist durch seine Blutgefäße mit der Sippe verwachsen ... Als ich aber dann meinen Beschluß gefaßt hatte, veranschlagte ich ein Jahr für den chirurgischen Eingriff, den Kaiserschnitt, der die Frucht aus meinem Leib holen soll"].

73 Stounbjerg 1988, S. 66; vgl. auch Robinson 1986, S. 58f.

74 Stounbjerg 1988, S. 66; Strindberg-Zitat aus SS 22, 128.

> [Die Dynamik des Textes – und großer Teile des Werks – kann durch das Erlebnis des Ich bestimmt werden, 'in ein Netz zu gehen, ohne ein Messer zu haben'. Das Netz ist unbegrenzt und ausweichend, weich und nachgiebig. Ein unförmiges Nicht-Objekt. Die Gefangenschaft in einem Netz ist klaustrophobisch: Man kämpft nicht gegen einen Gegner mit scharfen, festen und klaren Konturen, sondern ebensosehr gegen sich selbst. Das Messer bedeutet die Rettung. Es ist scharf, kann Unterschiede herausschneiden, Distinktionen und Hierarchien im Gewebe herstellen.]

Stounbjerg vergleicht den Kampf gegen das "Netz" mit dem Individuationsprozeß, wie ihn Kristeva beschreibt: als Ablösung aus dem Vorsymbolischen, dem Semiotischen, die über die Denunziation desselben als Schmutz, als ekelerregenden Abfall verläuft. Die Parallele ist freilich nur begrenzt zutreffend, denn von einem wirklichen Prozeß kann weder in "Hjärnornas kamp" noch in *Le plaidoyer d'un fou* die Rede sein. Das Chaos, das bekämpft und systematisierend durchschnitten werden soll, infiziert eher die phallische Ratio, als daß es sich kolonisieren und beherrschen ließe. Kennzeichnend für Strindbergs Schrift ist gerade die *Unaufhebbarkeit* der Spannung zwischen dem Bemühen um Selbstbeherrschung durch die Zuschreibung fester Identitäten einerseits und der lustvollen Regression ins Körperliche andererseits. Diese Spannung führt auch beim destruktiven Umgang des Textes mit dem Körper zu einer Vermischung von Schmerz und Lust, die sich als masochistisch beschreiben läßt. Neben das Bestreben, sich aus der Verstrickung in das Körperliche zu befreien, tritt die Tendenz, in der Entblößung des Körpers die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, zu schockieren und zu provozieren. Indem der Körper verletzt und zerschnitten wird, kann er auch exhibitionistisch dem Blick des Betrachters dargeboten werden. Erst im Wüten gegen ihn wird der Körper fühlbar, bedeutsam, existent.

6.5. Entblößung und Provokation als Charakteristika der Autorfigur

Die implizite Kritik an der Vaterwelt, am männlich-rationalen Diskurs, die in *Fadren* durch die Inszenierung von Regressions- und Vereinigungsphantasien und durch die Destruktion der patriarchalischen Rollenmuster eingeleitet wird, setzt sich in *Le plaidoyer d'un fou* verstärkt fort. Dafür ist nicht zuletzt auch der Gestus der *Entblößung* verantwortlich. *Le plaidoyer d'un fou* ist ein exhibitionistischer Text, der ganz bewußt provoziert und Tabus bricht. Der Text zersetzt den herrschenden männlichen Diskurs, indem er die Fassaden des 'Charakters' niederreißt und die Entblößung des Körperlichen, des Sexuellen inszeniert.

Der Exhibitionismus in Strindbergs Texten ist vielfach bemerkt und häufig psychologisch gedeutet worden: Er stelle eine Kompensationsreaktion gegenüber der Schüchternheit und Gehemmtheit des Autors in mündlichen Kommunikations-

situationen dar.[75] Das Moment der Entblößung ist allerdings kein spezifisches Merkmal Strindbergschen Schreibens, sondern gehört zur autobiographischen Tradition seit dem 18. Jahrhundert. Paradigmatisch stehen auch hierfür Rousseaus *Confessions*. Nach Rupp ist die Integration sinnlich-körperlicher Erfahrung in den autobiographischen Diskurs Ausdruck eines seit dem 18. Jahrhundert gesteigerten Bedürfnisses nach Authentizität, eines Bestrebens, die Entfremdung in der Verschriftlichung durch radikale Individualisierung aufzubrechen.[76] Entblößung ist hierbei sowohl im konkret körperlichen als auch im metaphorischen Sinn als öffentliche 'Bloßstellung' des Autors als Mensch gemeint. Robinson nennt dies ein typisches Merkmal des naturalistischen literarischen Diskurses:

> For although an extreme instance, Strindberg's flagrant exposure of himself to the public gaze [...] was only conceivable because it encompassed a potential inherent in the literary institution of a period for which writing was published and read as essentially self-revelatory.[77]

Daß Autorschaft und Entblößung (der eigenen ebenso wie anderer Personen) in unmittelbarem Zusammenhang gesehen wurden, dokumentiert sich vielfach auch in Strindbergs Briefen. In einem Brief an Heidenstam von März 1885 findet sich eine Klage über die Brutalität des Schriftstellerberufs:

> Om du visste huru lifvet ter sig när man såsom författaren måste göra, klädt af sig naken på ett torg, huru man som en vampyr får suga sina vänners, sina närmastes, sitt eget blod! Husch! Och gör man det ej, så är man ej författare! (B 5, 62)
>
> [Wenn du wüßtest, wie sich das Leben ausnimmt, wenn man sich, so wie es der Schriftsteller machen muß, auf einem Marktplatz nackt ausgezogen hat, wie man wie ein Vampir seiner Freunde, seiner Nächsten, sein eigenes Blut saugen muß! Pfui! Und tut man das nicht, dann ist man kein Schriftsteller!]

Robinson nennt in diesem Zusammenhang das Ideal des *document humain* der französischen Naturalisten, auf das sich Strindberg auch zur Verteidigung von *Le plaidoyer d'un fou* explizit beruft.[78] Zudem bewegt sich Strindberg im Zusammenhang der skandinavischen Sittlichkeitsdebatte, in der sowohl die Sexualmoral als auch die Behandlung der Sexualität in der Literatur diskutiert wurden. Für die Autoren des Modernen Durchbruch ist ihre (vergleichsweise) offene Darstellung Programm. In *Jäsningstiden* kritisiert Strindberg mit explizitem Bezug auf diese Debatte die Kluft zwischen Leben und Schreiben bei den idealistischen "Poeten" und fragt: "Vill han [poeten] vid diktningen slippa ifrån sig själv, och uppfinna en annan; är det begäret att klä ut sig, är det blyghet, fruktan att ge sig, blotta sin blygd?" (SV 20, 269) ["Will er [der Poet] beim Dichten sich selbst entkommen und einen anderen erfinden; ist es das Begehren, sich zu verkleiden, ist es

---

75 Eklund 1948b, S. 94; Robinson 1986, S. 47f.

76 Rupp 1988, S. 252.

77 Robinson 1986, S. 10.

78 Vgl. B 7, 144 und B 9, 224.

Schüchternheit, Angst, sich zu öffnen, seine Scham zu entblößen?"] Selbstentblößung und Aufrichtigkeit erscheinen hier als Synonyme, wie schon in der zwei Jahre zuvor entstandenen Erzählung "Samvetskval". Trotz aller Ängste und Anfeindungen gegenüber der rückständigen Mehrheit öffentlich die eigene Meinung zu vertreten – dieses Ideal, für das bei Strindberg als Identifikationsfigur bezeichnenderweise Rousseau steht, wird hier im drastischen Bild der Selbst-Sektion dargestellt: "Ja det är elakt att se sina inälvor på boddörren [...] Rousseau skar upp sig levande, röck hjärtat ur bröstkorgen och höll det mot solen som de gamla aztekerna när de offrade." (SV 19, 175f.) ["Ja, es ist scheußlich, seine Eingeweide an der Ladentür zu sehen [...] Rousseau schnitt sich bei lebendigem Leibe auf, riß sich das Herz aus dem Brustkorb und hielt es der Sonne entgegen wie die alten Azteken, wenn sie opferten."][79] Der Akt der Selbstentblößung erscheint hier geradezu als moralisches Postulat, für das sich der Autor zu opfern verpflichtet sieht. Er gibt als Märtyrer seine Privatsphäre für ein allgemeines Wohl, etwa das Ideal der Wahrheit, preis. Lagercrantz spricht vom "Mythos dessen, der sich, sich selbst opfernd, enthüllt."[80]

Selbstentblößung und Opfer-Selbstbild stehen als Komponenten des Autorbilds in enger Verbindung. Beide zeigen ein masochistisch-destruktives Moment, das freilich im Sinne der Ich-Konstitution im Text eine unentbehrliche (konstruktive!) Funktion hat. Paul de Man führt in seinem Aufsatz "The Purloined Ribbon" über Rousseaus *Confessions* am Beispiel der Beichte eines Diebstahls, den der Autor-Protagonist auf eine unschuldige Hausangestellte abwälzt, vor, wie das Bekenntnis, das sich als Funktion von Schuldbewußtsein und unbestechlicher Wahrheitsliebe gibt, eigentlich dem Begehren lustvoll exhibitionistischer Selbstentblößung entspringt:

> The obvious satisfaction in the tone and the eloquence of the passage quoted above, the easy flow of hyperboles [...], the obvious delight with which the desire to hide is being revealed, all point to another structure of desire than mere possession [...]. What Rousseau *really* wanted is neither the ribbon nor Marion, but the public scene of exposure which he actually gets.[81]

Nun kleidet sich der Erzähler in *Le plaidoyer d'un fou* zwar nicht ins Gewand des beichtenden Sünders – auch wenn der Text, wie die alte deutsche Übersetzung des Titels, "Die Beichte eines Toren", zeigt, offenbar so aufgefaßt werden konnte –, doch die Lust an der Entblößung wird im lustvollen Duktus der Schrift ebenso deutlich wie in dem von de Man besprochenen Beispiel. Diese Lust entspringt zunächst der aggressiven, gegen die bürgerliche 'Sittlichkeit' gerichteten Komponente der Selbstentblößung. In der primitivistischen Programmschrift

---

79 Das Bild vom herausgerissenen Herzen erinnert unmittelbar an das Einleitungsgedicht zum 1883 veröffentlichten Gedichtzyklus *Sömngångarnätter på vakna dagar*, in dem der Autor sein Buch mit einem blutigen Herzen vergleicht, das im Schaufenster einer Metzgerei hängt.

80 Lagercrantz 1980, S. 239; vgl. auch Kärnell 1962, S. 148.

81 de Man 1977, S. 34.

"Livsglädjen" von 1884 ist vom Bedürfnis des modernen Menschen, sich der zivilisatorischen Umgangsformen zu entledigen, die Rede:

> ett sådant allmänt behov av brutalitet, en yrvaken lusta att få riva av sig kläderna och gå naken, att blotta det otillbörliga, att nalkas det frånstötande, att få vara ett lyckligt och muntert djur. (SS 16, 109f.)
>
> [ein so allgemeines Bedürfnis nach Brutalität, eine schlaftrunkene Lust, sich die Kleider vom Leib zu reißen und nackt herumzulaufen, das Ungehörige zu entblößen, sich dem Abstoßenden zu nähern, ein glückliches und munteres Tier sein zu dürfen.]

Spezifischer aber entspringt sie in *Le plaidoyer d'un fou* dem Protest gegen die bürgerlich-patriarchale Sexualmoral und gegen männliche Rollenerwartungen. Der Roman ist eine gezielte *Provokation*. Indem der Autor sich entblößt und die typisch männlichen Rollenbilder destruiert, entblößt er die Geschlechterideologie und -moral der Gesellschaft, für die er schreibt. Indem er sich zum Narren macht, deckt er, wie schon in *Fadren*, das Wahnhafte des herrschenden Diskurses auf.

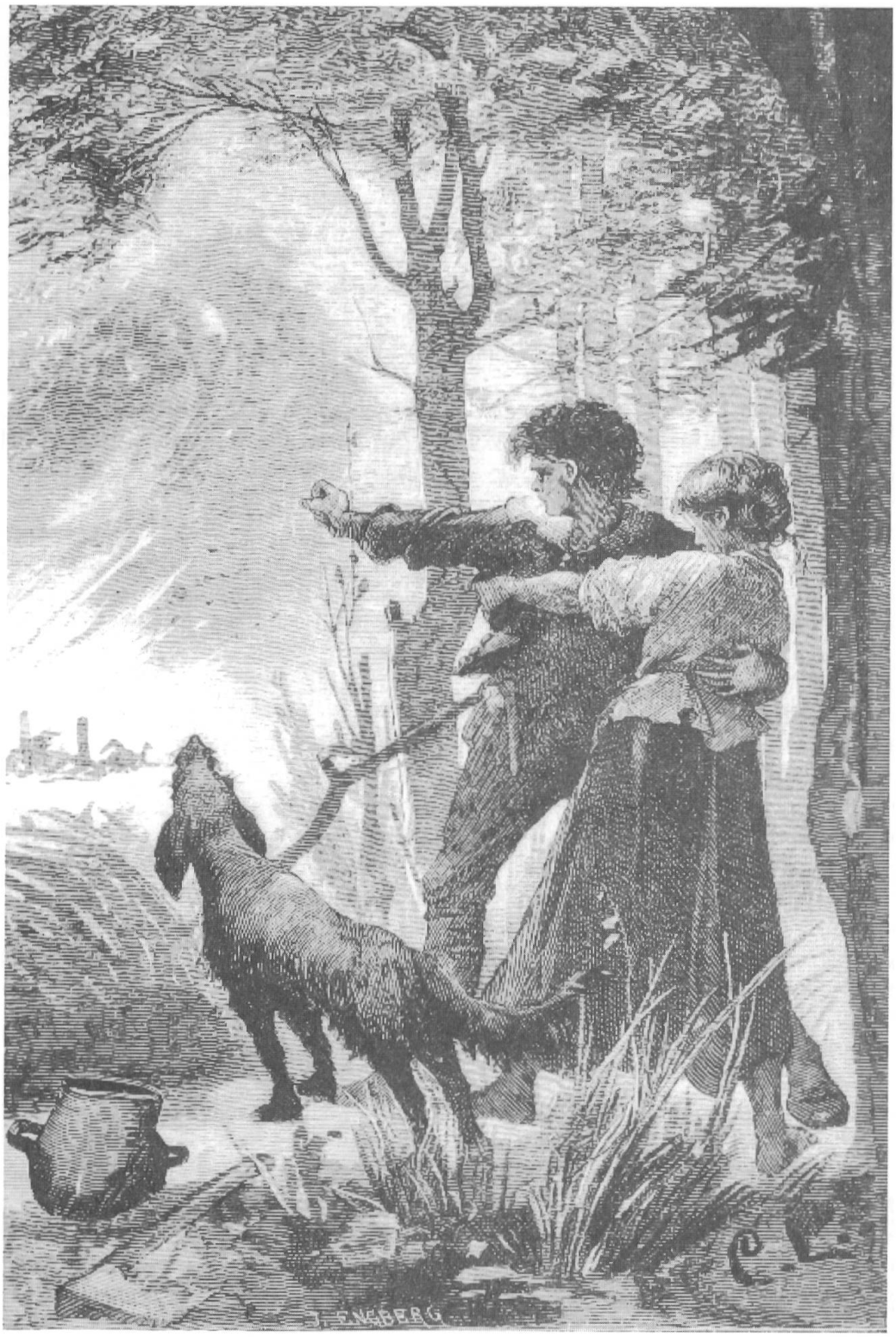
Wesentlich für den provokativen Effekt des Textes ist wiederum sein autobiographischer Aspekt – daß also Axel als ein Repräsentant des Autors verstanden werden kann. Als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit wurde die Bedeutung des autobiographischen Verweises in Strindbergs Werk für die Rezeption durch die zeitgenössischen Leser konstatiert. Dieser biographische Bezug war auch dafür verantwortlich, daß Texte wie *Fadren* und *Le plaidoyer d'un fou* als Skandal empfunden wurden. Stounbjerg hat in seinem Aufsatz zu "Hjärnornas kamp" auf die Bedeutung der Referentialität des Textes aufmerksam gemacht. "Det er en vigtig del af tekstens retorik – og af de læserforventninger, den søger at fremmane. Som sådan er referentialiteten et virkemiddel *i* teksten [...]."[82] ["Sie ist ein wichtiger Teil der Rhetorik des Textes – und der Lesererwartungen, die er zu wecken sucht. Auf diese Weise ist die Referentialität ein funktionales Mittel *im* Text [...]."] Als Funktion der Referentialität in Strindbergs Schreiben läßt sich nicht nur in *Le plaidoyer d'un fou* die Provokation nennen. In einem weiteren Aufsatz bezeichnet Stounbjerg "den polemiske, kritiske eller blasfemiske gestus" ["den polemischen, kritischen oder blasphemischen Gestus"] als eine Konstante in Strindbergs Werk.[83]

Der provokative Gestus trägt auch entscheidend zur Selbstinszenierung bei. Provokation und Tabubruch, vor allem die gezielte Beschimpfung, die sich in *Le plaidoyer d'un fou* gegen die Frau im allgemeinen und Maria im speziellen richtet, sind charakteristische Elemente der Autorfigur – wie schon im Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* erwähnt wurde. Die Provokation in Verbindung mit dem Gestus der Selbstentblößung zielt darauf, die Autorinstanz zu individualisieren bzw. Authentizität zu suggerieren. Will man versuchen, die *Form* der Individualität, die uns im spezifischen Gestus der Schrift gegenübertritt, zu bestimmen, gehört die provokative Anrede zu den entscheidenden Elementen. Sie ist schon

---

82 Stounbjerg 1988, S. 61.

83 Stounbjerg 1991b, S. 13.



Carl Larsson, Fången och Skogsmannen (Die Gefangene und der Vogelfreie)

deswegen von besonderer Bedeutung, weil sie eine Kommunikationssituation simuliert, die es dem Leser schwer macht, Distanz zu bewahren, den Text als fiktionales Werk und den Autor als abstrakte Instanz aufzufassen. Dies gilt zwar insbesondere für den zeitgenössischen Leser, der die Bezüge auf die herrschenden literarischen, ideologischen und anderen Diskurse unmittelbar verstand und sich einer individuellen Standortbestimmung gegenüber den provokativen Äußerungen nicht versagen konnte. Doch insofern die angesprochenen Themen wie die Stellung der Frau in der Gesellschaft auch heute noch kontrovers diskutiert werden, verhindert der provokative Gestus, wie der außerwissenschaftliche Diskurs über Strindberg in Schweden zeigt, auch heute noch effektiv eine Rezeption, die von einer individuellen Autorperson abzusehen in der Lage wäre.
Die Provokation hat die Funktion, die Autorinstanz zu personalisieren und zu individualisieren, und schreibt gleichzeitig dem Autorbild die Züge des Provokateurs ein. In Reinkultur zeigt sich diese Form der Selbstinszenierung zu Beginn der 1880er Jahre, als sich der Autor in *Svenska folket* als Umstürzler innerhalb der schwedischen Geschichtswissenschaft betätigt und den Übervater Geijer vom Thron zu stoßen versucht, sowie kurz darauf in der Satirensammlung *Det nya riket*.[84] Charakteristisch dafür ist die Skizze, die der Briefschreiber Strindberg in einem Brief an Carl Larsson für eine Zeichnung in *Svenska folket* entwirft: "*Skogsmannen*: Hej! Samhällets fiende (Aug. Strindberg!) står i skogsbrynet, knyter näfven åt en brinnande by som han påtändt" (B 2, 376) ["*Der Vogelfreie*: Heissa! Der Feind der Gesellschaft (Aug. Strindberg!) steht am Waldrand, ballt die Faust gegen ein brennendes Dorf, das er angezündet hat"].[85]

Daß der rebellisch-provokative Gestus das Strindbergbild der Zeitgenossen effektiv geprägt hat, unterliegt keinem Zweifel. So wurde Strindberg dem deutschen Publikum in einem Artikel in den *Preußischen Jahrbüchern* 1885 als "ein schwedischer Sensationsschriftsteller" präsentiert, der "ungefähr Alles herunterriß, was andern Menschen heilig und theuer ist".[86] In einer weiteren Zeichnung Carl Larssons als Illustration zu einer allegorischen Erzählung "Sanningens Vallfärd" von Erik Bögh (1883) erscheint Strindberg als "Lögnarefienden" ["Lügnerfeind"].[87]

* * *

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß der Umgang mit Körperlichkeit und Sexualität in Strindbergs Texten drei verschiedene und doch eng miteinander verknüpfte Funktionen hat. Zum einen ist die Entblößung des Körperlichen Protest und Provokation. Wie schon im Kapitel zu *Tjänstekvinnans son* gezeigt, stellt die Provokation ein wesentliches Mittel dar, um das Bild eines Autor-Ich in der Leservorstellung zu etablieren. Zum anderen dient der Körper als Raum der Regression aus allen Rollenzuschreibungen, etwa in Form von Krankheits- und

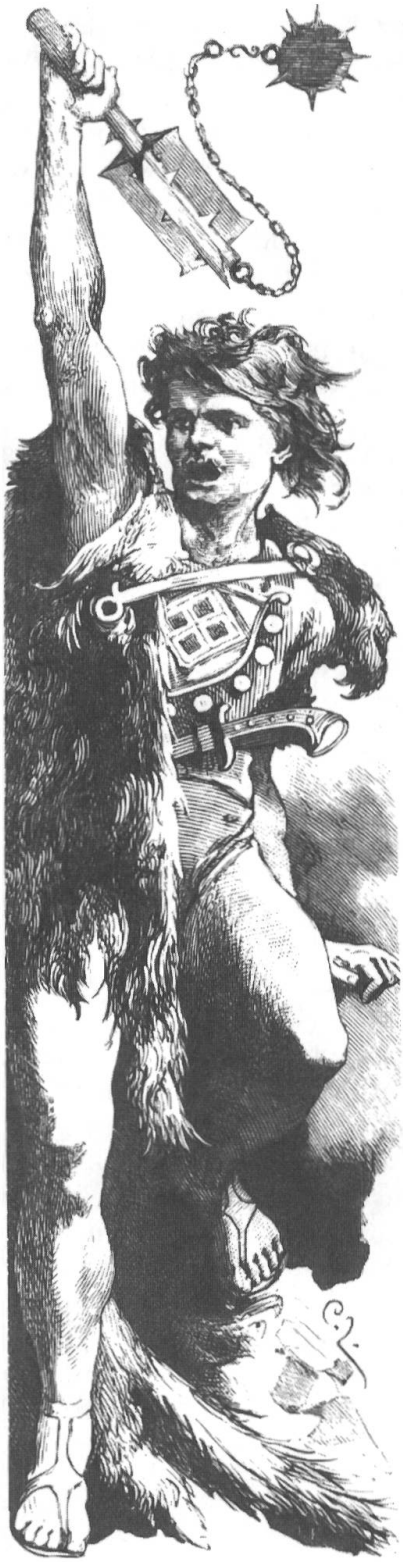
---

84 Vgl. Lagercrantz 1980, S. 131ff.

85 Vgl. die Abbildung auf S. 243.

86 Rüdiger 1885, S. 606.

87 Rasmussen 1988, S. 64.



Carl Larsson, "Lögnarefienden" ("Der Lügnerfeind")

mütterlichen Vereinigungsphantasien. Er bildet damit einen wichtigen Faktor der Dynamik, die im Text den Prozeß von Konstruktion und Auflösung der Autorbilder in Gang hält. Die hauptsächliche Tendenz aber ist die Abwehr des Körperlichen als Ort der eigenen Schwäche, der Triebe und des Begehrens, die die rationale Selbstbeherrschung zu untergraben drohen. Der Text sucht das Irrationale zu bannen, das Weibliche, den Wahnsinn, das seinen Kern im eigenen Körper hat. Damit läßt sich auch die am Ende von Abschnitt 6.3. gestellte Frage nach dem Grund für die Labilität männlicher Identität beantworten: Weil das Bedrohliche im eigenen Körper liegt und weil es gleichzeitig Begehren und Abwehr auslöst, kann eine männliche Identität, die sich auf Ausgrenzung des 'Weiblichen' gründet, nicht dauerhaft stabil sein. Das Körperliche unterwandert immer wieder das Bild des überlegenen, rationalen Mannes und verwandelt ihn in einen Märtyrer, ein hilfloses Opfer seines Schicksals.

Indem nun der Text in brutaler Offenheit eine Sektion durchführt, indem Blick und Sprache als die Messer der Ratio den furchtbaren Eingriff, die Amputation des eigenen Herzens vornehmen, wird auch die Ordnung angeklagt, die solche Selbstverstümmelungen verlangt. Der Schnitt zerstört gleichermaßen das beunruhigende körperliche Innenleben wie den hemmenden, bedrückenden Panzer aus fremden und eigenen Zuschreibungen, der es umschließt. Nach der entblößenden, sezierenden Schrift bliebe nur eine zerstückelte Leiche übrig – bestünde nicht ein charakteristisches Merkmal von Strindbergs Texten darin, daß sie den Prozeß von Abwehr des Körperlichen und Lust am Körperlichen nie zu einem Ziel kommen lassen. Es zeigt sich hier dieselbe Spannung, die wir auch im Wechselspiel von Identitätszuschreibung und Identitätsauflösung wahrnehmen konnten.

Im Kapitel zu *Fadren* wurde dieser Sachverhalt mit der spannungsvollen Situation des Autor-Ich begründet, das zwischen den Anforderungen von alten und neuen Männerbildern hin und her gerissen ist und in seiner Verunsicherung die Frau nur als existentielle Bedrohung wahrnehmen kann. Worauf ihre bedrohliche Macht beruht, hat die Analyse von *Le plaidoyer d'un fou* verdeutlicht. Sie hat einen Aspekt ins Zentrum gerückt, der in *Fadren* eine weniger dominante Rolle spielt: die Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Sexualität. Die Bedrohung durch das Weibliche stellt sich hier als Bedrohung durch den eigenen Körper dar, durch seine Irrationalität und sein Begehren. Da aber sowohl Abwehr als auch Begehren Teile des Ich sind, läßt sich die Spannung nicht durch Ausgrenzung auflösen. Der Text stellt immer neue Bilder für das Ich zur Verfügung, das in dieser Spannung konstituiert werden soll, und erzeugt dabei immer neue Widersprüche. Diese (immer ungenügenden) Bilder werden dann in einem endlosen Spiel, kaum daß sie geschaffen sind, sogleich wieder aufgelöst. So wird eindrücklich die Feststellung bestätigt, daß Autorbildkonstruktion und -destruktion in einen spiralischen Wirbel führen. In *Fadren* und *Le plaidoyer d'un fou* verwandeln sich auf diese Weise der Wissenschaftler zum Narr, der Mann zum Kind und das tragische Opfer zum lächerlichen Schreihals.