

UWE EBEL

**DIE DISSOZIATION VON IDEAL UND WIRKLICHKEIT
ALS STRUKTURPRINZIP IN STRINDBERGS *RÖDA RUMMET*¹**

Röda rummet führt in der Mehrzahl seiner nur locker in ein übergeordnetes Geschehen eingebetteten Kapitel Wirklichkeitsbereiche vor, die den Status von Institutionen besitzen. Das so entstehende Panorama umfaßt Familie, Ehe, Freundschaft, Parlament, kirchliche Einrichtungen, Wohltätigkeitsvereinigungen, Firmen, Versicherungsgesellschaften, Theater. Diese Institutionen werden im Roman unter dem Gesichtspunkt thematisch, daß sie sich als Verkörperungen von absolut gesetzten Ideen darstellen und damit ihre in Bedürfnissen gegründete Legitimierung zu einer Sanktionierung umformulieren. Ideen erreichen im Modus des Ideals ihre größtmögliche Verwirklichung. Solchen Idealen in den Grenzen des dem Menschen Möglichen zu entsprechen, ist hier jedoch nicht als Aufgabe und Bemühung vorgestellt, sondern als Anspruch, aus dem die jeweilige Institution und ihre Repräsentanten Ansehen, Würde und Bedeutung für sich ableiten.

Der Roman verfährt so, daß er die Ideale dergestalt in Relation zu ihrer Verwirklichung setzt, daß er diese Beziehung als Dissoziation gestaltet und darüber die Berufung auf Ideale als Propaganda entlarvt. Das erreicht der Text, indem er die Handlungsmotivationen der Figuren, die die genannten Institutionen vertreten, auf zwei Ebenen vorführt: einmal auf der Ebene der von den Agierenden formulierten oder als unumstritten vorausgesetzten Antriebe, Berufungen und Bestimmungen, zum anderen auf der der privaten bis egoistischen und deshalb verdeckten und versteckten Antriebe ihres Tuns und Lassens. Diese beiden Motivationen treten im Roman auseinander, und die im geltenden Normgefüge verankerte und als altruistisch lobenswerte Tat erscheint um solcher Zwecke wegen ausgeführt, die dem Wertekanon nicht zu integrieren sind, ihm vielmehr zuwiderlaufen. Die Ideale werden zum Alibi, sie helfen, egoistische Absichten zu verbrämen und dienen dem 'Gesellschaftstier' zu dem das *animal sociale* in darwinistischer Manier denobilitiert ist, als Waffe im Kampf um Macht und um Vorrang in der gesellschaftlichen Hierarchie.

Der Roman hält sich mit einer moralischen Bewertung seiner Figuren zurück, er spielt auch kaum die eine gegen die andere aus und vermeidet es, Licht und Schatten deutlich zu verteilen. *Röda rummet* umgeht die Personalisierung der behandelten Probleme, um sie nicht als Individualfälle den Rahmen, aus dem sie fallen, befestigen zu lassen. Selbst ein Kapitel wie "Bröder emellan (Unter Brüdern)", in dem der

¹ Der hier erneut publizierte Aufsatz wurde erstmals 1985 veröffentlicht. Er wurde kritisch durchgesehen.

jüngere Bruder den Machenschaften des älteren ausgeliefert ist, lebt aus der Darstellung der genannten Dissoziation, nicht aus einer moralischen Be- und Verurteilung derer, die hier in Beziehung zueinander treten. Wenn in diesem Kapitel Bruder gegen Bruder steht, dann, um die konventionelle, die institutionalisierte Deutung von Familienverbindungen als 'Familienbände' in Frage zu stellen. 'Brüderlichkeit' wird in der Absicht, die sanktionierte, die 'idealisierte' Vorstellung im Verweis auf die Wirklichkeit zu destruieren, in einem Zerrbild vorgeführt. Solche Absicht tritt verstärkt in der Präsentation der Ehe hervor; eine Einstufung der Partner nach den Kriterien moralischer Rechtfertigung wird gänzlich unmöglich, weil beide aus ähnlichen Absichten mit ähnlicher Zielrichtung handeln. Wenn der Roman so Institutionen, die unhinterfragt als werthaltig, als heilig, als nicht bedingt anerkannt werden, im Stande des Gesetzseins und der Bedingtheit vorführt, dann wird verständlich, daß solche literarische Übung als zersetzend rezipiert und entsprechend begrüßt oder abgelehnt wurde.

Strindberg kritisiert in *Röda rummet* weniger einzelne Institutionen, er thematisiert vielmehr in deren Darstellung das Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit. Das Kapitel "Arma Fosterland! (Armes Vaterland!)" etwa führt eine Institution vor, deren Bedeutung im Substantiv des Titels insofern anklingt, als es den Bereich angibt, um den sich das Parlament, die Institution, die hier präsent wird, zu kümmern hat. Im Adjektiv wird das Auseintreten von Aufgabe und Erfüllung vorab mitgeteilt. Das Kapitel behandelt Normen und Ideale auf verschiedene Weise. So setzt der Eingang Erwartungen, die das Verständnis und die Einordnung dessen präjudizieren, was das Kapitel im weiteren Verlauf vorführt. Es heißt dort:

Klockan slog tio i Riddarholmen några dagar därefter då Falk anlände till Riksdagshuset för att hjälpa Rödluvans referent med Andra Kammaren. Han påskyndade sina steg, ty i det här verket, där man var ordentligt avlönad, menade han, skulle man väl vara på slaget. Han gick upp utskottsvägen och blev visad in till Andra Kammarens vänstra referentläktare. Han trädde med en viss högtidlig känsla ut på de få plankor som likt ett duvslag blivit upphängda under taklisten, där "det fria ordets män skulle åhöra huru landets heligaste intressen diskuterades av dess värdigaste medlemmar". Det var alldeles nytt för Falk det här men han blev icke tillintetgjord av några stora intryck då han skådade ner från sin hylla och såg den tomma salen under sig vilken liknade bra nog en Lancasterskola. Klockan var fem minuter över tio, men ännu fanns icke en levande säl mer än han själv där.

(Die Uhr der Riddarholmkirche schlug zehn, als Falk, einige Tage später, vor dem Reichstagsgebäude anlangte, um dem Berichterstatter der "Roten Mütze" bei seiner Arbeit in der Zweiten Kammer behilflich zu sein. Er beschleunigte seine Schritte, denn hier, wo man ordentlich bezahlt wurde, meinte er, mußte man wohl pünktlich sein. Er stieg die für den Ausschuß bestimmte Treppe hinauf und wurde auf die linke Berichterstattertribüne der Zweiten Kammer gewiesen. Er betrat mit einem gewissen feierlichen Gefühl die Planken, die wie ein Taubenschlag unter dem Deckengebälk aufgehängt waren; von hier aus sollten die "Männer des freien Wortes mit anhören, wie die heiligsten Interessen des Landes von seinen würdigsten Vertretern diskutiert werden". Dies alles war ganz neu für Falk, aber er fühlte sich nicht von irgendwelchen großen Eindrücken zerschmettert, als er von seinem Verschlag hinabblickte und den leeren Saal unter sich sah, der so auffallend einer Lancasterschule glich. Es war fünf nach zehn, aber noch war keine lebende Seele außer ihm anwesend.)²

Der Erzähler selbst bewertet nicht. Falks 'Meinung' wird, so sehr sie durch den Hinweis auf das Verhältnis von Mühe und Belohnung intersubjektiv nachvollziehbar gehalten ist, als subjektiv in den Text eingeführt. Das Erleben des noch leeren Saals – er wird noch eine Zeitlang leer bleiben – setzt Falks Meinung, die, weil naiv, eine natürliche, eine noch unverdorben und also berechnete Erwartung ausdrückt, dergestalt ins Unrecht, daß sie sich in den Prozeß seiner Desillusionierung einfügt, den der Roman insgesamt vorführt. Das als Zitat mitgelieferte Raster zur Beurteilung dessen, was sich in dem Kapitel abspielt, ist durch seine Zitathaftigkeit aus der Setzung durch den Erzähler herausgenommen und als allgemein anerkannt, ja als Selbstdeutung derer, die sich hier versammeln, markiert. In dem ironisch durchtränkten Darbietungshabitus des Gesamtromans nimmt sich das von Pathos getragene Zitat zudem wie ein Fremdkörper aus, erscheint – selbst ohne die Kenntnis des weiteren Kapitelverlaufs – als unecht, weil es in einer zur Karikatur tendierenden Weise Ideales häuft. Alle drei Selbstdeutungen werden als falsch und überzogen widerlegt: die Zeitungsreferenten berichten aus kommerziell begründeter Parteilichkeit, die diskutierten Fragen betreffen alles andere als die heiligsten Interessen des Landes und werden z. T. aus dem Antrieb krassester Geschäftsinteressen abgehandelt, die Parlamentarier argumentieren aus Eigen- und Gewinnsucht usw. Es fehlt zwar nicht an solchen Normverletzungen, die man als Kritik an der Arbeit des

² *August Strindbergs Samlade Verk*, VI: *Röda Rummet. Skildringar ur artist- och författarlivet*. Texten redigerad och kommenterad av Carl Reinhold Smedmark, Stockholm, 1981, p. 87. Zitiert als: RR. — Die deutsche Übersetzung ist hier wie im folgenden (leicht verändert) übernommen aus: August Strindberg, *Das rote Zimmer. Schilderungen aus dem Leben der Künstler und Schriftsteller*, aus dem Schwedischen übertragen von Hilde Rubinstein, (*Bibliothek Suhrkamp*, 640), s.l., 1979, p. 100. Zitiert als: RZ.

damaligen schwedischen Parlaments lesen kann, wie an den Reaktionen auf die Rede Sven Svenssons ersichtlich ist. Das Gesamtkapitel ließe sich jedoch nicht als eine kritische Behandlung partieller Mißstände lesen; im Auseinandertreten von Selbstanspruch und Verhalten stellt es vielmehr durchgängig die Dissoziierung von Ideal und Wirklichkeit dar.

Der Erzähler läßt Falk durchaus kein Gefühl der Erhebung empfinden, als er den leeren Saal unter sich sieht. Was für Falk gilt, gilt ebenso für den Präsidenten der Versammlung. Das Kapitel räumt der Beschreibung seines Verhaltens vor Beginn der Sitzung in dem noch leeren Raum große Breite ein. Der Tenor des Erzählens ist dabei von der Absicht bestimmt, jegliches Gefühl von Würde und Bedeutsamkeit zurückzudrängen. So läßt der Erzähler den Präsidenten sich schnäuzen und diese Handlung durch "etwas Bedeutungsvolles, etwa: 'Meine Herren, nun schnäuzte ich mich' " kommentieren. Die Episode gewinnt ihre Komik aus der Respektlosigkeit, mit der der Präsident sich an dieser als weihe- und würdevoll propagierten Stätte verhält, solange er sich unbeobachtet glaubt. Die Komik dient, wie unmittelbar ersichtlich ist, nicht einer Kritik an seinem Verhalten. Die Versetzung mit derlei Bagatellen gewinnt Funktion und Bedeutung aus ihrer Fähigkeit, den Raum zu profanieren, dem Ort seine Außergewöhnlichkeit, seine Aura zu nehmen. Die Episode fügt sich der Tendenz einer Ernüchterung des Weltbezugs ein, die diesen Roman generell auszeichnet.

Die beschriebene Darstellung des Verhältnisses von Ideal und Wirklichkeit weist ein Grundmuster des Romans auf. Die Darstellung dieses Verhältnisses läßt die historische Position der in *Röda rummet* gewählten Schreibart deutlich werden. Das profiliert sich vor dem Hintergrund der folgenden Beispiele einer literarischen Gestaltung von Wirklichkeit, wie sie in der Epoche verbindlichen Charakter besaß, in die Strindberg hineinschrieb. In Holger Drachmanns Roman *Forskrevet* (*Verschrieben*) von 1890 hält die Hauptgestalt Gerhard eine ketzerische Rede, in der es u. a. heißt: "Der versöhnende Schimmer der Romantik liegt nicht länger über dem 'lieben alten Dänemark' "³

Was hier als überholt angegeben ist, kommt an anderer Stelle des Romans durchaus noch ungebrochen zur Sprache, so etwa in folgender Passage:

Saa sank Byens underdanige Tage; Spirene knejsede endnu højt over høje, nøgne Trærs Kroner, som over en sammenhængende Skov, og et smalt, blankt Baand af Vand — Issefjorden. 'Paa Sjølunds fagre

³ Holger Drachmann, *Forskrevet*, (H. D., *Poetiske Skrifter*, VII-VIII), 1927, VII, p. 284: "Romantikens forsonende Skær ligger ikke længer over det 'kære, gamle Danmark'."

Sletter' nynnede det inden i Gerhard fra hans Drengetid. I den stille Aften — kun med det friske Lufttræk af Vognens raske Fart — laa det alt der som Romantik. Romantikken, den vi aldrig kører bort fra i vort Land! tænkte Gerhard. Og det var Edith, som bragte ham til at nynne — Edith, som selv var Romantikken, der hvilede over Landskabet. Hvorledes [. . .] tænkte han videre [. . .] hvorledes *skulde* en fremmed Magt nogen Sinde faa udslettet vort ejendommelige Mærke? Fiskere, Bønder, Smaakræmmere — det er vore Ahner. Min Gud, hvad slaas vi indbyrdes for? Hvor er de store Uoverensstemmelser? Kom der en klog Mand og fortalte os realiter, hvad alle de Klærkegrave og Kongegrave indehavde af Daarligheder og Daarskaber — vi vilde trække paa Skuldrene, nynne en Kæmpevise, en Folkevise, en Gadevise. Romantik! Om vi vidste alt muligt stygt om hinanden indbyrdes — saa bliver vort Sind dog ikke sygt; vi søger at komme over det, over 'paa den anden Side' ud i det ubestemte, ud i Maanedisen."

(Dann sanken die unternägigen Dächer der Stadt; die Turmspitzen ragten noch hoch über den Kronen hoher, nackter Bäume empor wie über einem zusammenhängenden Wald, und einem schmalen, blanken Wasserband — dem Issefjord. "In Sjølund's schönen Ebenen", summte es in Gerhard aus seiner Jungenzeit. In dem stillen Abend — lediglich vom frischen Luftzug der schnellen Fahrt des Wagens bewegt — lag das alles da wie Romantik. Die Romantik, von der wir in unserem Land niemals wegfahren! dachte Gerhard. Und Edith brachte ihn dazu zu summen — Edith, die selbst die Romantik war, die über der Landschaft ruhte. Wie [. . .], dachte er weiter [. . .], wie *könnte* es jemals einer fremden Macht gelingen, das uns eigene Wesensmerkmal auszulöschen? Fischer, Bauern, Kleinkrämer — das sind unsere Ahnen. Mein Gott, warum schlagen wir uns untereinander? Wo sind die großen Unstimmigkeiten? Käme ein kluger Mann und erzählte uns realiter, was alle die Gräber von Kirchenmännern und Königen an Schwächen und Torheiten enthielten — wir zuckten mit den Schultern, summten eine Heldenballade, ein Volkslied, einen Gassenhauer. Romantik! Wenn wir alles mögliche Häßliche untereinander von uns wüßten — so wird unser Sinn doch nicht krank; wir suchten darüber wegzukommen, weg "auf die andere Seite" — hinaus in das Unbestimmte, in den Mondnebel.)⁴

⁴ Ib., p. 391.

'Romantisch' und 'poetisch' werden gleichgesetzt, weil der Poesiebegriff dieser späten Phase des neunzehnten Jahrhunderts weitgehend als verwaschener Ausläufer des Begriffs von Kunst, von Dichtung gefüllt ist, den die Romantik geschaffen hatte. Als poetisch und romantisch galt Wirklichkeit, sobald sie zum Träger einer ihr zunächst nicht zukommenden Idealität zugerüstet worden war und sich durch ihre Assoziationen als geheiligt und verklärt darstellte. Poetisch war, was mit seiner Idee versöhnt erschien. Deshalb konnten Kritiker Ibsens *Kærlighedens Komædie* (*Komædie der Liebe*) mit dem Argument als "unpoetisch" abwerten, sie stelle Liebe, Verlobung und Ehe nicht dar, wie sie sein *sollten* : "unpoetisch" ist, wie es hier in zeittypischer Argumentationsweis heißt, "overhoved enhver Synsmaade, der fremstæller Idealet og Virkeligheden som uforsonlige" (jede Anschauungsweise, die Ideal und Wirklichkeit als unversöhnlich darstellt)".⁵ Solange Autoren des neunzehnten Jahrhunderts die Absicht, 'poetisch' zu schreiben, nicht aufgaben oder nicht mit einem gewandelten Begriff von Poesie zu erfüllen suchten, blieben sie auf dieses literarische Verfahren angewiesen. Dieser Begriff von 'Poesie' war es, der Strindberg dazu veranlaßte, sein Werk von aller Poesie, von allem Poetischen abzurücken.

Kurz nach dem Erscheinen von *Röda rummet* bezeichnete Strindberg Georg Brandes als "ästhetisch und reaktionär"⁶. Diese Etikettierung erfolgte wohl im Hinblick auf Brandes' Buch über Esaias Tegnér, Schwedens — so Strindberg — "Poet par préférence"⁷. Tegnér's Dichtung wird für Strindberg zu einem polemischen Bezugspunkt, weil sie die von ihm nicht mehr geteilte Dichtungsauffassung des neunzehnten Jahrhunderts rein und wirkungsmächtig vertritt. Deshalb läßt er den Verleger in *Röda rummet* Tegnér und Oehlenschläger als die Dichter schlechthin anführen, und zwar unter Verballhornung ihrer Namen, um zu veranschaulichen, daß sie Schlagwörtern geworden sind, mit denen sich keine Vorstellung außer der abstrakter Größe verbindet.⁸ Tegnér, der auch Gedichte Oehlenschlägers ins Schwedische übersetzt hat, vertritt exakt die Dichtungsauffassung, die mit *Röda rummet* widerrufen wird und die sich etwa in einer Formulierung Tegnér's wie "Poesie ist idealisierte, verschönerte Natur"⁹ findet. Die Beiläufigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der Tegnér diesen Satz in einem seiner "Verstreuten Gedanken"

⁵ Cf. die bei Michael Meyer, *Henrik Ibsen. En biografi*, Oslo, 1971, p. 204 sq. zitierten Kritiken von M. J. Monrad und Ditmar Meidell. Monrad schreibt: "Idethele er den i Stykket herskende Grundanskuelse at Kjaerligheden og Ægteskabet er uforenlige Modsætninger, ikke alene usand og — i høiere Forstand — usædelig, fordi den nedværdiger baade Kjærligheden og Ægteskabet, men ogsaa upoetisk, som overhoved enhver Synsmaade, der fremstæller Idealet og Virkeligheden som uforsonlige (Insgesamt ist die in dem Stück herrschende Grundanschauung, derzufolge Liebe und Ehe unvereinbare Gegensätze seien, nicht nur unwahr und — in einem höheren Sinn — unsittlich, weil sie Liebe wie Ehe herabwürdigt, sondern auch, wie überhaupt jede Anschauungsweise, die Ideal und Wirklichkeit als unversöhnlich darstellt, unpoetisch)."

⁶ *August Strindbergs Brev, (Strindbergssällskapets skrifter)*, utgivna av Torsten Eklund med inledning av Martin Lamm, II: 1877 - mars 1882, Stockholm, 1950, p. 167: "estetisk och reaktionär".

⁷ *Ib.*, III: *April 1882 - 1883*, Stockholm, 1952, p. 54: "poeten par préférence".

⁸ Cf. RR, p. 59; RZ, p. 68.

⁹ Esaias Tegnér, *Samlade skrifter*. Ny kritisk upplaga, kronologiskt ordnad, ed. Ewert Wrangel, Fredrik Böök, VI, Stockholm, 1922, p. 72.: "Poesie ar idealiserad, forskönad natur".

ausspricht, läßt aufleuchten, daß er ein Axiom formuliert, das ungefragt zur Begründung für anderes herangezogen und nicht etwa als selbst zu Begründendes thematisch wird.

Die Strukturmuster, die Strindberg in *Röda rummet* verwendet, lesen sich z. T. wie Gegenentwürfe zu Tegnér's Auffassung vom Dichter und vom Dichten. Das gilt z.B. für die Übernahme und Anverwandlung des Modells des Künstlerromans. Falk hat bereits vor Einsetzen des Geschehens eine Lyriksammlung geschrieben, die im Verlauf des Romans gedruckt wird und die, was ihre Einschätzung durch den Erzähler verdeutlicht, zur gesellschaftlichen Anerkennung ihres Verfassers beiträgt. Die im Sinne des Romans ehrlichste Besprechung ordnet Falks Gedichte der Erlebnislyrik und damit einer überholten literarischen Ausdrucksform zu. Falks Ehrgeiz, der Ehrgeiz, Schriftsteller zu werden, gilt zu Beginn des Romans auch nicht mehr einer Laufbahn als Lyriker, sondern einer Karriere als Journalist, und er wendet sich mit seinem Entschluß, Schriftsteller zu werden, an Struve, der in diesem Roman als Verkörperung des Journalismus figuriert.

Man versteht den Sinn solcher Konzeption einer Schriftstellerlaufbahn, bei der ihr Scheitern zunächst noch nicht von Belang ist, wenn man den Roman vor dem Hintergrund einer Dichterauffassung liest, wie sie in Tegnér's von Schiller und Oehlenschläger inspiriertem Gedicht "Konstnärn (Der Künstler)" von ca. 1813 programmatisch entworfen wird. Dort ist der Dichter dadurch ausgezeichnet, daß ihn, den "Priester der Ewigkeit", die Zeitprobleme nicht berühren. Er horcht nicht auf "das Gemurmel des Pöbels im Tal" und dient allein "den hohen Idealen". Im Augenblick seiner Inspiration "blitzt von der Höhe herab" "der Glanz besserer Welten".¹⁰ Der Zeitungsschriftsteller ist der Antipode eines solchen Dichters. Er reagiert auf seine Zeit und ihre Tagesaktualitäten, er lauscht dem 'Pöbel', und er ist nicht 'Dichter' ('skald'), sondern 'litteratör'.

Daß Strindbergs Held hier nicht mit einem Maß gemessen wurde, das zur Zeit der Entstehung von *Röda rummet* seine Gültigkeit verloren hatte, daß hier vielmehr Auffassungen vom Beruf des Dichters ermittelt wurden, die Strindberg bei der Erarbeitung seines Bildes vom Schriftsteller als Gegenbilder voraussetzen konnte, zeigen jüngere Texte. In Drachmanns *Forskrevet* heißt es: "'Denken Sie womöglich daran, Schriftsteller (forfatter) zu werden?' fragte sie schnell. 'Ich habe geglaubt, Sie hätten immer gemalt. Oh, es ist wahr, Sie haben auch geschrieben — aber das war ja nur in den Zeitungen!'"¹¹ Man darf diesem einschränkenden "nur" eine nicht geringe Bedeutung beimessen. 'Forfatter', selbst schon ein Begriff, der den mit ihm

¹⁰ Esaias Tegnér, *Samlade skrifter*, I (1918), p. 220 sq. "Evighetens prest"; "pöbelns sorl i dalen"; "de höga Idealen"; "nerblixtrar från det höga"; "bättre verldars glans".

¹¹ Drachmann, *Forskrevet*, VII. p. 11: "Tænker De maaske paa at blive Forfatter?" spurgte hun hurtig. 'Jeg troede, De bestandig malede, Aa, det er sandt, De har ogsaa skrevet — men det var jo kun i Bladene!'

Bezeichneten weniger enthusiastisch benennt als das Wort 'digter', dem schwedisch 'skald' entspräche, ist offensichtlich eine Benennung, die einem Zeitungsschreiber zu viel der Ehre zukommen ließe.

Als weiteres Beispiel für eine zu Strindbergs Zeit gültige und verbreitete Auffassung vom Beruf des Dichters mag angeführt werden, was Meir Aron Goldschmidts Sohn noch 1896 in der Einleitung zur Ausgabe der Werke seines Vaters schrieb. Da heißt es zur Tendenzdichtung: "Formentlig vil Striden i hvert enkelt Tilfælde finde sin Løsning ad den Vej, at Poesien kan stille sig til Raadighed for enhver Ide, der er tilstrækkelig højbaaren og fornem og egner sig til poetisk Behandling. (Der Streit wird vermutlich in jedem einzelnen Fall seine Lösung auf dem Weg finden, daß die Poesie sich jeder Idee zur Verfügung stellen kann, die hinlänglich hochgeboren und vornehm ist und sich zur poetischen Behandlung eignet.)"¹² Es sei im wesentlichen die Tendenz der Romane seines Vaters gewesen, den Menschen zu bilden, das aber bedeute folgendes: "[. . .] dette Menneske holder han for Øje en stor Opgave, der Intet har med verdslige Formaal at gjøre men udelukkende er af ideel Natur. ([. . .] diesem Menschen hält er eine große Aufgabe vor Augen, die nichts mit weltlichen Zwecken zu tun hat, die vielmehr ausschließlich ideeller Natur ist.)"¹³ Der Sohn führt zum Beleg für seine Argumentation Kernsätze aus Goldschmidts Œuvre an und schließt seine Vorrede: "Man vil forstaa, at jeg med denne Opfattelse af min Faders poetiske Stræben betegner ham som Idealitetens Digter og ønsker at sætte som Minde over ham de Ord, hvormed 'En Jøde' slutter: Han troede paa den evige Poesi og det evige Liv. (Man wird verstehen, daß ich meinen Vater angesichts dieser Auffassung seines poetischen Strebens als den Dichter der Idealität bezeichne und als Denkmal die Worte über ihn setzen möchte, mit denen 'Ein Jude' schließt: Er glaubte an die ewige Poesie und das ewige Leben.)" ¹⁴ Noch in seinem Roman *Hjemløs* (*Heimatlos*) läßt Goldschmidt den Protagonisten Otto Krøyer auf die Frage: "Was ist das, ein Dichter zu sein?" kurz und bündig antworten: "Sich zum Leben ideal zu verhalten" bzw. freier übersetzt: Sich zum Leben vom Standpunkt des Ideals aus zu verhalten.¹⁵

Damit ist der Kontext abgesteckt, in den hinein Strindberg argumentiert, so in einem Brief an Edvard Brandes von 1882, in dem er seine "literarischen Gegner" mit der Klammererklärung "die Idealisten" charakterisiert.¹⁶ In demselben Brief spricht er erneut abschätzig von Georg Brandes' Tegnér-Verehrung: "[. . .] han kanoniserat den reaktionäre, för vår utveckling alldeles betydelselöse Tegnér, poeten par préférence . ([. . .] er hat den reaktionären, für unsere Entwicklung gänzlich bedeutungslosen

¹² A. Goldschmidt, "Fortale", in: *M. Goldschmidts Poetiske Skrifter*, udgivne af hans Søn, I, Kjøbenhavn, 1896, pp. I - IV, hier p. I sq.

¹³ *Ib.*, p. III: 11.

¹⁴ *Ib.*, p. IV.

¹⁵ *Ib.*, V (1897), p. 273: "'Hvad er det at være Poet?' at forholde sig idealt til Livet."

¹⁶ Wie Anm. 26, p. 52: "Mina litterära motståndare (idealisterna!)"

Tegnér, den Poeten par préférence kanonisiert.)" ¹⁷ Sein eigenes literarisches Verfahren deutet er Edvard Brandes gegenüber als fern aller Ästhetik, fern aller Form, die nur ein Äußeres betreffe. Die Abwehr von Form und Ästhetik richtet sich gegen eine Kunstauffassung und eine Kunstübung, die ihren theoretischen Ausdruck eben in jener philosophischen Disziplin der Ästhetik besaß, die heute mehr und mehr als historisch begrenzt erkannt wird, zur Zeit Strindbergs aber weitgehend als zeitenthoben hingenommen wurde. Seine Ablehnung wendet sich schon in der Kopulation von Form und Ästhetik zu einem Begriffspaar gegen eine der Epoche des Idealismus zugehörige Kunst wie ihrer philosophischen Begründung, ohne daß es Strindberg jedoch bewußt wird, daß er sich gegen eine historisch begrenzte Kunstauffassung wendet. Die logische Schlußfolgerung aus solcher Verabsolutierung einer von ihm nicht mehr akzeptierten Auffassung von Kunst war die Ablehnung von Kunst und Poesie überhaupt.

1879 schreibt Strindberg an seinen Verleger Seligmann:

Jag kan icke på den boken tänka mig ett annat slut an denna suveräna spottning på alla de saker, om vilka människorna inbillade hjälten att de voro s. k. idealer och efter vilka han var nog fänig att sträva, tills ögonblicket kom då han upptäckte att man ljugit för honom och att det där, vad det nu var, icke var några idealer.

(Ich kann mir für das Buch keinen anderen Schluß denken als dieses souveräne Spucken auf alle die Dinge, von denen die Menschen dem Helden einredeten, daß sie sogenannte Ideale waren, und nach denen zu streben er dumm genug war, bis der Augenblick kam, in dem er entdeckte, daß man ihn angelogen hatte und daß das da, was auch immer es war, keine Ideale waren.)¹⁸

An Helena Nyblom schreibt er 1882 einen der zum Selbstverständnis seines Schreibens jener Zeit aufschlußreichsten Briefe. Darin heißt es:

I min ungdom — jag är uppfödd i ett strängt och godt borgarhem af en god mor och en exemplarisk far — hörde jag alltid att man skulle vara rättrådig, sanningsenlig, from och mänsklig; jag hörde att dygd var något forträffligt; nu hör jag, sedan jag kommit ut i lifvet, aldrig

¹⁷ Ib., p. 54.

¹⁸ Wie Anm. 6, p. 90.

talas om annat än lyckas, befordras, göra fortune, framtid! Jag finner samhället vara ett kotteri i stället för något annat; jag finner icke de bästa i spetsen; jag finner institutioner som icke äga annat ändamål än vara sysslor, och hvarhelst jag ser en institution ser jag ofrihet och olycka! Hela denna falska byggnad kan icke försigtigt tagas ner utan måste en gång, när man rör vid grunden, ramla, och jag ogillar icke dynamit i politiken! Det är icke menskorna eller menskligheten jag angriper i Röda Rummet fastän ovänner haft sina intressen af att stöta mig med uppgifna modeller — det är det lögnaktiga i samhällsskicket!

(In meiner Jugend — ich bin in einem strengen und guten Bürgerhaus von einer guten Mutter und einem exemplarischen Vater erzogen worden — habe ich immer gehört, daß man rechtschaffen, wahrhaftig, fromm und menschlich sein müsse; ich hörte, daß Tugend etwas Vortreffliches sei; jetzt, seit ich in das Leben hinausgekommen bin, höre ich nie von etwas anderem reden als von Gelingen, Befördert werden, Fortune machen, Zukunft! Ich sehe, daß die Gesellschaft ein Klüngel ist und nichts anderes; an der Spitze treffe ich nicht die Besten an; ich stoße auf Institutionen, die Zweck einzig und allein darin liegt, Beschäftigungen zu verschaffen, und wo immer ich eine Institution sehe, sehe ich Unfreiheit und Unheil! Man kann dieses ganze falsche Gebäude nicht vorsichtig abtragen, es müßte vielmehr einstürzen, wenn man einmal sein Fundament anrührt, und ich halte Dynamit in der Politik nicht für ungeeignet! Ich greife in *Röda rummet* nicht die Menschen oder die Menschheit an, obwohl Gegner ein Interesse daran gehabt haben, mich mit Modellen, die sie angaben, zu entzweien — es ist vielmehr das Verlogene im Zustand der Gesellschaft, was ich angreife.)¹⁹

Strindbergs Brief besitzt eine Parallele in folgender Replik Schiøtts in Goldschmidts *Hjemløs* (wie Anm. 34, p. 339):

"Se frem og se tilbage! Hvad ser man? Den ene Slægt efter den anden, Fødsel, Liv og Død, et evindeligt Kredsløb. For os synes Livet at staa stille, at være noget Vigtigt, vi selv synes vigtige. Det Samme have de Andre bildt sig ind! Først naar man bliver ældre, mærker man, at det Hele var Indbildning. Man blev født for at leve, for at bevæge sig i

¹⁹ Ib., p. 363.

Solskin, være glad, ogsaa for til Afvexling at være sørgmodig og lide. Der blev tidlig indprentet os Regler for, hvordan vi skulde bære os ad for ikke at gjøre Andre Skade og paadrage os selv Fortræd. Disse praktiske Regler bleve kandiserede med noget Mystik og kaldtes saa Religion; man prædikede derover i Kirkerne. Man talte overhovedet, for at fornøje sig, en hel Del om udødelige Ting, om Ideer og Idealer, og Digtere gjorde Vers derom. Det var meget kjønt. Man har havt sin Fornøjelse deraf. De som tidligere døde, havde lignende Fornøjelse, de brugte alle disse Skuffelser til at pynte Livet. Saa døde de, nøgterne, forstandige, desillusionerede! Nej, kom til mig, naar De har tabt Illusionerne" — saaledes sluttede Schjøtt med et sært Blik — "saa skal jeg maaske lære Dem, hvor de i Virkeligheden findes igjen."

("Sehen Sie nach vorn und zurück! Was sieht man? Das eine Geschlecht nach dem anderen, Geburt, Leben und Tod, einen ewigen Kreislauf. Für uns scheint das Leben stillzustehen, etwas Wichtiges zu sein, wir selbst scheinen wichtig. Dasselbe haben sich die anderen eingebildet! Erst wenn man älter wird, merkt man, daß das Ganze Einbildung war. Man wurde geboren, um zu leben, um sich im Sonnenschein zu bewegen, um froh zu sein, auch um zur Abwechslung traurig zu sein und zu leiden. Früh wurden uns Regeln dafür eingeprägt, wie wir uns verhalten sollten, um anderen keinen Schaden zuzufügen und uns keinen Kummer zuzuziehen. Diese praktischen Regeln wurden mit etwas Mystik kandierte und dann Religion genannt; man predigte darüber in den Kirchen. Man redete überhaupt, um sich zu vergnügen, eine ganze Menge über unsterbliche Dinge, über Ideen und Ideale, und Dichter machten Verse darüber. Das war sehr schön. Man hat sein Vergnügen daran gehabt. Die, die früher gestorben sind, hatten ähnliche Vergnügungen, sie brauchten alle diese Täuschungen, um das Leben zu schmücken, Dann starben sie, nüchtern, verständig, desillusioniert! Nein, kommen Sie zu mir, wenn sie die Illusionen verloren haben" — so schloß Schjøtt mit einem sonderbaren Blick — "dann werde ich Ihnen beibringen, wo in der Wirklichkeit sie wiederzufinden sind.")²⁰

Zweierlei wird an Goldschmidts Roman ersichtlich: Zum einen der utopische Charakter dessen, was hier als Idee, als Ideal begriffen und als Korrektiv für die Wirklichkeit konzipiert ist, und zum anderen die — hier freilich vorbehaltlos kritisierte — Tendenz, solche Ideale aufzugeben, um sich den Gegebenheiten anzu-

²⁰ *Hjemløs*, p. 339.

passen. Strindberg — und darin ist er Vertreter seiner Generation — kritisiert die Funktionalisierung von Idealen. Heuchelt bei Goldschmidt der Gegner der Ideale, indem er sie als Illusionen für unverbindlich erklärt, um Schranken abzubauen, die dem Verfolg egoistischer, materieller Zwecke im Weg stehen, heuchelt bei Strindberg der Vertreter der Ideale, indem er vorgibt, ihnen gemäß zu handeln, um dann seine egoistischen, materiellen Zwecke um so ungehemmter verfolgen zu können. Die Verschiebung der Standpunkte hat Konsequenzen für die literarische Abbildung desselben Menschentyps, des Typs des Pragmatikers. Goldschmidt kritisiert ihn vom Standpunkt der Idee und des Ideals aus, und *ergo* stellt er ihn als deren Leugner und als Verräter an ihnen dar; Strindberg kritisiert ihn vom Standpunkt der Wirklichkeit aus, und *ergo* stellt er ihn als deren (heuchlerischen) Vertreter dar. Da die Ideale im Denken Goldschmidts unangefochtene Geltung behalten, werden sie von seinen Negativgestalten als 'Illusionen' eben in diesem Geltungsanspruch getroffen; da sie im Denken Strindbergs Fiktionen mit ideologischer Funktion sind, werden sie von seinen Negativgestalten als geltend propagiert und erst für ihn zur Illusion.

Strindbergs Skepsis gegenüber der Geltung von Idealen bezieht sich auf die inhaltliche Seite seines Romans. Sie betrifft die Wirklichkeit menschlichen Zusammenlebens. Die literarische Gestaltung, das im Kunstwerk gestaltete Verweisen auf Wirklichkeit im Sinne eines Analogons zur 'inneren Form des Wortes', ist damit nicht hinlänglich gedeutet.²¹ So hätte die Haltung, die Strindberg Helena Nyblom gegenüber formuliert, ebenso zu traditionelleren Gestaltungsformen führen können. Auch Goldschmidt thematisiert Ideale unter dem Aspekt ihres Verlustes. Gegen Ende seines Romans *Hjemløs* führt der Erzähler in kritischer Absicht anlässlich eines Festes einige der Romangestalten zusammen, die — ehemals jugendliche Idealisten im landläufigen Sinne dieses Wortes — zu Realisten, zu Pragmatikern 'herangereift' sind.²² Der Gesamtroman jedoch hält an der nachromantisch-biedermeierlichen

²¹ In ihrer Arbeit "Zur Vorgeschichte der Bachtinschen 'Dialogizität'" hat Renate Lachmann den "Potebnjasche[n] Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation" vorgestellt. (In: R. L. (Ed.), *Dialogizität [Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen, Reihe A, Bd. 1]*, München, 1982, pp. 29-50). Potebnja geht von einer Theorie des Wortes aus und setzt Wort und Kunstwerk in Analogie zueinander. Dabei ist die im Anschluß an deutsche Sprachphilosophie entwickelte Theorie von der 'inneren Form' des Wortes entscheidend. Potebnja bestimmt sie als die Art und Weise, in der das Wort auf das mit ihm Gemeinte verweist: "Es scheint aus dem Gesagten klar hervorzugehen, daß es im poetischen, und folglich im künstlerischen Werk überhaupt dieselben Elemente gibt wie im Wort: den Inhalt (oder die Idee), der dem Gefühlsbild oder dem aus ihm entwickelten Begriff entspricht; die innere Form, das Bild, das auf diesen Inhalt verweist und das der Vorstellung entspricht (die aber auch nur als Symbol, als Andeutung einer gewissen Gesamtheit von Gefühlswahrnehmungen oder eines Begriffes Bedeutung hat) und schließlich die äußere Form, in der das Gefühlsbild objektiviert wird." (p. 34) Die künstlerische Verwendung des Wortes ist von der der Alltagssprache darin unterschieden, daß letztere die innere Form des Wortes vergessen läßt. Das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem folgt in ihr einer, vom Sprecher unreflektierten und unerkannten Verabredung. Lachmann referiert die entsprechende Auffassung Potebnjas mit den Worten: "Die [. . . Prosaizität], Folge der Unterdrückung der inneren Form, führt zu einer unvermittelten, automatisierten Beziehung zwischen Laut und Inhalt (Bedeutung)." (35).

²² *Hjemløs*, pp. 359 sqq.; cf. dort die Äußerung des ehemaligen Dichters Vilhelm Berg (p. 363 sq): "Der var dengang noget Ungt og Idealt i Deres Opfattelse, har De faaet det slidt af Dem? [. . .] Ja, Guds Død, nu ser De jo

Darstellungsweise fest und stellt eine solche Entwicklung als beklagenswert dar. Was *Röda rummet* von seinen Vorgängern trennt, ist die anders gerichtete Relationierung von Ideal und Wirklichkeit. Der einstige utopische Anspruch, den der gesellschaftlichen Wirklichkeit übergeordneten Normenkanon literarisch so vorzuführen, daß seine Realisierung als Ziel bewußt gehalten wurde, wird in *Röda rummet* aufgegeben. Die Ideale erscheinen hier nicht deshalb uneingelöst, weil die Verhältnisse es nicht zulassen, sondern weil sie, gemessen an der Wirklichkeit, ihrerseits nicht standhalten. Damit wird der Normen-Kanon selbst und nicht mehr nur seine Verwirklichung strittig.

Strindberg hat in seiner Autobiographie *Tjänstekvinnans son (Der Sohn der Magd)* darauf verwiesen, daß die Dickens-Lektüre ihn zu seinem Roman *Röda rummet* stimuliert habe.²³ Er hat damit auf ein literarisches Verfahren verwiesen, das von seinem eigenen eben durch jene Epochenschwelle getrennt war, die sein Schaffen selbst zu setzen geholfen hat. Man vergleiche mit *Röda rummet* etwa einen Roman wie *Nicholas Nickleby*, einen Roman, der gesellschaftliche Probleme thematisiert und kritisch zu seiner Zeit Stellung bezieht, der eine verzweigte Handlungsstruktur aufweist, in verschiedene Milieus führt und ein so traditionelles Grundmuster wie das des pikaresken Romans aufgreift. Die Kräfte, die das Geschehen in Dickens' Roman vorwärtstreiben, sind das Böse und das Gute — das Gute, vertreten durch den Guten, wird vom Bösen, vertreten durch den Bösen, bedrängt und verfolgt. Intrige löst Gegenintrige aus, Spannung erzeugt sich aus Mitleid, aus Mitleiden. Der Leser identifiziert sich mit den Verfolgten und erfährt am Ende die Befriedigung, daß der Böse und Mächtige dennoch unterliegt. Das Romangeschehen wird dem Prinzip der (poetischen) Gerechtigkeit unterworfen. Ob die Welt nun wirklich die beste aller Welten ist, bleibt dahingestellt. Literatur, Poesie führt sie als solche, führt sie in ihrer Idealform vor.

Auch Strindberg führt seine Leser durch verschiedene Milieus und bedient sich in der Konzeption des Geschehens erprobter Grundmuster, wengleich er übergreifende Zusammenhänge durch die unepische Form des Panoramas tendenziell aufhebt. Aber er stellt nicht böse gegen gut, noch läßt er das Gute am Ende über das Böse siegen. Wenn Strindberg gegenüber einem Verfahren, wie es Dickens' Roman zeigt, den Anspruch auf Realismus und Wirklichkeitsadäquatheit erheben kann, dann nicht im Sinne einer angestregteren Vermittlung von Faktizität, sondern im Sinne einer Absage an die idealistische Weltdeutung.

helt anerledes ud [. . .] De er bleven praktisk, hvad? Ligesom vi Andre [. . .]" ('Damals war etwas Junges und Ideales in Ihrer Auffassung, hat sich das jetzt bei Ihnen abgeschliffen? [. . .] Ja, bei Gott, nun sehen Sie ja ganz anders aus [. . .] Sie sind praktisch geworden, was? Wie wir anderen [. . .]')

²³ August Strindberg, *Samlade skrifter*, [ed. J. Landquist], XIX, Stockholm, 1919, p. 52 sq.

III

Wenn Strindberg in *Röda rummet* die Unversöhntheit von Wirklichkeit und Ideal darstellt, könnte das Bemühen um Einordnung solchen Verfahrens zu Schillers Satiredefinition führen, demgemäß der Satiredichter "den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale [. . .] zu seinem Gegenstande macht."²⁴ Schillers Satirediskussion ist Ausdruck einer Denkweise, die sich in folgenden Sätzen deutlich ausspricht: "In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt [. . .] Die Wirklichkeit ist also hier ein notwendiges Objekt der Abneigung, aber, worauf hier alles ankommt, diese Abneigung selbst muß wieder notwendig aus dem entgegenstehenden Ideale entspringen."²⁵

Um Zweck wie historische Dimension der Darstellungsweise Strindbergs zu ergründen, sei die Schreibart in *Röda rummet* daraufhin befragt, wie sie sich zu dieser bis ins zwanzigste Jahrhundert verbreiteten Satiredefinition verhält. Dazu sei der Beginn des Kapitels "Jesu Efterföljelse (Jesu Nachfolge)" als repräsentatives Beispiel herangezogen:

Följande morgon väcktes han av städerskan som framlämnade ett brev vilket befanns vara av följande lydelse.

Timot. Kap. X, v. 27, 28, 29. Första Korint.
Kap. VI, v. 3, 4, 5.

Dyre Br!

Vårs H:s J. Kr. Nåd och Frid, Fadrens kärlek och D. H. A:s delaktighet etc.
Amen!

Jag såg av Gråkappan i går afton att Du ämnar utgiva Forsoningsfacklan. Sök mig i min verksamhet i morgon bittida fore 9.

Din Återlöste
Nathanael Skåre.

²⁴ *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, V: *Erzählungen / Theoretische Schriften*, auf Grund der Originaldrucke hg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München,

⁶ 1950, pp. 694 - 780, p. 721.

²⁵ *Ib.*, p. 722.

Nu förstod han Lundells gåtor, till en del! Han kände visserligen icke den store gudsmannen Skåre personligen och visste intet om Försoningsfacklan, men han var nyfiken och beslöt att hörsamma den närgångna kallelsen.

Kl. 9 stod han på Regeringsgatan framför det väldiga fyravåningshuset, vars fasad var klädd med skyltar ifrån källarvåningen ända upp till taklisten. *Kristliga Boktryckeri Aktiebolaget Friden* 2 tr. upp. *Redaktionen av Guds barns arvedel* 1/2 tr. upp. *Expeditionen av Yttersta Domen*, 1 tr. upp. *Expeditionen av Fridsbasunen* 2 tr. upp. *Redaktionen av Barntidningen: Föd mina Lamm* 1 tr. upp. *Direktionen for Kristliga Bönhusaktiebolaget Nådstolen verkställer utbetalningar och beviljar lån mot första in-teckning i fastighet* 3 tr. upp. *Kom till Jesus* 3 tr. upp. Obs. → Ordentliga utsäljare som kunna ställa borgen erhålla sysselsättning därstades. *Missions-Aktiebolaget Örnen* utdelar 1867 års vinst med räntekupong 2 tr. upp. *Kristliga Missions-Ångaren Zululu's kontor* 2 1/2 tr. upp.

→ Ångaren avgår, vill Gud, den 28:de dennes. Gods mottages mot konossement och certifikat å kontoret Skeppsbron där Ångaren lastar.

(Am nächsten Morgen wurde Falk von seiner Aufwartefrau geweckt; sie brachte ihm einen Brief folgenden Inhalts:

Timot. Kap. X, V. 27, 28, 29. 1. Kor.
Kap. VI, V. 3, 4, 5.

Teurer Br.!

Unseres H. J. Chr. Gnade und Friede, die Liebe des Vaters und die Gemeinschaft des H. G. etc. Amen!

Ich habe gestern im "Grauen Mantel" gesehen, daß Du die "Versöhnungsfackel" herausgeben willst. Suche mich morgen früh vor 9 in meinem Betrieb auf.

Dein erlöster
Nathanael Skåre

Jetzt verstand er Lundells Rätsel, wenigstens zum Teil. Freilich kannte er den großen Gottesmann Skåre nicht persönlich und wußte nichts von der "Versöhnungsfackel", aber er war neugierig und beschloß, der unverschämten Einladung Folge zu leisten.

Um neun Uhr stand er in der Regeringstraße vor dem gewaltigen vierstöckigen Haus, dessen Fassade vom Keller bis zum Dach mit Schildern bedeckt war. Christliche Buchdruckerei Aktiengesellschaft Der Frieden 2 Tr.

hoch. *Redaktion des Erbteils der Kinder Gottes* 1/2 Tr. hoch. *Expedition des Jüngsten Gerichtes*, 1 Tr. hoch. *Expedition der Friedensposaune* 2 Tr. hoch. *Redaktion der Kinderzeitung: Nähre meine Lämmer* 1 Tr. hoch. *Direktion der Christlichen Gebetshaus-Aktiengesellschaft Der Gnadenstuhl vermittelt Auszahlungen und bewilligt Darlehen gegen erste Hypothek auf Immobilien* 3 Tr. hoch. *Komm zu Jesus* 3 Tr. hoch. Achtung → Ordentliche Verkäufer, die Kautions stellen können, erhalten dort Beschäftigung. *Die Missions-Aktiengesellschaft Der Adler* verteilt den Gewinn des Jahres 1867 in Zinsscheinen 2 Tr. hoch. *Das Kontor des Christlichen Missions-Dampfers Zululu* 2 1/2 Tr. hoch.

→ Der Dampfer geht, so Gott will, am 28. d. M. ab. Frachten werden gegen Konnossement und Zertifikat im Kontor auf Skeppsbro, an der Dampferladestelle, angenommen.)²⁶

Durch das Geschehen wird das im Titel Gesagte ironisiert, indem solches Geschehen den in Titel formulierten zentralen Anspruch der christlichen Lehre, den Anspruch eines 'ungeschäftlichen' und weltabgewandten Lebenswandels zwar aufgreift, ihn aber als Vorwand für finanzielle Geschäfte funktionalisiert. Der Brief, den Strindberg hier entwirft, ist von diesem Gestus geprägt. Die Art und Weise, in der die Bibel zitiert wird, entlarvt die in ihm zur Schau gestellte Frömmigkeit als raffiniert eingesetztes Ferment eines kommerziellen Briefstils. Die Zitate erhalten in solcher Fügung dadurch ihren Sinn, daß sie nicht ausgeschrieben werden, sondern zu bloßen Stellenangaben verkürzt sind. Ihre *ornatus*-Funktion wird besonders deutlich herausgestellt, wenn Strindberg mit "Timot. X, 27, 28, 29" Bibelstellen anführt, die es in der Bibel nicht gibt. Die Verse aus dem Brief an die Korinther sind auf den Zusammenhang ebenfalls nur ironisch bezogen, insofern sie vom Rechten des Bruders mit dem Bruder über zeitliche Güter und davon handeln, daß kein Weiser zu finden sei, der zum Richter sich eigne.

Die Verkürzung greift auf die Anrede über. Die Herstellung brüderlicher Gemeinschaft – sinnerfüllt aus christlicher Hinwendung zum Mitmenschen als 'Bruder oder Schwester im Herrn' – wird sinnleer, wenn die gemeinschaftsstiftende, die verbindende Anrede des Partners mit einem Begriff, der nächste Verwandtschaft anzeigt, durch die Form der handlichen Abkürzung zur Pflichtübung verkommt, die nur deshalb nicht aufgegeben wird, weil sie als Vereinnahmung des Geschäftspartners ihre Leistung behält. Die christlichen Wendungen des Eingangs dieses Briefes münden, anstatt zu Ende geführt zu werden, abbrechend in en "etc."; so werden sie endgültig zu 'Frommen Sprüchen' degradiert. Die eigentliche Mitteilung, die der Brief enthält, steht quantitativ in keinem begründbaren Verhältnis zu solchem

²⁶ RR, p. 81sq.; RZ, p. 93sq.

Drumherum und verrät in ihrem *matter-of-fact*-Ton den rein kommerziellen Charakter dieses Schreibens, das sich als typisierter Geschäftsbrief präsentiert.

Das Gebäude, in dem die verschiedenen christlich-religiös motivierten Organisationen untergebracht und versammelt sind, wird so beschrieben, daß der Anspruch, aus dem die diversen kirchlichen Geschäfte ihr Dasein begründen, ins Lächerliche gezogen wird. Das geschieht u. a. dadurch, daß sich heterogene Informationen durch ihr Arrangement zu scheinbarer Einheit ergänzen. Indem metaphorische oder biblische Wendungen mit solchen kombiniert werden, die entweder das Metaphorische entmetaphorisieren – so die Angabe der Etage, in der man etwa 'zu Jesus kommen kann' –, indem ferner Normen christlicher Lebensführung u. a. mit der Angabe von Gesellschaftsformen wie Aktiengesellschaft zusammentreten, widersprechen sich die einzelnen Momente der Informationszusammenstellungen. Religiöse Ansprüche lösen sich höchst irdisch und banal ein und lassen Komik entstehen, wo Erbauung prätendiert wird. Wenn der Erzähler die Namen von Organisationen, die in ihren Eigenbenennungen vorgeben, sich auf den Geist der Liebe und des vertrauensvollen Hinwendens zum Nächsten zu gründen, mit der Angabe geschäftlicher Absicherungen als Grundlage einer Zusammenarbeit arrangiert, deutet er diese Einrichtungen als kommerziell und ihre religiöse Begründung als Verbrämung, als Reklametrick, ja als Heuchelei.

Die Darstellung des Verhältnisses von Selbstanspruch und Wirklichkeit ist mit der blassen Formel von Schein und Sein unzulänglich gekennzeichnet.²⁷ Strindberg stellt die Relation von Ideal und Verwirklichung so dar, daß er an ihrem Bezug die Funktionalisierung des Ideals thematisiert, des Ideals, das ehemals als Singularbegriff verwendet, im neunzehnten Jahrhundert aber mehr und mehr in den Plural 'die Ideale' überführt wird. Das hat musterbildenden Charakter.

Der Roman stellt unverdrossen die geschäftliche Ausrichtung von traditionell als 'ideal', als 'heilig' gefeierten Institutionen vor, z.B., wenn er vom Theater in seiner Erscheinungsform als Aktiengesellschaft spricht, oder wenn die altruistisch auftretende Versicherungsgesellschaft in ihrem Charakter als Geldunternehmen hervorgekehrt wird. Dieses Verfahren wird in der Darstellung des Wohltätigkeitsvereins variiert, dessen Vorstand Frau Falk angehört und der, wenngleich keinen finanziellen, dennoch gesellschaftlichen Vorteil mit sich bringt, der also als Betätigungsfeld des 'Gesellschaftstiers' präsent wird.

Wie verhält sich diese Darstellung des Widerspruchs von Anspruch und Verwirklichung zur oben genannten Satiredefinition Schillers? Die Ideale, die etwa durch

²⁷ Cf. die Zusammenfassung der Versuche, das 'Thema' von *Röda rummet* zu definieren, bei Jöran Mjöberg, *De sökte sanningen. En studie i fem romaner* (1879 - 1886), s. l., 1977, p. 113.

die Vertreter der kirchlichen Organisationen verletzt werden, teilt weder der Erzähler noch gar der Verfasser. Sie werden von den Agierenden zwar als Ideale formuliert, aber dahingehend funktionalisiert, pragmatisch eingesetzt zu werden; die Idee, das Ideal wird durch die Realität zur Lüge gestempelt. Strindberg gibt ein Wirklichkeitsverhältnis, das die Wirklichkeit an einem Ideal bemißt, auf, oder besser: er widerruft es. Damit aber entfernt er sich von Schillers idealistischer Satirendefinition, ja er widerruft sie mit seiner Kritik, wenngleich indirekt.

Aus dem 'Ideal' werden im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts die 'Ideale'. Einmal partikuliert, können sie vermindert und vervielfältigt werden. Von ihnen sagt man, daß man sie 'habe' und 'verlieren' könne. Im Laufe des Lebens büßt man sie mehr und mehr ein, im Leben erworbene Erfahrung bringt den Verlust an Idealen mit sich, Ideale werden zu Illusionen, erhalten den Charakter des Schimärischen. Wie man in der Jugend als einer Art Verlängerung des Standes der Unschuld Ideale noch verwirklichen zu können glaubt, weil deren 'Idealität' und Wünschbarkeit nicht dem Zweifel überlassen ist, so führt die Kunst sie als realisiert vor, unbekümmert um die Konsequenz, daß sie sich damit der Tätigkeit des reifen und im Leben wirksamen Menschen nicht zu gesellen vermag und bei aller Vorbildlichkeit Verbindlichkeit verliert.²⁸ So wird die Poesie zum Ausdruck einer idealen, aber illusorischen Realität, einer nur in der Kunst lebensfähigen Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit.

Röda rummet verhält sich nicht mehr 'systemimmanent'. Hier werden die Ideale, die die Gesellschaft, die der Roman schildert, als Normengefüge aus sich hervorgetrieben hat, sinnleer. So erledigt sich auch die Frage nach ihrer Realisierung, wenn man diese Frage nämlich so stellt, daß man die Verwirklichung dieser Ideale als Ziel, als erstrebenswert akzeptiert. *Röda rummet* erhält seine historische Bedeutung im Sinne einer Bewußtseinsveränderung daraus, daß der Roman auf dem geschilderten Weg die von Dichtung gegebene und weiterhin von ihr erwartete Deutung von Welt aufgibt. Wenn der Roman auf diese Weise ununterbrochen das Gegenständliche nicht mehr auf die alten Sinnkomplexe bezieht, geht es kaum um neue Lösungen, sondern um die Desavouierung der tradierten Sinnbezüge selbst.

²⁸ Conrad Fiedler schrieb 1881 in seinem Aufsatz "Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit": "Während in Wissenschaft und Leben dieser realistische Sinn sich immer weiter verbreitet, immer mehr erstarkt, meint man, die sogenannten idealen Güter um so eifriger vor ihm bewahren zu müssen. Unter ihnen steht die Kunst obenan. Hierher hat sich jene ältere Sinnesart geflüchtet, nachdem sie sich nach und nach aus allen Positionen im Leben und im Wissen vertrieben gesehen hat. Mit Eifer und Hartnäckigkeit verteidigt sie die Kunst gegen jeden Angriff, der auf ihre bisherige Stellung unternommen wird; und es gelingt ihr in der Tat inmitten einer großen Bewegung des geistigen Lebens, in der die Befreiung der geistigen Arbeit errungen wird, ein ganzes großes Gebiet dieser geistigen Arbeit unter ihrem Banne zu halten. Wird doch noch heute dem Reiche der Wirklichkeit das Reich der Kunst gegenübergestellt als ein solches, in dem der Mensch einem Ideale sich zu nähern suche, ein Ideal zu erreichen strebe, welches über der Wirklichkeit sei. Daher noch heute der Streit der Meinungen über die eigentliche Natur dieses vorausgesetzten Ideals, die Verschiedenartigkeit der Forderungen an die künstlerische Tätigkeit, der Gesetze für dieselbe, welche aus den Ansichten über ihre Aufgabe abgeleitet werden, kurz, der ganze Apparat einer anspruchsvollen und engherzigen Ästhetik." (C. F., *Schriften über Kunst*, mit einer Einleitung von Hans Eckstein, [dumont kunst-taschenbücher, 50], Köln, 1977, p. 115).

Falanders Bild von der Liebe und von der Frau widerspricht z.B. den 'geheiligten' Bildern im Rekurs auf die ihnen widersprechende Wirklichkeit, die hier nicht etwa als korrigierbare Abweichung von einem verbindlichen Ideal entwertet wird. Falander löst sich von Begriffen und Vorstellungen, von Deutungsmustern also, um den Preis der Enttäuschung, wie seine Tränen zeigen. Der Roman unternimmt zwar einen Rettungsversuch, wenn der Erzähler eine Theorie vom privaten Menschen entwickelt, die diesen vom 'Gesellschaftstier' unterscheidet.²⁹ Hier mag sich noch die Suche nach dem *humanum* verraten, wie es traditionell definiert war. Die Suche scheitert aber und führt allenfalls zu einem Verständnis für solche Handlungs- und Verhaltensformen, die nach traditioneller Bewertung nur herabsetzend zu zeichnen waren. Selbst in solchem Verständnis zeigt sich die Leistung des Romans, Idealisierungen aufzugeben, weil die Figuren nicht mehr moralisch beurteilt werden. Wenn Strindberg selbst den Begriff der Satire für seinen Roman nicht scheut und *Röda rummet* als kämpferisches Werk bewertet, so sieht er von der künstlerischen Formensprache seines Werks ab, verkennt dessen epochale Dimension und verkürzt es auf 'Aussagen' im konventionellen Sinn. Der satirische, der im engeren Verständnis zeitkritische Aspekt, in der Absage an die Zivilisation im Roman auch unmittelbar vorhanden, ist für die historische Stellung und Bedeutung seines literarischen Verfahrens, seines Kunstfaktors von untergeordneter Bedeutung und berührt nicht, was hier mit *Potebnja* als formengeschichtliches Analogon der 'inneren Form des Wortes' begriffen wurde.

In *Tjänstekvinnans son* (*Der Sohn der Magd*) beschreibt Strindberg die epochale Umbruchsituation so, daß er und seine künstlerischen Mitstreiter das Alte als verbraucht und zu nichts mehr nütze abgelehnt und deshalb die Sprache, die Redensarten als Sedimentierungen von Ansichten hatten verändern wollen.³⁰ Im Roman kehrt diese Problematik in Falanders Verhalten dem Kellner Gustav und vor allem Rehnjelm gegenüber wieder. Was Strindberg zur unreflektierten Verwendung von Sprache als einer Form der Übernahme landläufiger Weltdeutung sagt, gilt auch von der Formensprache des Kunstwerks. In Dichtung tritt eine neue Sprache so an die Stelle der alten, daß sie die in der älteren zu Form und Ausdruck gelangten Deutungsmuster entwertet oder ersetzt.

²⁹ RR, p. 163sq.; RZ, p. 190sq.

³⁰ August Strindberg, *Samlade skrifter*, XIX, p. 160sq.

Von Jugend auf, schreibt Göran Printz-Påhlson, sei der Schwede gewohnt, Strindbergs *Röda rummet* als den 'ersten realistischen Roman' der schwedischen Literatur zu lesen.³¹ Printz-Påhlson bemüht sich, diese Einschätzung zu erschüttern, indem er die Traditionalität des in *Röda rummet* angewendeten Erzählverfahrens aufzudecken sucht. Er sieht die Traditionalität in der Übernahme von Handlungsstrukturen wie der des gotischen Romans (*Gothic novel*) und des Bundesromans im Gefolge von Goethes *Wilhelm Meister*. Printz-Påhlsons interessante Traditionsanalyse bezieht sich allein auf die Herkunft der Handlungsstrukturen, fragt aber nicht mehr danach, wieweit sie einem neuen Sinn zugeführt werden noch wie sie gefüllt sein mögen.

Der Neueinsatz, den *Röda rummet* in der Romangeschichte repräsentiert, liegt nicht darin, daß Strindberg keine Grundmuster der Organisation des epischen Vorgangs mehr aufgriffe, kombiniert der Roman doch die Modelle des Entwicklungsromans, des Gesellschaftsromans, des Künstlerromans und insofern auch des Bundesromans, als die Hilfe für Falk von anderen geplant wird. Der Neueinsatz liegt in der neuartigen Verwendung dessen, was Potebnja als 'die innere Form des Wortes' bezeichnet hat; Strindberg thematisiert die Weise, in der das sprachliche Zeichen auf Welt verweist und damit Welt auf Bedeutungskomplexe bezieht. Indem Strindberg so das Wirklichkeitsverständnis der vorausliegenden Epoche widerruft, erscheint er 'realistisch', und da sein Wirklichkeitsverständnis in vielen Bezügen das noch heute verbreitete ist, erscheint der Roman heute als der erste 'realistische' Roman innerhalb der schwedischen Literatur. Insofern dieses Wirklichkeitsverständnis das derjenigen ist, die die 'Moderne' bilden, ist Strindbergs *Röda rummet* in der Tat der erste 'moderne' schwedische Roman. Jenseits aller Bewertung dieses Wirklichkeitsbildes wird man mit *Röda rummet* eine neue Epoche der schwedischen wie überhaupt der skandinavischen Prosaepik ansetzen müssen.

Münster 1985

© Prof. Dr. Uwe Ebel, 2012

³¹ "Krukan och bitarna. Strindberg och 1800-talets romantradition", in: *BLM* 33 (1964), pp. 740 - 754 und "Krukan och bitarna II. Vad händer i Röda rummet?", in *BLM* 34 (1965) pp. 12-28, hier p. 27.