Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 8 (1979)

Artikel: Strindbergs frühe Rezeption auf dem Wiener Theater
Autor: Haider-Pregler, Hilde
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858412

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: 14.07.2025

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

HILDE HAIDER-PREGLER

Strindbergs frühe Rezeption auf dem Wiener Theater

Am 29. März 1893 sah sich das Wiener Theaterpublikum zum ersten Mal mit einem Werk von August Strindberg konfrontiert[1]. Der Einakter «Gläubiger», dargestellt von Mitgliedern des Berliner Residenztheaters, bildete neben musikalischen Darbietungen und einer Don-Juan-Pantomime eine Nummer im Programm einer Wohltätigkeitsveranstaltung im Theater an der Wien zugunsten der «Wiener Freiwilligen Rettungs-Gesellschaft.» Das ‹gesellschaftliche› Bewußtsein des schon infolge der ums Vierfache erhöhten Preise äußerst exklusiven Publikums schien dabei ausgeprägter als seine Aufgeschlossenheit gegenüber einer ihm ungewohnten Bühnenkunst:

> Für das Strindberg'sche Werk, das sich wie vom wahnsinnigsten Weiberhasse eingegeben ansieht und anhört, schien sich unser Publikum nicht sehr zu begeistern, Manches kam den Zuschauern gar zu stark vor, Anderes machte einen vom Dichter nicht beabsichtigten heiteren Eindruck, im Ganzen fand das Schauspiel hier nicht den rechten Boden und ein Theil des Publikums wehrte sich am Schlusse auch ganz entschieden gegen den laut werdenden Beifall. (...) Das Haus war, wie erwähnt, dicht besetzt; in den Logen sah man einen großen Theil der Aristokratie, auch Obersthofmeister Fürst Hohenlohe und Gemahlin, in der Hofloge wohnte Erzherzog Ludwig Viktor der Vorstellung bis zum Schlusse bei[2].

[1] Über die Bühnengeschichte von Strindbergs Werken in Wien liegt bisher keine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Untersuchung vor. Die Arbeit von Maria Eva Ackerl (*Strindberg am Wiener Theater,* Diss. Wien 1950, MS) bietet wohl erste Orientierungshilfen, ist jedoch im dokumentarischen Teil lückenhaft und in ihrer Darstellungsweise überholt. – Eine lückenlose Chronologie der Wiener Strindberg-Inszenierungen wird auch in vorliegender Studie trotz so mancher stillschweigender Ergänzung des bisher Bekannten nicht angestrebt. Die Rezeption von Strindbergs theatralischem Werk in Wien sollte vielmehr im Spiegel der Kritik in der Tagespresse dargestellt werden, wobei eine repräsentative Auswahl von Wiener Zeitungen – Neue Freie Presse (NFP), Neues Wiener Tagblatt (NWT), Neues Wiener Journal (NWJ), Reichspost (Rp), Arbeiterzeitung (AZ), Wiener Allgemeine Zeitung (WAZ), Wiener Zeitung (WZ) – kontinuierlich gesichtet und ausgewertet wurde.

[2] NWT, 30. März 1893, gez. l. h. (=Ludwig Hevesi).

Doch nicht nur das Stück befremdete. Auch der Spielstil der Berliner Gäste war für Wien nichts Gewohntes.

> Das realistische Stück wird sehr realistisch gespielt, einfach, natürlich, ungekünstelt, lebenswahr, manchmal – für unseren Geschmack – ein bischen gar zu gewöhnlich, ohne jede idealistische Zuthat, aber immer stylgerecht[3].

Rosa Bertens (Tekla) und Rudolf Rittner (Adolf), die da so «ohne jede idealistische Zuthat» agierten, zählten zu den bedeutendsten Vertretern der Berliner naturalistischen Schauspielkunst. Den Gustav gab neben ihnen ein damals 28jähriger Schauspieler namens Josef Jarno[4].

Sechs Jahre später ließ sich dieser Josef Jarno als Theaterdirektor in Wien nieder. Was er in Berlin bei Otto Brahm und Sigmund Lautenburg kennen- und schätzengelernt hatte, wollte er nun im Wiener Theaterleben einführen. Es ging ihm darum, in einem kommerziellen Theaterbetrieb spezielle ‹Literarische Abende› für anspruchsvolle zeitgenössische Dramatik zu reservieren und das Werk von August Strindberg – er verstand es als naturalistisch-objektives Seelendrama – programmatisch zu pflegen.

Von den 25 Strindberg-Werken, die bis zum Zusammenbruch der Donaumonarchie in Wien zu sehen waren, wurden vierzehn an den Jarno-Bühnen erstaufgeführt, und zwar: *Rausch, Kameraden, Totentanz, Mutterliebe, Die Stärkere, Das Band, Ostern, Königin Christine, Wetterleuchten, Erste Warnung, Ein Traumspiel, Die Kronbraut, Der Vampir* und die drei Teile von *Nach Damaskus.* Weitere vier Stücke wurden nachgespielt: *Gläubiger, Mit dem Feuer spielen, Fräulein Julie* und *Scheiterhaufen.*

[3] Ebenda.

[4] Josef Jarno (1865–1932), Sohn eines Budapester Pferdemaklers, Schauspieler in Wien, Laibach, Budapest, ab 1889 an den Lautenburg-Bühnen in Berlin, 1899–1923 Direktor des Wiener Josefstädter Theaters, 1905–1915 und 1923/27 Direktion des Prater-Theaters, 1914–1918 Direktor des Neuen Wiener Stadttheaters, 1925–1931 Direktor der Renaissance-Bühne, 1928–1929 auch des Carl-Theaters, von 1921–1930 Leitung des Sommertheaters in Bad Ischl. Über Jarno liegt eine ausführliche Monographie vor: GUSTAV NAUE, *Josef Jarno. Schauspieler, Regisseur, Theaterdirektor und Schauspielerdramatiker,* Diss. 2 Bde. Wien 1964, MS. Die Arbeit ist trotz einer gewissen Oberflächlichkeit insoferne wichtig, als dem Verfasser unveröffentlichtes Material aus Jarnos Nachlaß – damals im Besitz des inzwischen verstorbenen Schauspielers Eduard Sekler – zugänglich war.

Nur *Der Vater, Paria, Schwanenweiß, Vorm Tode, Samum, Frau Margit* und *Die Nachtigall von Wittenberg* blieben für andere Bühnen übrig: für die Neue Wiener Bühne, das Intime Theater, die Volksbühne, das Carl-Theater, die Residenzbühne, die Kammerspiele und das Deutsche Volkstheater.

Schon diese Aufteilung scheint zu beweisen, daß Jarno sich mit vollem Recht als «Apostel Strindbergs» apostrophieren ließ. Sein Schüler Rudolf Beer, später selbst ein renommierter Theaterdirektor, bestätigte rückblickend:

> Jarnos literarische Abende waren bestimmend für die deutsche und österreichische junge Generation. Er wurde ein österreichischer Otto Brahm, der Paulus Strindbergs und der Helfer Wedekinds[5].

Wie er sich die Voraussetzungen für seine literarische ‹Missionstätigkeit› schuf, charakterisierte Paul Stefan:

> Er gab für seine Kasse französische Schwänke, für seinen Ehrgeiz und sein Herzensbedürfnis Strindberg und Wedekind[6].

Dem Werk August Strindbergs begegnet man also im Wien der Jahrhundertwende nicht an Österreichs Repräsentativbühne, dem k.k. Hofburgtheater. Dieses wagte sich erst in den ersten Jahren der Republik an *Das Band, Vorm Tode, Königin Christine, Fräulein Julie, Gespenstersonate* und *Rausch.* Doch schon ab 1927 legte man hier neuerlich eine lange Pause für Strindberg-Inszenierungen ein. Sie dauerte bis 1949. Da inszenierte Berthold Wiertel *Die Kronbraut* mit Käthe Gold.

Nur um Nuancen weniger reserviert verhielt sich das Repräsentationstheater des bürgerlichen Mittelstandes: das Deutsche Volkstheater[7]. Hier mußte *Frau Margit* 1914 nach der zweiten Aufführung auf Intervention klerikaler Kreise wieder aus dem Spielplan genommen werden. Das Luther-Drama *Die Nachtigall von Wittenberg* hingegen fiel im Februar 1918 ohne viel Aufsehen durch. Sogar der treue Strind-

[5] Zit. nach Naue (op. cit.) S. 234.

[6] Zit. nach Anton Bauer, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien,* Wien 1957, S. 145.

[7] Vgl. Axel Teichgräber, *Das «Deutsche» Volkstheater und sein Publikum. 1889 bis 1964. Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Morphologie des Publikums an Hand der Spielplananalyse eines kontinuierlich geführten Wiener Theaters,* Diss. Wien 1965, MS.

berg-Verehrer Alfred Polgar rechnete damals in der Wiener Allgemeinen Zeitung mit Stück und Inszenierung ironisch ab:

> Dieses Luther-Drama ist ein andächtig und mit künstlerischer Prägnanz gemaltes Bilderbuch, dessen verbindender Text im Wesentlichen nur Stichwörter für gebildete Zuschauer bringt (...) Die Regie (des Herrn Rosenthal) hielt auf Getragenheit des Tones, Wichtigkeit der Pausen, Halbdunkel mit Kaminreflexen. Nachdem Luther seine Thesen, das Einberufungsplakat der Reformation, an die Tür der Schloßkirche genagelt hatte, bildeten die auf der Bühne Anwesenden eine stimmungsvolle Gruppe. Überdies ging die Sonne auf. Der Dr. Faust verwahrt sich im Schauspiel dagegen, ein Zauberer zu sein. Aber daß er, um den Kurfürsten die Kugelgestalt der Erde zu zeigen, einen fertigen Globus parat hat, scheint in der Tat, wie so manches am Deutschen Volkstheater, nicht mit rechten Dingen zuzugehen[8].

Verwundert zunächst die Zurückhaltung dieser beiden großen Bühnen, verwundert es noch mehr, daß in der Stadt Sigmund Freuds auch die literarische Avantgarde – jene, die man «Jung-Wien» nannte und die ihrerseits «das weite Land» der Psyche als Dichter durchforschten – an Strindbergs szenischem Werk vorbeiging. In den Programmen der ambitionierten Kabaretts – Sammelbecken der künstlerischen Vorhut im Fin-de-siècle-Wien – scheint Strindberg nicht auf[9].

Die oben erwähnten kleineren, ökonomisch wenig gut fundierten, literarisch engagierten Bühnen bieten ihre spärlichen Strindberg-Inszenierungen eher zufällig an. Wenn dennoch die eine oder andere auf mehr Beachtung stößt als auf eine die äußere Tatsache vermeldende Zeitungsnotiz, so ist dies meist dem Auftreten eines namhaften Gastes zu verdanken; wenn etwa die Volksbühne 1913 die Anwesenheit von Fritz Kortner und Karl Etlinger zur Aufführung des Dialogs *Paria* nutzt, die Neue Wiener Bühne sich 1916 für den Rittmeister im *Vater* Paul Wegeners versichert oder die Residenzbühne 1914 das erste große Wiener Auftreten von Helene Thimig, der Tochter des beliebten Burgschauspielers und damaligen Burgtheaterdirektors, in der Titelrolle von *Schwanenweiß* eher als gesellschaftliches Ereignis vermerkt[10].

Eine Ausnahmestellung unter diesen Inszenierungen an kleineren

[8] WAZ, 23. Februar 1918, gez. a. p. (= Alfred Polgar) Alfred Polgar (1873–1955).

[9] Christine Werba, *Wiener Kabarett im Jugendstil,* Diss. 2 Bde. Wien 1976, MS.

[10] Hugo Thimig (1854–1944), war 1874–1917 und 1921 bis 1923 Mitglied des Burgtheaters, von 1912 bis 1917 dessen Direktor. Helene Thimig war damals am Berliner Königlichen Schauspielhaus engagiert, ab Herbst 1917 bei Max Reinhardt.

Bühnen nimmt die Aufführung des *Scheiterhaufens* anfang November 1908 ein[11]. Die Vorstellung war als erster «Wiener Kammerabend» angekündigt:

Ein neues Theaterunternehmen, das im Josefssaal auf einer sehr adrett hergerichteten, mit einem grünen Plüschvorhang versehenen Bühne Alles, was gut, theuer, köstlich, apart und literarisch hochkarätig ist, den Wienern – die bekanntlich die Operette schon bis da her haben und Kunst-schnaufend nach Kammerspielen lechzen – vorführen will. Direktor ist Herr Franz Gstettner[12].

Die Ausführenden waren durchwegs unbekannte junge Leute mit literarischen Ambitionen.

Ein sicher nicht unsympathischer Versuch von ideal gesinnten Jünglingen, die sich an Strindberg, an Gustav Wied und Hermann Bahr begeistern[13].

So manche Kulturredaktion der Wiener Tageszeitungen war dabei sogar durch ihren «ersten Kritiker» vertreten. Von der Wiener Allgemeinen Zeitung erschien Alfred Polgar, von der Arbeiterzeitung Stefan Großmann[14].

Die Kritik wertete das Unterfangen nicht mit den an professionelle Theaterabende angelegten Maßstäben. Über die Notwendigkeit der Stückwahl waren die Rezensenten verschiedener Meinung. Während das Neue Wiener Tagblatt die Zeit «für diese Art Experimentierkunst»[15] für vergangen ansah, bejahte Großmann von einem volksbildnerischen Standpunkt her die Konfrontation, und Polgar lieferte gar eine ausführliche, dem Detail besonderes Augenmerk widmende Analyse dieses «superlativischen Strindberg-Stückes»[16].

Der Inszenierung selbst wurde soviel Ehrlichkeit und Begeisterung für die Sache attestiert, daß man bereitwillig über alle Unzulänglichkei-

[11] Es handelte sich um die Erstaufführung in deutscher Sprache. Auf diese Tatsache verweist die zeitgenössische Tageskritik allerdings nicht.

[12] WAZ, 4. November 1908, gez. a.p. (=Alfred Polgar).

[13] NWJ, 4. November 1908, gez. H.m.

[14] Stefan Großmann (1875–1935), sozialdemokratischer Journalist und Schriftsteller, ab 1904 in der Redaktion der Arbeiterzeitung, Gründer der Wiener Freien Volksbühne, ging 1913 nach Berlin.

[15] NWT, 4. November 1908 (nicht gez.).

[16] WAZ, 4. November 1908.

ten hinwegblickte. Polgar fand «die jungen Leute (...) ganz sicher in ihrem Wollen und ganz unsicher in ihrem Können. Am unsympathischsten wirkte der gefrorene Jargon und die memorierte Gebärdensprache der Theaterschule. Am sympathischsten das merkbare Verständnis, der bis zur Lächerlichkeit rücksichtslose Enthusiasmus für das Werk, den alle Mitwirkenden verspüren ließen. Man gewann gewissermaßen einen günstigen literarischen Eindruck von dieser intelligenten jugendlichen Mimen-Gesellschaft»[17].

Für das ‹etablierte› professionelle Theater blieb dieser Strindberg-Abend vor einem vorwiegend jungen Publikum der Wiener Literaten- und Künstler-Szene jedoch so gut wie folgenlos.

Die frühe Strindberg-Rezeption in Wien spielte sich viel mehr in Bühnenhäusern ab, in denen literarische Kost Ausnahmeangebot war. In Operettentheatern und Lustspielbühnen – mit etwas anrüchigem Ruf.

Das Strindberg-Spielen bis 1914 wurde vorrangig von Josef Jarno geprägt, wobei seine Einstudierungen zunächst immer wieder am Beispiel einer Tournée-Inszenierung des *Vaters* mit Emanuel Reicher – 1897 im Carl-Theater zu Gast – gemessen wurden.

In eine zweite Phase trat die Aufnahme der Werke Strindbergs im Wiener Theater dann im Jahr 1914, als das Berliner Deutsche Theater unter Max Reinhardt mit dem *Scheiterhaufen* gastierte. Die nächsten vier Jahre kann man dahingehend charakterisieren, daß es nun nicht mehr vorrangig um die Auseinandersetzung mit den durch Strindbergs Werke vermittelten Aussagen geht, sondern um deren Interpretation durch den Darsteller. Es wirkten also bereits damals indirekt starke Impulse von Max Reinhardt im Wiener Bühnenleben, da Jarno in diesen Jahren immer wieder Reinhardt-Schauspieler in ihren in Berlin erprobten Strindberg-Rollen als Gäste heranzog.

Dieser Meinungswandel der theaterinteressierten Öffentlichkeit dem Werk Strindbergs gegenüber soll nun mit Hilfe charakteristischer Beispiele dokumentiert werden.

Während die eingangs erwähnte Vorstellung der *Gläubiger* durch Gäste aus Berlin (1893) im Theaterleben keine Anstöße auszulösen vermochte, begann mit Emanuel Reichers Gastspiel mit dem *Vater* im

[17] Ebenda.

Mai 1897 die Wiener Diskussion um Strindbergs Werk auf der Bühne.[18]

Die Kritiker verstanden den *Vater* durchwegs als generellen Vorwurf an die Frau als unheilstiftendes Prinzip. Sogar namhafte Feuilletonisten nahmen die Bekanntschaft mit dem Stück ziemlich leicht, nämlich als willkommenen Anlaß zu Spötteleien. Ein Beispiel: Ludwig Hevesi schreibt im Neuen Wiener Tagblatt:

> Im Vergleiche mit ‹Der Vater› ist Shakespeares ‹Macbeth› ein Lustspiel, Ibsens ‹Gespenster› eine Posse und Giacomellis ‹Der bürgerliche Tod› eine Farce. Unangenehmeres, Aufregenderes als ‹Der Vater› hat man auf der Bühne noch nicht gesehen, die bekanntesten Schauerdramen mit Mord und Todschlag (!) sind dagegen höchst amüsante Bühnenwerke.[19]

Trotzdem schlug Reicher mit seiner «klinischen Studie» den Großteil der Zuschauer in Bann – wenn man auch im damaligen Wien eine Schauspielkunst, die Lebenswahrheit bis zur scheinbaren Identität abzubilden sucht, noch kaum kannte und auch nicht übermäßig schätzte. Die Neue Freie Presse erteilt der naturalistischen Darstellungsweise eine generelle Abfuhr:

> Über die Güte der Wahnsinnsscenen im letzten Acte zu urtheilen, fühlen wir uns nicht competent genug. Die neuere Schauspielkunst erfordert immer mehr medicinische Kenntnisse von der Kritik. Es ist möglich, daß Herr Reicher schätzbare klinische Einzelzüge bringt. Aber es ist auch denkbar, daß die psychiatrische Unwissenheit der Zuschauer in Verbindung mit dem begreiflichen Gruseln ihm zu den Wirkungen verhilft, deren Erfolg wir constatiren, aber nicht gutheißen. Wir sind einfach oder bornirt genug, auf der Bühne nur solche Dinge sehen zu wollen, die jeder Mensch verstehen kann.[20]

Obwohl so manche im Publikum lachten, andere sogar ostentativ den Zuschauerraum verließen, als man die Zwangsjacke brachte, gab es dennoch keinen Theaterskandal. Als einzige Zeitung bekannte sich die Arbeiterzeitung rückhaltlos zu Stückwahl und Inszenierung.[21] Und sein konsequentes Eintreten für Strindbergs Werk behält dieses sozial-

[18] 6. Mai 1897, Carl-Theater. Emanuel Reicher (1849–1924), einer der bedeutendsten Schauspieler des naturalistischen Theaters aus dem Kreis um Otto Brahm.

[19] NWT, 7. Mai 1897.

[20] NFP, 7. Mai 1897 (nicht gez.).

[21] AZ, 7. Mai 1897 (nicht gez.).

demokratische Sprachrohr bei, ob nun Stefan Großmann oder Engelbert Pernerstorfer[22] als Kritiker zeichnen.

Eine derartige Konsequenz – allerdings mit umgekehrten Vorzeichen – beweist nur noch die konservativ-klerikale Reichspost, während die übrigen Blätter keine von vornherein fixierte Anschauung vertreten.

Schon dieser Auftakt zeigt, daß ein Strindberg-Enthusiast in Wien zunächst weder vom Publikum noch von der Kritik allzuviel Unterstützung erwarten durfte. Obwohl Reichers Gastspiel im Carl-Theater – also auf einer sonst von Operetten dominierten Bühne – stattfand, muß man voraussetzen, daß sich gerade an jenem Abend nicht das übliche Stammpublikum, sondern die an modernem Theater und moderner Literatur Interessierten eingefunden hatten.

Die Schwierigkeiten mit dem Publikum kalkulierte Jarno als Direktor von vornherein ein. Im Theater in der Josefstadt, das er 1899 um 20.950 Gulden Jahresabgabe pachtete[23], durfte er kein literaturinteressiertes Publikum erwarten. Die 1788 eröffnete «Josefstadt» war eine der drei alten Wiener Vorstadtbühnen. Unter Jarnos Vorgänger Ignaz Wild hatte sie sich zu einem finanziell florierenden modernen Unterhaltungstheater gemausert, wo man – neben Volkspossen – mit für die damalige Zeit «schlüpfrigen» Lustspielen und Schwänken Furore machte. Die Josefstadt war also nicht das Theater, das man mit seiner Familie zur künstlerischen Erbauung besuchte oder wohin man wohlbehütete junge Mädchen ausführte. Es war, wie zeitgenössische Berichte überliefern, das Theater, in dem militärische Chargen, wohlhabende junge Bürgersöhne und amüsierbereite ältere Herren im Zuschauerraum den Ton angaben.

Jarno wollte nun gewiß nicht dieses Stammpublikum mit ungewohnten Stücken aus dem Haus ekeln. Er dachte wohl eher daran, sein Publikum allmählich zu erziehen und es auch mit anspruchsvoller zeitgenössischer Dramatik zu konfrontieren: mit Strindberg, Wedekind, Schnitzler, Ibsen, Schönherr, Gogol, Tschechow, Shaw, Wilde, Maeterlinck und anderen. So oszillierend das Bild Jarnos auch in der wissenschaftlichen Literatur noch immer anmutet, so war es ihm mit diesen

[22] Engelbert Pernerstorfer (1850–1918), ab 1897 Redaktion des Theater- und Feuilletonteiles der AZ.

[23] Vgl. NAUE (op. cit.) S. 222 ff.

Erziehungsmaßnahmen gewiß ernst. Wenn auch in Maßen. Denn dieser «letzte Komödiant», wie ihn Paul Schlenther nannte[24], war ja in erster Linie ein geschäftstüchtiger Theatermann. Und da sein Startkapital nach seiner Aussage nach Erlegung der Pachtsumme nicht mehr als zwanzig Mark betrug[25], kann man begreifen, daß er nach Zugstücken fahndete und mit der gängigen Theaterkonfektion der französischen und ungarischen Schwankfabrikanten – Duval, Hennequin, Mars, Duval, Dregely, um nur einige anzuführen – zahlungskräftiges Publikum in Scharen anzulocken versuchte. Was er nicht als Dutzendware verkaufen wollte, versah er dann mit dem Etikett «Literarischer Abend».

> Sechs Tage mögt ihr meinetwegen Ferkel sein, aber am siebenten Tage folgt mir aus dem pikanten Alkoven in ein ernstes, schönes Studierzimmer,

meinte er zu dieser Art seiner Repertoiregestaltung.[26]

Jarnos Vorliebe für Strindberg beruhte auch auf seiner Vorliebe für Strindberg-Rollen. Denn ehe nach 1914 die Berliner Gäste den Ton angaben, wurde er immer wieder als der beste Strindberg-Spieler seines Ensembles gerühmt.

Das Theater in der Josefstadt, das erst 1924 durch Max Reinhardts Umbau sein jetziges feudales Äußeres bekam, blieb nicht die einzige Bühne, an der Jarno ein aus Schwänken, Volksstücken mit Musik, Klassikern und anspruchsvoller Dramatik der Zeitgenossen bunt gemischtes Repertoire zeigte. Schon im Jahr 1905 erwarb er zur «Josefstadt» das Lustspieltheater im Wiener Prater hinzu[27], ein mehr als 1000 Personen fassendes Etablissement, wo er einen ganzjährig durchgängigen Spielbetrieb führte. Diese in der unmittelbaren Sphäre des Wiener Volkspraters gelegene Bühne war ursprünglich der leichten und leichtesten Unterhaltung gewidmet. Vor Jarno bemühte sich Heinrich Jantsch, das Haus in der Art eines Stadttheaters mit gemischtem

[24] zit. nach NAUE (op. cit.) S. 235.
[25] vgl. NAUE (op. cit.) S. 224.
[26] NAUE (op. cit.) S. 424.
[27] VGL. OTTO WLADIKA, *Von Johann Fürst zu Josef Jarno. Die Geschichte des Wiener Pratertheaters,* Diss. Wien 1960, MS.

Repertoire zu profilieren. Die richtige Publicity allerdings vermochte erst Jarno zu gewinnen. Ihm gelang es immerhin, hier im Prater die *Kameraden* nicht nur als deutschsprachige Erstaufführung, sondern sogar als Uraufführung zu präsentieren.

Im Jahr 1914 erwarb Jarno dann ein drittes Theater: das neuerbaute Wiener Stadttheater in der Skodagasse im 8. Bezirk, nicht sehr weit von seinem Josefstädter Stammhaus entfernt[28]. An dieser Bühne bestimmten dann die berühmten Gäste den Darstellungsstil. Dabei wollte Jarno sein Repertoire gerade in diesem Theater anspruchsvoller gestalten als in seinen beiden anderen Häusern: er eröffnete mit *Wetterleuchten* und zog 1918 mit dem *Totentanz* aus.

Allein die Produktionsbedingungen – Jarno war voll ausgelasteter Theaterdirektor, Schauspieler, Regisseur, Dramatiker und Dramaturg – lassen erkennen, daß diese frühen Wiener Strindberg-Inszenierungen nicht allzu intellektuell zergrübelte, bis ins kleinste Detail durchprobierte und fixierte Studien gewesen sein können, sondern vielmehr kräftig zupackendes Theaterhandwerk alten Stils. Dazu kommt noch, daß Jarno kein Anhänger des individuell entworfenen Bühnenbildes war, sondern die Ausstattung im Rahmen der Möglichkeit aus dem Fundus bestritt.

Die Presse schätzte Jarnos literarische Bestrebungen. Zwar kamen – von Ausnahmen abgesehen – nicht immer die «ersten» Kritiker in die Jarno-Bühnen. Aber seit der ersten literarischen Veranstaltung am 25. Dezember 1899 – sie war den in Wien bereits bekannten *Gläubigern* gewidmet – hörten in der Theaterkritik der Tagespresse die Witzeleien auf Kosten Strindbergs auf. Die Wiener Allgemeine Zeitung konstatierte sogar einen Hauch von «Freier-Bühnen-Stimmung», der dahingehend definiert wurde, das Publikum harre erwartungsvoll, daß der «letzte Schleier von der Seele gerissen würde.[29]

Diese noch als Matinee angesetzte Inszenierung leitete Jarnos «literarische Abende» ein. Der nächste Strindberg-Abend fand dann im Dezember 1902 statt. Auf dem Programm stand der *Rausch*. Jarno inszenierte selbst und verkörperte den Maurice. Außer Alfred Polgar, der in einem einführenden Feuilleton in der Wiener Allgemeinen Zei-

[28] Vgl. RUTH BAUER, *Die Geschichte des Neuen Wiener Stadttheaters*, Diss. Wien 1970, MS.

[29] WAZ, 29. Dezember 1899, nicht gez.

tung nicht viel mehr als Ratlosigkeit bekundete[30], setzten sich die Kritiker weniger mit dem Werk als mit der Reaktion des Publikums und der daraus resultierenden impulsiven Reaktion Jarnos auseinander.

Ab dem vierten Akt schalteten sich nämlich die Zuschauer ins Spiel ein.

Als von Henriette gesagt wird: «Besser, sie wäre nie gekommen», erscholl stürmische Heiterkeit, Beifall und zustimmender Zuruf. Desgleichen als eine Person sagte: «Ich kann nicht mehr ernst bleiben.» Aber ein Theil des Publikums applaudirte heftig Jarno, als er ungefähr zu sagen hatte: «Es gibt viele komische Dinge, die tragisch sind, nur verstehen's die Leute nicht», und zeigte damit, daß es sich wenigstens die Mühe gegeben hatte, das Stück als Tragikomödie aufzufassen[31].

Während der Rezensent des Neuen Wiener Journals diejenigen, die gelacht hatten, einfach als «Geisteskrüppel» abqualifizierte[32], fragte die – nach wie vor gegen Strindberg polemisierende – Reichspost immerhin:

Man frug sich nicht mit Unrecht, wer denn eigentlich das Publicum des Josefstädter Theaters für die französischen Stücke empfänglich gemacht hat? Ist es vielleicht nicht richtig, daß auf diesem Gebiete der Schüler Jarno den Meister Wild übertrifft? Kann sich Direktor Jarno heute darüber beschweren, wenn der literarische Geschmack des Stammpublicums seiner Bühne unter seiner Direktionsführung gründlich verdorben worden ist[33]?

Diese vorwurfsvollen Fragen hatte Jarno in der Rolle des Maurice selbst provoziert, als er sich am Ende der ausgepfiffenen Vorstellung zu einer Publikumsbeschimpfung hinreißen ließ:

Director Jarno, der das Stück mit sichtbarer Hingebung inscenirt hatte und allem Anschein nach mit großer Liebe bei der Sache war, fühlte sich nach dem Schluß des letzten Aufzuges daher veranlaßt, erregt die folgenden Worte zu sprechen: «Gestatten Sie mir, den wirklich großen Dichter August Strindberg von dem warmen Beifall der Majorität des Publicums in Kenntniß zu setzen. Wenn eine kleine Minderheit gelacht hat, so hat sie es offenbar gethan, weil sie glaubte, bei einem französischen Schwanke zu sein...»[34].

[30] WAZ, 20. Dezember 1902.
[31] AZ, 20. Dezember 1902, gez. e. p. (=Engelbert Pernerstorfer).
[32] NWJ, 20. Dezember 1902, gez. –bs–.
[33] Rp, 21. Dezember 1902, nicht gez.
[34] NFP, 20. Dezember 1902, nicht gez.

Das nächste große Ereignis war die Uraufführung der *Kameraden* im Lustspieltheater im Prater am 23. Oktober 1905 mit Jarno als Axel. Die Kritik vermutete in diesem Werk durchwegs ein antifeministisches Thesenstück zur Emanzipationsfrage. Stefan Großmann spricht es in der Arbeiterzeitung offen aus:

> Also Otto Weiningers genial hingeschmissene Theorie, nicht in ein dickleibiges Werk von unfröhlicher Wissenschaft eingesperrt, sondern aus einer Komödie an allen Ecken lustig hervorlugend[35].

Diese Querverbindung zum Verfasser von *Geschlecht und Charakter* war nicht aus der Luft gegriffen. In der 144. Nummer der *Fackel* – am 17. Oktober 1903 – hatte Karl Kraus August Strindbergs Nachruf auf Otto Weininger unter dem Titel «Idolatrie, Gynolatrie» eingerückt und auch Strindbergs Schreiben an Weininger, der sich in Beethovens Sterbehaus entleibt hatte, mitgeteilt. Die Zeilen lauten:

> Herr Doktor – schließlich – das Frauenproblem gelöst zu sehen, ist mir eine Erlösung und so – nehmen Sie meine Verehrung und meinen Dank![36]

Jarno selbst erzielte als Axel einen starken persönlichen Erfolg. Stefan Großmann lobt ihn «nächst Kainz» als «besten Sprecher im psychologischen Drama»[37] – während das Werk selbst mit respektvoller Ratlosigkeit akzeptiert wurde. Ein Theaterskandal wie nach dem *Rausch* blieb aus, mochten auch «einzelne frauenfeindliche Pointen von den unverstandenen Männern im Zuschauerraum besondere Zustimmung» ausgelöst haben[38]. Die Inszenierung entwickelte sich dabei alsbald zu einem Repertoireschlager des Pratertheaters. Sie erlebte – eine Ausnahme im Strindberg-Repertoire – mehr als 100 Reprisen.

Gleichfalls im Lustspieltheater brachte Jarno ein Jahr später den *Totentanz* nach Wien. Die Zeitungen vermelden einen einhelligen Publikumserfolg. Gewiß trug Jarno als Edgar – eine seiner in noch so mancher Inszenierung wiederholten Glanzrollen – das Seine zur günstigen Aufnahme bei. Man rühmt ihn als «einzig kongenialen deutschen Strindberg-Spieler» und beschreibt seine Leistung:

[35] AZ, 26. Oktober 1905.
[36] Die Fackel, Nr. 144, 17. Oktober 1903, S. 17.
[37] AZ, 26. Oktober 1905.
[38] WZ, 25. Oktober 1905, gez. W.

Er war von erschütternder Einfachheit und bezwingender Wahrheit. Wenn diese unendlich schwierige Rolle an einen der sogenannten «denkenden» Schauspieler gerät, der Lebensverneinung vom Krankenkatheder aus doziert, oder an einen Virtuosen, der bloß Herzkrämpfe und Schlaganfälle mimt, ist Stück und Rolle vor dem Publikum unrettbar verloren. Hier war starke schauspielerische Intelligenz, großes technisches Können und sicheres Stilempfinden vereinigt, um eine bühnenmögliche Gestalt zu formen. Alles Begriffliche war bei ihm durchlebt, nichts Doktrinär-Lehrhaftes blieb als ungelöster Rest zurück[39].

Ebenso wesentlich wie Jarnos Interpretation dürfte jedoch auch die innerhalb eines Jahres gewandelte Einstellung zur Frauenfrage den positiven Tenor der Rezension begründen. Mehrfach klingt die Überlegung an, in den weiblichen Kampfansagen auf männliche Verhaltensweisen nicht mehr Ausdruck eines elementaren bösartigen Prinzips zu sehen, sondern die Frage nach der «Schuld» zu stellen und staunend auch den Mann als möglichen «Schuldigen» in die Überlegungen einzubeziehen.

Etwa zehn Jahre nach Übernahme des Josefstädter Theaters führte Jarno in einem Strindberg-Zyklus im Februar 1910 seine Verdienste für den schwedischen Dichter geballt vor Augen. Knapp nacheinander zeigte er *Mit dem Feuer spielen, Gläubiger, Kameraden, Ostern* und *Königin Christine* – die beiden letztgenannten Werke als Wiener Erstaufführungen. Mit Ausnahme der Reichspost fand er überall feuilletonistische Zustimmung.

Eine tiefergehende Analyse versuchte nur Alfred Polgar, und zwar am Beispiel der *Königin Christine.* Polgar fand übrigens seine Interpretation von Strindbergs Frauenbild derart geglückt, daß er bei Wiederaufnahme des Werkes 1916 getrost sein Feuilleton von 1910 zitierte und noch stolz auf dieses Plagiat seiner selbst hinwies. Er schreibt:

Strindbergs immerwährendes Problem: die Verantwortungslosigkeit; die Hemmungslosigkeit der Frau, das Gelöst-Sein ihrer Seele von jeglicher ethischen Verankerung, ihr dadurch bedingtes stets labiles Gleichgewicht, ihre Unfähigkeit, den geraden Weg von der Notwendigkeit zum Entschluß, vom Entschluß zur Tat zu gehen, ihr heilig-ernst-Nehmen alles Spielzeugs und ihr verträumtes Spielen mit des Lebens ernstesten Dingen – diese charakteristischen Strindberg-Probleme haben sich in keiner seiner Frauen-Gestalten so plastisch verkörpert wie in Königin Christine. Eine böse Canaille; aber wenn die Männer die Faust hochheben, um der Bestie den Schädel zu zerschmettern, schimmert ihnen plötzlich eine klare, unschuldsvolle Kinderstirn entgegen und statt zerschmettern-

[39] NWJ, 10. Oktober 1906, gez. a. e.

der Fäuste gibt es nur zärtlich streichelnde Hände. Als Ankläger kommen die Männer zu Christine und als verurteilte Schuldige schleichen sie von ihr fort. Eine sprühende Intelligenz ist sie und eine bodenlos dumme Gans; eine intuitiv Wissende und ein ahnungslosestes Geschöpf; das zarteste, schwächste Wesen und eine rasante Naturkraft, die die Stärksten sich zu bücken zwingt; ein boshaftes kleines Tier und ein tief gütiger Mensch; ein schüchternes Mäderl und eine herrschsüchtige Messalina; eine gierige Genießerin und eine nach Zärtlichkeiten und Musik und Liebesleid verschmachtende Sentimentale; eine Jägerin nach Liebe, die niederstreckt, was ihr in den Schuß kommt, und selbst der Liebe gehetztes Opfer; fanatisch im Bewahren und fanatisch im Preisgeben ihres Ichs [40].

Nach Strindbergs Tod setzte Jarno den *Totentanz* als Gedenkfeier an. Wie schon in der Premiere, beherrschte er auch diesmal als Edgar die Szene. Nach dem Fallen des Vorhangs waren es diesmal nicht Mißfallenskundgebungen, sondern Ovationen, die ihn zu einer kurzen Schlußansprache veranlaßten:

Meine Hochverehrten! Vor allem danke ich Ihnen von ganzem Herzen, daß Sie so zahlreich erschienen sind, um das Andenken des großen Toten noch über sein Grab hinaus zu ehren. Wir haben Ihnen heute ein Stück vorgespielt, ein mächtiges Dichterwerk, aber auch ein grausames Stück. Besonders grausam, wenn man bedenkt, daß Strindberg seinen Kapitän Edgar vieles aus seinem eigenen Leben sagen läßt. Auch Strindberg mußte für sein Leben den Grundsatz aufstellen: eliminieren, das heißt durchstreichen und weitergehen. Nun ist er ganz von uns gegangen. Wir aber dürften ihn nicht ausstreichen, wir dürfen an ihm nicht weitergehen. August Strindberg wird das Los aller Genies teilen: Nach seinem Tode wird er erst recht weiterleben [41].

Befriedigt urteilt die Arbeiterzeitung: «Es gibt also in Wien schon so etwas wie ein literarisches Publikum» [42].

Mit dieser Gedenkfeier ist die Informations-Periode in der Bühnengeschichte von Strindbergs Werk in Wien so gut wie abgeschlossen. Er wird als ein Dramatiker der Weltliteratur akzeptiert, mit dessen Werk man sich ernsthaft auseinanderzusetzen hat, ob man nun seine Anschauungen teilt oder verwirft. Seine Aussagen provozieren Stellungnahmen zur Frauenfrage. Konservativ-Klerikale sehen die patriarchalische Hierarchie voll ängstlicher Mißbilligung relativiert. Die Liberalen bejahen die geistige Auseinandersetzung, auch wenn sie – je nach Standort – Emanzipationsbestrebungen für den Wiener Bereich negie-

[40] WAZ, 6. Oktober 1910.
[41] NWT, 25. Mai 1912.
[42] AZ, 25. Mai 1912, nicht gez.

ren oder durch zweigeleisige «Objektivierung» des männlichen und weiblichen Standpunktes derartige Tendenzen im Keim ersticken wollen, da sie für den intellektuell Gerechten überflüssig scheinen. Die sozialdemokratischen Kulturkritiker jedoch sehen in Strindbergs Werk einen wichtigen Beitrag, eingewurzelte und ungerechte Hierarchien aufzudecken und damit beim Bahnen des Weges für eine gerechtere Gesellschaftsordnung – auch im Zusammenleben von Mann und Frau – Hilfe zu leisten.

Das Gastspiel von Gertrud Eysoldt als *Fräulein Julie* in der Neuen Wiener Bühne[43] im Jänner 1913 leitet über zu der von darstellerischen Individualitäten beinahe solistisch geprägten Strindberg-Periode in Wien. Die bis ins kleinste ausgefeilte, in Reinhardts bekannt langwieriger Probenarbeit erworbene Präzision der Gäste aus Berlin mutete in Wien zunächst überperfektioniert an:

> Julie: Frau Eysoldt. Vieles ist da schon Routine. Aber eine Routine, deren Starrheit sich in der Wärme des Spiels bald löst, eine Routine, die immer wieder Blut und Nerven und mannigfache lebende Substanz bildet. Temperament und Geist adeln jeden Bühnenaugenblick der Frau Eysoldt. Für die spielerische Gier des Fräulein Julie hat sie Töne, Blicke, Gebärden, die durchaus ein hinter'm Übermut verstecktes Fieber sind. Dann, in jenen ersten Augenblicken, da jedes Tier umso trister wird, je weniger es Tier, brennt ihr Antlitz, ihr Wort von einer Scham, die schon jede Heilung der also versengten Seele ausschließt. Ganz groß sind auch die Momente ihrer (aus der Verzweiflung geborenen) armen Vision von Rettung und Zukunft. Frau Eysoldts Rede hat da ein Erbleichen, ein Fahlwerden, ein langsames Abgleiten des Bewußtseins, das, wenn es nur Technik, jedenfalls eine höchst bewundernswerte Nur-Technik ist[44].

Wie derartige «Technik» im Ensemblespiel wirkt, erfuhr Wien im April 1914, als das Berliner Deutsche Theater in Wien gastierte. Im Carl-Theater präsentierte Max Reinhardt mit dem *Scheiterhaufen* seinen Kammerspiel-Stil mit Rosa Bertens, Alexander Moissi und Else Bassermann. Der Großteil der Wiener Rezensenten äußerte Befremden und nahm Zuflucht zu nichtssagenden Formulierungen. Es war ein jedenfalls für Wien «ungewohnter» Strindberg, wie Paul Wertheimer in der Neuen Freien Presse auch an den Reaktionen der ziemlich voll-

[43] Vgl. GOTTHARD BÖHM, *Geschichte der Neuen Wiener Bühne,* Diss. 2 Bde. Wien 1966, MS.

[44] WAZ, 22. Jänner 1913, gez. a. p.

ständig erschienenen literarischen Nobilitäten erleichtert abzulesen vermochte[45]. Nur die Arbeiterzeitung bekennt wieder rückhaltlose Zustimmung. Ihr Theaterkritiker konstatierte

wohl die eindrucksvollste und bewunderungswerteste Theatervorstellung dieses Spieljahres. Strindbergs lange noch verkannter Geist leuchtete in furchtbarer Flammenröte auf. Aber zugleich konnte man – endlich wieder einmal – erleben, was fein abgestimmtes Zusammenspiel, was Szenenführung, was Theaterregie zur Steigerung des dichterischen Höhenstrebens beizutragen vermögen[46].

Wenige Tage später, am 1. Mai 1914, eröffnete Jarno sein Neues Wiener Stadttheater mit *Wetterleuchten.* Das geräumige Haus bot 1400 Zuschauern Platz. Weit mehr als das Eröffnungsstück, das mit Jarno in der Hauptrolle mit Routinelobsprüchen abgefertigt wurde, interessierte das gesellschaftliche Ereignis der Theatereröffnung und das neue Gebäude selbst. Nur ganz vereinzelt wurden kritische Stimmen laut. Sie betrafen die Ausstattung des Zuschauerraums:

Steigt man vom Parkett hinauf in die erste und zweite Galerie, so gewinnt das Theater freilich bald einen seltsamen Charakter. Unten schöne, breite, violett schwellende Fauteuils, droben im zweiten Range nur Holzsitze. Unten Garderoben mit gelben Schutzvorhängen, oben ist von diesen Schützern nichts zu sehen. Wahrscheinlich werden nur die Kleider des zahlungsfähigeren Publikums staubig[47].

Doch im allgemeinen gemahnten die Zeitungs-Reportagen – denn von Theaterkritik war keine Rede – nachgerade an Hofberichte. Karl Kraus bemerkte dazu in der *Fackel*:

Ein neues Theater wird eröffnet. Auf der Bühne Strindberg, im Foyer vertheilt Frau Niese Schinkensemmeln und Bier und wird von ihren Kindern darin noch unterstützt. Das war der Clou, «da gab es kein geringes Gedränge», da riß man sich um die Schinkensemmeln «von der glücklich strahlenden Frau Niese oder ihren Kindern», je nachdem, der eine hatte diesen, der andere jenen Gusto. Unter den Honoratioren befand sich Herr Bernhard Buchbinder.[48]

[45] NFP, 22. April 1914.
[46] AZ, 22. April 1914
[47] AZ, 1. Mai 1914, gez. J.L.S.
[48] Die Fackel, Nr. 399, 18. Mai 1914, S. 24. – Bernhard Buchbinder (1854–1922), Journalist, Bühnenschriftsteller, Librettist, vielgespielter Autor der Jarno-Bühnen.

Mit diesen Sätzen – wie auch im weiteren Verlauf der Glosse – spricht Karl Kraus Jarno jeden nicht kommerziell nutzbaren künstlerischen Ehrgeiz ab. Wie weit tatsächlich geschäftliche Interessen beziehungsweise Verbindungen zu Verlag oder Übersetzer Jarnos Strindberg-Pflege beeinflußt haben, hat die theaterwissenschaftliche Forschung bisher noch nicht eruiert, ja nicht einmal als Frage gestellt. Tatsache bleibt jedenfalls, daß er auch an seinem dritten Wiener Theater ein reichhaltiges Angebot an Strindberg-Inszenierungen im Programm hatte und sogar eine Büste des Dichters im Foyer aufstellen ließ.

In seinen Strindberg-Inszenierungen am Stadttheater verließ sich nun Jarno nicht mehr allein auf seine ehemals bühnenbeherrschende schauspielerische Ausdruckskraft, obwohl er nach wie vor alle großen Männerrollen – den Edgar, den Maler Gustav, den Jean, den Maurice, den Herren *(Wetterleuchten)* – für sich behielt. Aber zusätzlich baute er seine Strindberg-Einstudierungen während der Kriegsjahre um Gäste aus Reinhardts Berliner Ensemble auf. So holte er sich für den Strindberg-Zyklus im Frühjahr 1915 Gertrud Eysoldt als Partnerin, 1917 gastierte Helene Thimig in der Wiener Erstaufführung der *Kronbraut*, im selben Jahr trat Rosa Bertens im *Scheiterhaufen*, der *Stärkeren*, den *Gläubigern* und im *Totentanz* auf. Im Frühjahr 1918 gewann er Friedrich Kayßler und Helene Fehdmer für eine Einstudierung von *Nach Damaskus*.

Diese Gäste bestimmen nun den Darstellungsstil, und Jarno konnte das nur recht sein. Denn seit Reinhardts Gastspiel von 1914 war nämlich mehrfach der Vorwurf an ihn herangetragen worden, er würde nur Strindbergs Worte, nicht aber seinen «Geist» inszenieren. Die Auslotung aller psychologischen Nuancen im stummen Spiel beherrschten die aus Reinhardts Schule hervorgegangenen Künstler mit selbstverständlicher Gewandtheit. Aber auch Helene Thimig, damals noch Mitglied des Berliner Königlichen Schauspielhauses, verfügte über diese modernen Stilmittel. Dank ihrer Darstellung erlebte die *Kronbraut* im vierten Jahr des Weltkrieges einen einhelligen Erfolg.

In ihr schimmert die scheue, schmale Anmut altdeutscher Meister, eine Madonnengrazie der Cranach und Holbein, die geistige Schönheit, Überfluß der Seele, Schrankenlosigkeit des Gefühls verkündet in eines reinen Körpers harten Zügen. Ihr Spiel ist so arm an Wichtigkeit des Äußerlichen wie reich an Melodie und Intensität des Innerlichen,

begeisterte sich der Rezensent der Wiener Allgemeinen Zeitung.[49] Und Rudolf Holzer schrieb in der Wiener Zeitung:

Von dieser Künstlerin geht ein Zauber ungewöhnlicher Gefühlstiefe und Verstandeskraft aus; stets geben ihre Gestalten einen Zusammenklang von Natur, Kunst und Menschlichkeit.[50]

Mit der Einstudierung des *Traumspiels* – Leopoldine Konstantin spielte Indras Tochter – eröffneten sich für die Wiener Strindberg-Pflege neue, bisher unbeachtete Aspekte; nun erst, im Jahr 1917, wurde von der Kritik auf die Bedeutung des Bühnenbildes für den Gesamteindruck der Inszenierung hingewiesen. Während eine Interpretation des Werkes im Sinne der Traumdeutung keinem der Rezensenten allzu schwierig schien, die Darsteller – allen voran Jarno (Offizier) und Leopoldine Konstantin – mit Lob bedacht wurden, so wurden – erstmals bei einer Strindberg-Inszenierung Jarnos – Einwände gegen die Ausstattung vorgebracht.

Was den dekorativen Teil der Aufführung anbelangt, konnte man sich ihn anders, tauglicher und dem Sinn der Dichtung besser angepaßt denken: einheitlicher im Stil, erdferner, üppiger, phantasiereicher; während hier das alltägliche Muster – mit seltenen Ausnahmen – allzu sklavisch zum Vorbild genommen wurde. Was diesen Bühnenbildern vor allem fehlte, war die Kühnheit irgend eines Einfalles.[51]

Freilich offenbarte gerade das *Traumspiel* dem Wiener Publikum einen anderen Strindberg als jenen, den man nun schon akzeptiert hatte. Ein Teil der Zuschauer fühlte sich überfordert und verließ das Theater noch vor Ende der Vorstellung. Möglich, daß diese Reaktion Jarno dazu bestimmte, die Wiener Premiere des *Vampirs* am 23. Februar 1917 durch einen Vortrag seines Dramaturgen Merzbach einleiten zu lassen, in dem dieser über Vorgeschichte und literarische Bedeutung des Werkes referierte.

Jarnos unbestreitbare Verdienste um Strindberg wurden gerade von jenem Mann in Frage gestellt, der selbst engagiert für eine Verbreitung von Strindbergs Werk in Wien und im deutschen Sprachraum eintrat: von Karl Kraus, der in seiner *Fackel* viele Erstabdrucke von Schering-

[49] WAZ, 12. März 1917, gez. –11–.
[50] WZ, 11. März 1917.
[51] WAZ, 11. Jänner 1917, gez. Frank.

Übersetzungen vorlegte, der Strindberg an seinen Leseabenden in seinem «Theater der Dichtung» im Programm hatte, der Soergels Literaturgeschichte grob tadelte[52], weil sie in der Erstauflage Strindbergs Einfluß auf die deutsche Literatur mit einer halben Zeile abtut. Dieser Karl Kraus denunzierte nun Jarnos Künstlertum als geschäftstüchtige Begabung für Publicity. Als eine junge Schauspielerin Jarno wegen Ehrenbeleidigung verklagte, nahm Kraus die Gerichtsverhandlung zum Anlaß, in der *Fackel* ein Porträt von «Herrn Jarno» zu entwerfen. Seiner Meinung nach zählte der «Theatertyrann» Jarno

> dank der besonderen Unfähigkeit anderer Wiener Theaterdirektoren zu den überschätztesten Persönlichkeiten des Wiener Kunstlebens. Seine besondere Fähigkeit bewährt er in der Erhaltung eines unverdienten Rufes. Dem Mann, der in fast jeder Redaktion einen Autor sitzen hat, konnte es an kritischer Förderung nicht fehlen und er hat den Herren durch die Entziehung der Freilogen nur imponiert, wenn er durch deren Verkauf ihre Tantiemen mehrte.[53]

Für Kraus ist er nicht mehr als ein routinierter Theaterhandwerker: als Schauspieler, als Regisseur, als Direktor. Keinesfalls will er in ihm einen literarischen Direktor sehen.

> Die Geriebenheit eines Händlers mit Theaterwerten, der Strindberg zum Selbstkostenpreis gibt, wenn er an Buchbinder verdient hat, gilt in Wien für «wundervolles Flair».[54]

Was Kraus jedoch an Jarno kritisiert, trifft nicht so sehr ihn persönlich, sondern das System eines gewinnorientierten Privattheaterbetriebes im allgemeinen. Es ist Tatsache, daß Jarno seinen Schauspielern durch den Spielbetrieb in manchmal drei als Repertoiretheater geführten Schauspielhäusern enorme Leistungen abverlangte. Es ist Tatsache, daß er sie autoritär und oft wenig zartfühlend behandelte. Und es ist Tatsache, daß er bekannt niedrige Gagen zahlte. Karl Kraus stellte die berechtigte Frage: Wenn eine Dame in einem «1. Fach» 240 Kronen Monatsgage bezieht, ihre Toiletten für eine einzige Inszenierung aber den stolzen Preis von 1500 Kronen verschlingen, wo nimmt sie da wohl die Differenz her? Und mit Recht tadelt Kraus die in-

[52] Die Fackel, Nr. 341/42, 27. Jänner 1912, S. 35 ff.
[53] Die Fackel, Nr. 195, 10. Februar 1906: Herr Jarno. S. 14–21.
[54] Ebenda.

direkte Bestechung der Theaterfeuilletonisten, die die Annahme ihrer eigenen Stücke – und damals versuchten sich tatsächlich viele Wiener Feuilletonisten als Dramatiker – mit guten Kritiken anderer Inszenierungen belohnten.

Wie weit aber sind die Vorwürfe von Kraus an Jarnos Repertoiregestaltung berechtigt? Immerhin steht fest, daß an den Jarno-Bühnen im Untersuchungszeitraum quantitativ mehr Strindberg-Premieren stattgefunden haben als an allen anderen Wiener Bühnen zusammengenommen. Eine derartig konsequente Beschäftigung mit dem Werk Strindbergs hat es weder zu Jarnos Zeiten noch im weiteren Verlauf der Wiener Theatergeschichte an einem anderen Theater auch nur andeutungsweise gegeben.

Freilich entspricht die hohe Zahl von Strindberg-Premieren nicht einem ebenso hohen Prozentsatz von Strindberg-Abenden im Repertoire. Manche der «literarischen Abende» wurden nicht einmal wiederholt. Während der *Rausch* im Jahr 1902 im Theater in der Josefstadt nicht über seine Premiere hinauskam, erlebte zum Beispiel ein Schwank mit dem Titel *Einquartierung* (von Mars und Keroul) 108 Reprisen. Auch der 1912 als Strindberg-Gedenkfeier angesetzte *Totentanz* erfährt keine Wiederholung; dafür steht Dregelys *Gutsitzender Frack* 196mal auf den Theaterplakaten.