Strindberg, rezensiert : zur Bedeutung literarischer Klischeebildung für die Bühnenrezeption

Autor(en): **Bayerdörfer, Hans-Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **8 (1979)**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-858416

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

HANS-PETER BAYERDÖRFER

Strindberg, rezensiert. Zur Bedeutung literarischer Klischeebildung für die Bühnenrezeption.

1

Das wichtigste Datum einer Bühnengeschichte der Strindbergschen Dramen im deutschsprachigen Raum ist ein Ibsen-Datum: die Eröffnungsvorstellung jenes Vereins, den der Berliner Kladderadatsch den «Verein der Ausgepfiffenen» taufte, den er der Aufmerksamkeit aller Theaterdirektoren Deutschlands versicherte und dem er prophezeite: «...wehe dem ersten Stück, welches auf ihr [also der Freien Bühne] ausgepfiffen würde, es dürfte mindestens für ein Jahr sämtliche deutschen Theater füllen».[1] Der Satiriker hatte so unrecht nicht. Nach dem «Kladderadatsch» von Hauptmanns Erstling *Vor Sonnenaufgang* 1889 an der Freine Bühne ging bereits zwei Jahre später *Einsame Menschen* über die Bretter der Wiener Burg. Für Strindberg freilich, dessen *Vater* und *Fräulein Julie* ja ebenfalls von der Freien Bühne aufgeführt wurden, sah es erheblich anders aus. Karl Kraus schrieb noch in der Fackel des Jahres 1914, eine Formulierung wie «Strindberg und Wien» mute ihn an wie der Versuch eines Ausgleichs zwischen «dem Teufel und dem Apfelstrudel».[2] Und auch Karl Kraus hatte so unrecht nicht. Zwar kam auch die Wiener Burg zu ihrer Aufführung von *Fräulein Julie,* aber man schrieb das Jahr 1921.[3] Zum Zeitpunkt dieses Nachzügler-Termins der Burg wird andernorts bereits seit vier Jahren gegen Strindberg-Kult[4] und Strindberg-Mode[5] angeschrieben.

[1] Kladderadatsch, Berlin, S. Fischer, Jg. 1889, S. 215 und Beiblatt Nr. 51, S. 51.

[2] Die Fackel, hg. von Karl Kraus, Wien, Fackelverlag, Jg. 19 (1913/14), Nr. 391/2, 21. 1. 1914, S. 4.

[3] Die erste Strindberg-Aufführung an der Wiener Burg fand zwei Jahre früher (1919) statt (Das Band/Vorm Tode).

[4] Otto Kaus, *Strindberg-Kult.* In: Die Aktion, hg. von Franz Pfemfert, Jg. 7/1917, Nr. 47/48, S. 631–642, photom. Nachdruck München, Kösel, 1967.

[5] Vgl. Kerrs Rezensionen in: Alfred Kerr, *Die Sucher und die Seligen. Die Welt im*

Die Daten sprechen für sich. Sie deuten an, welche Rätsel die Rezeptionsgeschichte der Strindbergschen Dramatik aufgibt. Im folgenden wird für den Zeitraum, der dem Durchbruch auf den Theatern vorausgeht, eine Linie innerhalb des Rezeptionsverlaufs nachgezeichnet, wie sie sich in der Überblendung einer bühnengeschichtlichen, d.h. im wesentlichen repertoiregeschichtlichen Betrachtungsweise[6] mit einer rezeptionsgeschichtlichen Untersuchung[7] zu erkennen gibt. Wenngleich weitreichende sozialgeschichtliche[8] und geistesgeschichtliche Zusammenhänge[9] im Rahmen dieses Abrisses nicht dargelegt werden können, so kann es auch nicht mit quantitativen Erhebungen zu den Spielplänen oder mit inhaltlicher Rekapitulation der einschlägigen literarischen Publizistik sein Bewenden haben. Wenigstens in andeutender Weise sind die Punkte zu bezeichnen, welche die Stellung des Theaters oder des publizistischen Mediums im geschichtlichen Spektrum der Wilhelminischen Jahrzehnte markieren, damit die jeweils konkrete Beziehung, die zwischen beiden Seiten besteht, einsehbar wird.

2

Der Nachweis für die Stichhaltigkeit der Eingangsthese – die einem Ibsen-Datum die Schlüsselrolle für die Strindberg-Rezeption zuweist – ist nur zu führen, wenn man sich der Institution und ihrer Eröffnungs-

Drama, III. Teil, Berlin, S. Fischer 1917, S. 26–29 (Totentanz), S. 6–11 (Der Vater), S. 14–17 (Wetterleuchten).

[6] Die Auszählung ist nach dem ‹Deutschen Bühnenspielplan› vorgenommen; dabei ist in Rechnung zu stellen, daß der Bühnenspielplan keineswegs alle deutschsprachigen Bühnen erfaßt (vgl. dazu HEINRICH STÜMCKE, *Vom deutschen Bühnenspielplan. Allerhand Nachdenkliches.* In: Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik. Amtliches Blatt des «Deutschen Bühnenvereins». Berlin, Elsner, Jg. 4/1901/02, Bd I, S. 378f.).

[7] Über die Prinzipien der Selektion aus dem uferlosen Material s.u. S. 314f.

[8] Trotz der nun seit Jahren im Anschluß an HABERMAS' «*Strukturwandel der Öffentlichkeit*» geführten Diskussion fehlt es nach wie vor an soziologischen Untersuchungen zur Publikumsstruktur der deutschen Theater insgesamt, wie auch für den Zeitraum des Wilhelminismus im besonderen.

[9] Vgl. MAURICE GRAVIER, *Strindberg et le théâtre moderne.* I, L'Allemagne, Lyon/Paris 1949 (Bibliothèque de la Société des Etudes Germaniques)

vorstellung konkret zuwendet.[10] Der genannte Satiriker des Kladderadatsch hat – bei aller Süffisanz der Formulierung – den Öffentlichkeitsanspruch der neuen Vereinsgründung ‹Freie Bühne› zutreffend charakterisiert. Ethos, Anspruch und Wirkungsmöglichkeit der neuen Experimentierbühne verbirgt sich im Skandal. Er ist nicht mehr Zeichen des Mißerfolgs, Menetekel des Ruins einer Schauspieler- oder Intendanten-Karriere, sondern Gütesiegel der Provokation, Maß der Neuheit und des Risikos. Der Verein, dessen erste raison d'être in der Unabhängigkeit von staatlicher Zensur liegt, betrachtet das Wagnis als seine grundlegende Eigenart gegenüber dem risikofreien Subventionstheater und gegenüber dem Privattheater, welches das finanzielle Risiko dadurch verringert oder aufhebt, daß es sich durch die Wahl publikumskonformer Zugstücke dem zeitgenössischen Durchschnittsgeschmack ausliefert. Andererseits verlangt das Wagnis, in dem sich der Anspruch auf eine Schrittmacherrolle für die Revolution der deutschen Bühne, wie auch deren Herausforderung verwirklicht, seinerseits eine Legitimation, will es nicht zum formellen Eklat entarten; und diese Legitimation kann nur im Charakter der Stücke selbst, in ihrem formalen und thematischen Charakter als «modern» liegen.[11]

Vereinsträger des neuen Theatervereins sind in erster Linie literarisch interessierte Intellektuelle,[12] denen die Diskrepanz zwischen dem staatlichen und bürgerlichen Kulturbetrieb und der sozialen Realität ebenso zur Frage geworden ist, wie die Diskrepanz zwischen den ästhetischen Erwartungen eines kunstbeflissenen und unterhaltungsbedürftigen Bürgertums, dessen Bildungsbegriff die kritiklose Identifizierung mit Gesellschaft und Staat zumindest zuließ, und den fortgeschrittenen künstlerischen Möglichkeiten von Dramaturgie und Literatur. Insofern bestimmt sich der neue Verein als Theater der kulturellen Opposition, als Versuch, eine gesellschaftskritische Dimension für das Theater wiederzugewinnen; er bekommt damit ein epochales Moment, das über

[10] Vorausgesetzt ist dabei, daß man sich mit landläufigen, zwar richtigen aber zu wenig besagenden Auskünften wie, Strindberg habe sich eben lange nicht durchsetzen können, nicht zufrieden gibt.

[11] Vgl. dazu das Programm der ‹Freien Bühne› in: GERNOT SCHLEY, *Die Freie Bühne in Berlin. Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland.* Berlin, Haude und Spener, 1967, S. 27.

[12] Vgl. SCHLEY, *Die Freie Bühne in Berlin.* S. 14ff.

die Jahrhundertwende hinaus für das Theaterverständnis des 20. Jahrhunderts insgesamt ausschlaggebend wird, obwohl im Jahrzehnt der Entstehung die Mehrzahl der neugegründeten Experimentierbühnen im Bereich einer innerbürgerlichen Opposition verbleibt und die Versuche, der sozialen Situation der Arbeiterschaft Rechnung zu tragen, vereinzelt sind bzw., wie im Falle der Volksbühnenbewegung, sich von den dramaturgisch und szenisch experimentierenden Versuchsbühnen lösen. Wenn aber umgekehrt aus der sozialgeschichtlichen Verankerung der neu entstehenden Bühnenvereine gefolgert wird, eine solche «antibürgerliche Minorität» gehe der «Wirkung und Einflußmöglichkeit auf repräsentative und relevante Teile des (bildungs-)bürgerlichen Publikums verlustig»[13], so belehrt zumindest für den Theaterbereich die Repertoiregeschichte der Jahre 1890–1900 eines Besseren: sie bezeugt – fern aller Statik eines homogenen traditionellen Erwartungshorizonts auf seiten der Zuschauer und eines vermittlungslos innovatorischen Anspruchs auf seiten der künstlerischen Avantgarde – einen Geschmackswandel des Publikums von einer Breite, wie er in so kurzer Zeit in der Geschichte des neuzeitlichen Theaters ohne Präzedenz sein dürfte.

Schon der Anfang ist dafür bezeichnend. Die Eröffnungsvorstellung zeigt deutlich, welchem Bedürfnis die Vereinsgründung entgegenkam. Es wiederholt sich, was sich bei Antoines Eröffnung des Théâtre Libre zwei Jahre zuvor zugetragen hat: war es in Paris ein erfolgreicher Eröffnungsabend auf dem Hintergrund einer bereits mehrjährigen hitzigen Zola-Debatte[14], so basiert Otto Brahms *Gespenster*-Inszenierung, die in Berlin bereits eine Reprise darstellt[15], auf einer langen

[13] Ruediger Steinlein, *Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas. Ästhetische und politische Grundpositionen.* Kronberg/Ts., Scriptor, 1974, S. 16.

[14] Zum Eröffnungsabend selbst vgl. Francis Pruner, *Les Luttes d'Antoine au Théâtre Libre.* Paris, Minard (= Bibliothèque des Lettres Modernes 4) 1964, S. 75.

[15] Zu den Ibsen-Aufführungen in Deutschland vor 1889, darunter rund 1000 Vorstellungen von «Stützen der Gesellschaft», sowie den «Gespenster»-Vorstellungen vgl. Wilhelm Friese, *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption.* Tübingen, Niemeyer (= Deutsche Texte Bd. 38), 1976, Einleitung S. XI ff. – Theodor Fontane gab die Intentionen der ‹Freien Bühne› voll wieder, wenn er die Wahl des bereits in Berlin gezeigten Stückes ausdrücklich hervorhebt und Ibsen als «in Bezug auf das Dramatische Älteste(n) und das Haupt der neuen realistischen Schule» (Vossische Zeitung, 30. 9. 1889) bezeichnet.

Ibsen-Kontroverse, die längst aus dem Reservat der literarischen Zeitschriften in den Blätterwald der Tageszeitungen eingedrungen ist und die literarisch Interessierten mobilisiert hat: «Ibsen ist seit Jahren ein Hätschelkind der Gunst bei unserem literarischen Publikum und der ständige Held der öffentlichen Discussion», schreibt der Börsen-Courir dazu.[16] Nicht die skandalträchtige Uraufführung eines unbekannten Autors bildet also den ersten Schritt, sondern ein Bekenntnis zu Bekanntem. Bezogen auf die Modernitätserwartung der Vereinsträger war die erste Vorstellung eine glatte Bestätigung, des Inhalts, daß gegen Zensur und öffentliche Mißbilligung das umstrittene Stück zum Fanal der neuen Gründung mit beträchtlicher Publizität werden konnte. Die Aufführung macht nicht Proselyten für Ibsen, sondern sammelt die Anhänger; sie unternimmt eine Grenzziehung innerhalb des Berliner Theaterpublikums selbst, scheidet nach dem Kriterium der «Moderne». Erst der zweite Akt der ‹Freien Bühne› beglaubigt die vorgenommene Abgrenzung durch den Skandal und die dramatische Novität. Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* führt auf Grund seiner Thematik zum Eklat, nicht ohne daß sich jedoch die Anknüpfung an die mit Ibsen eingeschlagene Linie erkennen ließe.

Otto Brahm hat nach der doppelten Eröffnung die Linie bekanntlich konsequent weitergeführt. In den folgenden Spielzeiten der Freien Bühne vermittelt er bis 1893 weitere, in der Öffentlichkeit bereits diskutierte avantgardistische Werke – bei sorgfältiger Einhaltung der Balance zwischen einheimischen und ausländischen Autoren. Mit dem Ende ‹seiner› Freien Bühne 1893[17] ist die erste Sturm- und Drang-Phase der avantgardistischen Bühne in Deutschland abgeschlossen. Brahm erweitert in den nächsten Jahren am Deutschen Theater und am Lessing-Theater mit allen wichtigen Stücken Ibsens und Hauptmanns die geschlagene Bresche und wird so zum Siegelbewahrer der sogenannten naturalistischen Richtung, auch hinsichtlich seiner Regietätigkeit, in deren Verlauf sich das Experimentelle zum Stil mit exemplarischer, ständig sich erweiternder Ausstrahlung verfestigt.

Noch im Jahre 1893 aber, im Jahr seiner Uraufführung der *Weber*,

[16] Zit. nach SCHLEY, *Die Freie Bühne*, S. 39. – Berliner *Börsen-Courir* vom 29.9.1889.

[17] Danach wechselte der Vorsitz der ‹Freien Bühne› an Paul Schlenther, später an Ludwig Fulda. Brahm konnte zu dieser Zeit die Vereinsstruktur bereits entbehren und in einem ‹regulären› Theater seine Vorstellung von einer modernen Bühne realisieren.

muß Brahm in Berlin eine Konkurrenz in Sachen Hauptmann hinnehmen. Das Königliche Schauspielhaus bringt zwar nicht ein Stück von der Brisanz der *Weber*, aber immerhin die Uraufführung von *Hanneles Himmelfahrt*. Das etablierte und alle Repräsentationsansprüche des Wilhelminischen Staates verkörpernde hauptstädtische Theater nimmt bereits die Herausforderung der Avantgarde an und reagiert, indem es in seiner Repertoire-Gestaltung aufzuholen oder gar seinerseits vorauszueilen sucht. Das Bewußtsein des Neuen und der Anspruch auf Modernität ist offensichtlich bereits zu einem Bestandteil eines größeren und wachsenden Teils des bürgerlichen Publikums geworden, in einem Maß zumindest, daß diese Komponente in der Spielplangestaltung der Repräsentationsbühnen berücksichtigt werden muß und auch auf seiten der kommerziellen Theater bereits einkalkuliert werden kann. Ein Querschnitt durch die Theaterprogramme im Jahre nach der Jahrhundertwende verdeutlicht, wie dieser Prozeß im Schneeballsystem weiter vor sich geht. Die beiden Hauptrichtungen des herkömmlichen Theaterbetriebs, bildungsbetonte Klassikerpflege und Unterhaltungsdramatik, nehmen etwa gleich starke Programmanteile in Anspruch[18]; die beiden ursprünglichen ‹Hausautoren› der ‹Freien Bühne› aber, Hauptmann und Ibsen, sind auf den Theatern bereits in einem Maßstab vertreten, der etwa dem Goethes entspricht[19]: sie werden an Otto Brahms Deutschem Theater ebenso gespielt wie am Mannheimer Hoftheater, am Nürnberger Intimen Theater, einer Experimentierbühne, wie am Städtischen Kurtheater Baden-Baden, an den Stadttheatern in Danzig, Brünn oder Duisburg, am Fürstlichen Schauspielhaus in Putbus auf Rügen; in Wien machen sich die Burg, das Carl-Theater und das Deutsche Volkstheater mit Hauptmann-Stücken Konkurrenz; in Berlin kann man acht verschiedene Ibsen-Stücke sehen.

Dieser erstaunliche Terrain-Gewinn der «Modernen» läßt sich zunächst durchaus ambivalent beurteilen. Er kann einerseits bedeuten, daß die Moderne zur Mode wird, mit allen Abflachungs- und Verwässerungserscheinungen, die eine solche Entwicklung mit sich bringt. An-

[18] Vgl. die Auswertung der Spielpläne des Königlichen Hoftheaters, Berlin, und des Frankfurter Stadttheaters in: HELMUT SCHANZE, *Drama im bürgerlichen Realismus (1850–1890). Theorie und Praxis.* Frankfurt/M., Klostermann 1973.

[19] Die Zahlen des Bühnenspielplans (Spielzeit 1900–1901) ergeben für Schiller 965, für Goethe 366, für Hauptmann 462, für Ibsen 365 Abende.

dererseits ist nicht zu übersehen, daß die genannte Umschichtung im Repertoire einen beträchtlichen Niveaugewinn des Theaters auf allen Ebenen darstellt, von der Regie- und Schauspielleistung bis zur Problematik und Aktualität der Themen. Dies ist nur zu verstehen, wenn man entscheidende Verschiebungen in der Erwartungshaltung des Publikums voraussetzt, d.h. wenn man davon ausgeht, daß das Kriterium der Modernität – unter Preisgabe zumindest eines Teils der alten ästhetischen Normen – im Bewußtsein großer Teile des Theaterpublikums mehr und mehr an Gewicht gewinnt. Dennoch ist einzuräumen, daß der Niveauanstieg seinen Preis gekostet hat. Abstriche sind am Platze, die in der Tat besagen, daß die Rezeption des «Modernen» zumindest teilweise Entschärfung und Domestizierung bedeutet. Dafür gibt es in den Spielplänen Indizien, deren aufschlußreichste die folgenden sein dürften: erstens signalisiert Hauptmanns erfolgreichstes Stück, *Die versunkene Glocke,* einen sehr deutsch-romantischen, im Fahrwasser des internationalen Symbolismus mitziehenden Rückfall hinter genuin moderne Positionen[20]; zweitens läßt die Erfolgskurve der Dramen Hermann Sudermanns, die bis zur Jahrhundertwende Ibsen und Hauptmann überflügeln, erkennen, daß die Modernisierung des Repertoires Talmi-Modernität enthält; drittens bleibt schließlich die Erklärung verlangende, marginale Rolle der Dramen Strindbergs.[21] Sie scheint zunächst darauf hinzuweisen, daß die auf den deutschen Bühnen rezipierbare Modernität sowohl ihrem Grade, ihrer Radikalität nach beschränkt ist, als auch einer bestimmten, relativ engen inhaltlichen Festlegung unterliegt. Diese Fixierung läßt sich analog zu dem verstehen, was Hans Schwerte hinsichtlich des Experimentbegriffs der Debatte jener Jahre ausgeführt hat. Bis über das Jahr 1900 hinaus ist der Begriff moderner Experimentierdramatik getragen von dem, was die literaturtheoretische Diskussion um den Naturalismus erbracht hat.

[20] Die speziellen Rezeptionsbedingungen, die sich im Zusammenhang mit der gegen den Naturalismus proklamierten ‹Neuromantik› nicht erschöpfen, müßten in einer eigenen Studie untersucht werden.

[21] Im ganzen Jahrzehnt ist alleine die Aufführung der «Gläubiger» durch Lautenburg am Residenztheater Berlin (s.u. die Rezension Hardens, S. 320f.) ein Erfolg für Strindberg. Insgesamt kam es nur zu zehn Inszenierungen (vgl. die Angaben in dem Band «*Strindberg's Dramen. Deutsche Aufsätze.*» der Scheringschen Gesamtausgabe. München/Leipzig, Georg Müller, 1911, Anhang: «Strindbergs Dramen auf den deutschen Bühnen 1890–1910»).

In diesem Rahmen bewegt sich die deutsche Ibsen-Rezeption vor der Jahrhundertwende überwiegend, in diesen Rahmen fügen sich die Stücke Hauptmanns, sofern sie nicht als neuromantisch qualifiziert werden, ein.

Die formale Akzentuierung des Experimentbegriffes, die laut Schwerte erst im Zeichen der Nietzsche-Rezeption in den Vordergrund rückt, ist in diesem Zeitraum noch kein Moment der Rezeptionssteuerung, soweit moderne Dramatik und neuere Bühne betroffen sind.[22] Die Aufnahme Strindbergs steht im Schatten dieses Sachverhalts, wie noch später eingehender zu belegen sein wird. Doch reicht dies zur Erklärung noch nicht aus. Weitere Faktoren müssen in Rechung gestellt werden, zumal wenn man sich klarmacht, daß in den 90er Jahren um Strindberg eine Presse-Fehde ausgetragen wurde, die an Intensität dem etwas früher um Ibsen ausgetragenen Kampf nicht nachstand[23], und daß die verbreitete literarische und allgemein-kulturelle Skandinavien-Mode 1890 noch keineswegs abgeklungen oder gar zu Ende war. Offensichtlich wirkt sich die Rolle der Presse hinsichtlich der Theaterrezeption im Falle Strindbergs anders aus als im Falle Ibsens, für den sie im unmittelbaren Sinne wegbereitend war. Noch einmal ist – für die Publizistik – ein Bogen zu schlagen, der auf die Jahre 1889 bis 1893, mithin auf die Startbedingungen Strindbergs zurückführt; es ist anzudeuten, in welchem Bereich der Publizistik sich diese, auf die Theaterrezeption beziehbaren Kämpfe abspielen und in welchen Bahnen sie verlaufen. Erst aus der Zusammenschau beider Bereiche ergeben sich hinreichende Anhaltspunkte, die die Verzögerung der Strindberg-Rezeption durch die deutschen Bühnen verständlich werden lassen.

3

Abgesehen vom literarischen Feuilleton und von der Tages-, besser: der ‹Nacht-Kritik› der Theaterereignisse in der regionalen und überregionalen Tagespresse, deren unüberschaubares Material noch kaum

[22] Hans Schwerte, *Der Begriff des Experiments in der Dichtung.* In: Literatur und Geistesgeschichte, Festschrift für Heinz Otto Burger, hg. von Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann, Berlin, E. Schmid 1968, S. 387–405.

[23] Vgl. Otto Oberholzer, *Wandlungen des Strindberg-Bildes.* s.o. S. 23–43.

auszuwerten ist, ist der Bereich der sogenannten literarischen Zeitschriften von besonderem Belang.[24] Hier fallen wichtige Vorentscheidungen über Wertung, Abwertung, Betrachtungsweise etc. – Entscheidungen, die auch für die Tageskritik weitgehend den Charakter von Präjudizien haben dürften; der Zeitraum zumal, in dem sich die Wende zur ‹Moderne› vollzieht, ist durch eine beträchtliche Zunahme dieses Sektors (ab 1870), der einen Höhepunkt in den Jahren 1900 bis 1903 erreicht, gekennzeichnet.

Von besonderem Interesse für unsere Fragestellung sind dabei weniger die literarischen Zeitschriften im engsten Sinne des Wortes, also diejenigen, die – wie Jugend, Pan oder Georges Blätter für die Kunst – ausschließlich oder vorwiegend Primärtexte, Gegenwartsliteratur drucken, als vielmehr Referatorgane, die – wie das alte, seit 1832 bestehende Magazin für Litteratur des In- und Auslandes oder die neueren Blätter Das literarische Echo (ab1898), Bühne und Welt (ab 1898) oder Die Scene (ab 1910) – Neuerscheinungen oder Neuinszenierungen vorstellen, besprechen, kritisieren. Hinzu kommt ein weiterer Typus, der gerade für die Jahrzehnte um 1900 tonangebend ist. Ausgangspunkt für die Entwicklung dieses Zweiges seit der Reichsgründung bis etwa zum Jahre 1910/11 und damit Voraussetzung für eine progressive Literatur- und Theaterpublizistik, die ab 1885 Kontakt zu der künstlerischen Avantgarde sucht, ist die nach dem Vorbild der Revue des deux mondes gegründete Deutsche Rundschau (1874), die ältere literarische Zeitschriften, wie etwa die Grenzboten (seit 1841 bestehend) rasch an Bedeutung überrundet. Dem Anspruch nach ist die Rundschau sowohl literarisch und künstlerisch als auch wissenschaftlich und politisch ausgerichtet; sie versucht, alle kulturellen Gebiete zu überschauen, die geistige Situation im Ganzen (und das heißt im Ganzen des neuen Reiches) zu umreißen. Diese für eineinhalb Jahrzehnte fast konkurrenzlos tonangebende, «geglückte» Nationalrevue[25]

[24] Das Zeitschriften-Material ist vollständig erfaßt in ROBERT FALLENSTEIN/CHRISTIAN HENNIG, *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870 bis 1914. Quellenbibliographie,* Neumünster 1977 (= Skandinavistische Studien Bd 7, hg. von Otto Oberholzer). – Eine bibliographische Erfassung des Materials der Tagespresse steht noch aus; auch Detailstudien zu einzelnen, führenden Zeitungen liegen nicht vor.

[25] HARRY PROSS, *Literatur und Politik. Geschichte und Programme der politisch-literarischen Zeitschriften im deutschen Sprachgebiet seit 1870.* Olten/Freiburg i.B., Walter 1963, S. 28.

sah das Prinzip ihrer Überschau in dem Charakteristikum des «Deutschen», was von dem Herausgeber Julius Rodenberg keineswegs chauvinistisch gemeint war, sondern als Versuch, der neuen politischen Einheit unter preußischer Führung eine kulturelle Einheit auf der Grundlage aller geistigen und politischen Kräfte des ganzen Reichsgebietes folgen zu lassen. Das Beispielgebende der Revue, die sich an die Bildungswilligen unter den Gebildeten, die bürgerliche Oberschicht wendet, zeigt sich in ihrem Aufbau: etwa die Hälfte ist der Gegenwartsliteratur vorbehalten, die zweite Hälfte gliedert sich in die Rubriken «Literarische Rundschau», «Berichte» – vor allem aus Wien und Berlin – sowie die politische «Übersicht». Allgemeine Fragen von Kultur, Wissenschaft und Literatur haben dabei durchaus das Übergewicht gegenüber konkreten politischen und sozialen Fragen, zumal im tagespolitischen Bereich. Der damit für die politisch-literarische Rundschau gesetzte Regelfall bestimmt die weitere Entwicklung der literarischen Publizistik, ungeachtet dessen, daß es natürlich in diesem Sektor auch Zeitschriften gegenteiliger, nämlich politischer Schwerpunktsetzung, etwa Maximilian Hardens Zukunft, (ab 1892) gab.

Für den Bereich von Drama und Theater setzte Karl Frenzel, der Theaterchronist der Rundschau, die Maßstäbe. Im ersten Heft versprach er einen Überblick über das Wesentliche an deutschen Bühnen nach der Maxime: «Die Verbindung der dramatischen Kunst mit dem Leben des Volkes und dem Geist der Zeit»[26], wobei ihm der «deutsche Standpunkt» – mit zeitweise permanenten Klagen über die Ausländerei auf den deutschen Bühnen, später mit heftiger Ablehnung Ibsens – und ein durch Gustav Freytag vermittelter dramatischer Klassizismus als Wertregulative des Urteils dienen. Diese durchaus allgemein gehaltene Position Frenzels verrät dennoch, daß Drama und Theater im Rahmen der Rundschau-Rezensionen politische Bedeutung haben, allerdings in der Vermittlung über die ästhetischen und kulturgeschichtlichen Prämissen, insofern als der nach der Reichsgründung mit neuem politischem Inhalt aufgeladene Begriff «deutsch» und das Qualitätsmerkmal «klassisch» untrennbar miteinander verbunden sind; damit ist andererseits gesagt, daß sich diese Rezensionen durchweg litera-

[26] Deutsche Rundschau, I/1874, s. 147. – Vgl. SIEGFRIED FISCHER, *Die Aufnahme des naturalistischen Theaters in der deutschen Zeitschriften-Presse (1887–1893)*. Diss. FU Berlin 1953, S. 192.

rischer und literarhistorischer Argumentationen bedienen können, da der politisch-kulturkritische Rahmen jeweils unausdrücklich im Gesamtkonzept des Magazins vorgegeben ist.

Nicht ohne Grund begann der Abstieg des lange als nationale Revue anerkannten «großbürgerlich-nationalliberalen Organs»[27], dem im Laufe der Jahre zahlreiche Seitenstücke von Rundschau-Typ folgten,[28] als es sich gegen die neuen Bewegungen in der Literatur, vor allem den Naturalismus, und in der Politik, die Sozialdemokratie nach der Aufhebung des Verbots, wandte, den Strömungen also, «die aus den sozialen Mißständen des Zivilisationsprozesses weitgehende Konsequenzen zogen».[29] Typusprägend wurde die Deutsche Rundschau aber auch noch für die ausdrücklichen und polemisch gemeinten Gegen-Gründungen im Geiste der literarischen Moderne, als deren erste die Münchner Gesellschaft zu bezeichnen ist, die aus der Naturalismus-Debatte bekannte «Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben» (ab 1885). Die Abgrenzung gegen die Deutsche Rundschau ist naturgemäß im Literarischen besonders deutlich: der literarische Liebling der Rundschau, Paul Heyse, wird heftig angegriffen, dagegen tritt man für den von Karl Frenzel abgelehnten Ibsen ein. Die wichtigste Gegen-Zeitschrift zur Deutschen Rundschau wurde aber Otto Brahms Freie Bühne. Der Zusatz «für modernes Leben» besagt deutlich, daß es sich keineswegs nur um eine workshop-Publikation des Bühnenvereins handelt. Außer den Rubriken zu ästhetischen Fragen «(ästhetische und allgemeine Begründung des Realismus»), zur bildenden Kunst, Musik, Naturwissenschaft und Literatur gibt es in der Freien Bühne die Sparten «Religion und moderne Ethik», «Zur Schulfrage», «Zur Frauenfrage», «Zur sozialen Frage». In diesem weitgesteckten Rahmen ist die Stoßrichtung gegen die Deutsche Rundschau mit dem Begriff «modern» bezeichnet. Er entspricht der Brahmschen Grundauffassung, daß «dem nationale(n) Aufschwung ein künstlerischer, wie wir ihn in der Siegesfreude von 1870 erhofften, nicht ge-

[27] Pross, *Literatur und Politik*. S. 38.

[28] Unter regionalem Aspekt stehen etwa Gründungen wie die «Berner Rundschau» (ab 1906) oder die «Wiener Rundschau» (ab 1896), unter politischem – im Sinne eines freieren Liberalismus – «Die Nation» (ab 1883), «Deutschland» (ab 1889) oder «Das 20. Jahrhundert» (ab1890), – im Sinne eines kleinbürgerlichen Konservatismus – der «Kunstwart» (ab 1887), unter konfessionellem das «Hochland» (ab 1903).

[29] Pross, *Literatur und Politik*. S. 38.

folgt» ist[30]; weiterhin ist das Blatt getragen von der Überzeugung: «Die Kunst der Heutigen umfaßt mit klammernden Organen alles was lebt, Natur und Gesellschaft; darum knüpfen die engsten und feinsten Wechselwirkungen moderne Kunst und modernes Leben aneinander».[31]

Erst in diesem programmatischen Rahmen, der die Polemik gegen den pro-wilhelminischen Kultur-Konservatismus der Deutschen Rundschau einschließt, läßt sich die Bedeutung ermessen, die der Inthronisation des neuen deutschen ‹Zentraldramatikers›, den Karl Frenzel vergeblich erwartet hat,[31a] durch das Brahmsche Blatt zukommt. Der Skandinavier Ibsen bildet mit dem unmittelbar folgenden Hauptmann ein Zweigespann, wobei der erste Name die Nationalisierung der internationalen Moderne, der zweite den Anspruch der nationalen Avantgarde auf internationale Anerkennung zum Ausdruck bringt. Das ‹nationale› Prinzip der alten Rundschau wird im Zeichen einer gesamteuropäischen künstlerischen Erneuerung durch ein duales Prinzip ersetzt, welches die Dynamik der Wechselwirkung, der Abgrenzung trotz grundsätzlicher Gemeinsamkeit, der Rangkonkurrenz trotz gleicher oder analoger Zielsetzung, in sich trägt.

Im Grunde ist die Freie Bühne, die ab 1894 Neue Deutsche Rundschau heißt, an dieselbe Leserschicht gerichtet wie die alte Rundschau, das gebildete und bildungswillige Bürgertum in seinen Schattierungen zwischen Groß- und Kleinbürgertum, setzt aber auf eine Spaltung, wie es auch die Bühnengründung tat: «Die ernsthaften Literaturfreunde alter Richtung haben ihre Paetelsche, diejenigen neuerer Richtung ihre Fischersche Rundschau», so kennzeichnete Ernst von Wolzogen das Verhältnis der rivalisierenden Blätter.[32] Im Hinblick auf diese Polari-

[30] Otto Brahm, *Das deutsche Theater.* In: Ders.: *Kritische Schriften über Drama und Theater.* Hg. von Paul Schlenther, Berlin, S. Fischer 1915, S. 31.

[31] «Zum Beginn». In: Freie Bühne, Jg. 1/1890, H. 1, S. 1.

[31a] Zur hektischen, geradezu ‹messianischen› Erwartung eines Erneuerers des deutschen Dramas, wie sie auch auf seiten der Wortführer der Moderne bestand (Ibsen erschien H. Bahr als «literarischer Johannes»), vgl. Gotthart Wunberg, *Utopie und fin de siècle. Zur deutschen Literaturkritik vor der Jahrhundetwende,* in: DVjs. 43/1969, S. 685–706.

[32] Ernst von Wolzogen, *Das Familienblatt und die Literatur.* In: Das literarische Echo, Jg. 9 Nov. 1906, Sp. 183 – Im Verlag der Gebrüder Paetel, Berlin, erschien die alte, im S. Fischer Verlag die neue Rundschau.

sierung ist es nicht verwunderlich, daß die Mehrzahl der Rezensenten literarischer Zeitschriften, die im Sinne der «Moderne» argumentieren, die von der Freien Bühne vollzogene politisch-literarische Positionsbestimmung des neuen avantgardistischen Theaters nachvollziehen – selbst wenn sie in späteren Jahren der Meinung sein sollten, daß die Zeit der Ablösung durch neuere Strömungen, etwa die Neuromantik, gekommen sei. Prinzipiell sind sie auf der gleichen Linie der Anerkennung des Neuen, prinzipiell sind sie in gleichem Maße bemüht, die im Leserkreis bzw. im Publikum verlaufende Trennung entlang der Linie «modern» dadurch zu ihren Gunsten zu verschieben, daß sie eine besondere Strategie gegenüber dem Leser entwickeln: ein Zugleich von Herausforderung, Schock und Reiz des Neuen einerseits, und von Überredung, Besänftigung, Behaftung des Lesers bei seinem literarischen Niveaubewußtsein andererseits. Dazu muß grundsätzlich ergänzt werden, daß sich die Mehrzahl der Theaterkritiker der literarischen Zeitschriften keineswegs als Prophet im Dienste einer elitären Minorität versteht, sondern als «Mandatar und Pädagoge des Publikums» zugleich[33], damit auch Anwalt eines Theaters, das für die Gesamtheit der Bevölkerung da ist und einen sowohl künstlerischen als auch sozialen Erziehungsanspruch zum Neuen hin zu erheben hat.[34] Mit zu dieser Strategie gehört es aber, daß die von der «Freien Bühne» proklamierten Leitbilder des modernen Theaters, Ibsen und Hauptmann, im wesentlichen unangetastet und, auch konkurrenzlos bleiben, da sich im Zeichen ihrer zunehmenden Autorität die Tabuzonen moderner Dra-

[33] HANS GÜNTHER, *Funktionsanalyse der Literatur.* In: Neue Ansichten einer künftigen Germanistik. Hg. von Jürgen Kolbe, München, Hanser 1973, S. 178.

[34] Zu den Rahmenbedingungen der Literatur- und Theaterkritik, wie sie sich in der Geschichte der Publizistik ergeben, insbesondere zum Problem der Kommerzialisierung des ganzen Sektors und zur Segmentierung der Öffentlichkeit in der zweiten Jahrhunderthälfte vgl. PETER UWE HOHENDAHL, *Literaturkritik und Öffentlichkeit.* In: LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd 1, 1971, H. 1/2, S. 11–46 (später erneut in: HOHENDAHL, *Literaturkritik und Öffentlichkeit.* München, Piper 1974, S. 7–49). Die von Hohendahl für die Buchkritik konstatierte Spaltung in einen elitär-hochliterarischen und einen auf Massenkonsum und Massenunterhaltung eingestellten Zweig ist für den Bereich der theaterbezogenen Kritik nicht oder zumindest nicht in demselben Maße festzustellen; ausgesprochene Gegenpositionen gegen die von Hohendahl aufgezeigte Entwicklungstendenz sind häufig. – Vgl. außerdem die Einleitung HANS MAYERS zu seiner Anthologie *Deutsche Literaturkritik im 19. Jahrhundert. Von Heine bis Mehring.* Frankfurt/M., Goverts 1976, S. 13–37.

matik für den widerstrebenden Leser enttabuisieren lassen. Damit sind die Weichen für die Strindberg-Rezeption gestellt, und zwar negativ. Die Folgen sind in den literarischen Zeitschriften in der Bildung spezieller literarischer Klischees hinsichtlich der Strindberg-Kritik deutlich zu erkennen.

4

Nicht ohne Grund eröffnet Emil Schering seinen gleichzeitig werbenden und dokumentierenden Band *Strindberg's Dramen, Deutsche Aufsätze* (1911)[35] mit einer knapp 20 Jahre alten Rezension der *Gläubiger,* die im Anschluß an die erfolgreiche Berliner Inszenierung des Stückes durch Lautenburg 1893 geschrieben ist. Sie stammt aus der Feder eines – gerade um 1911 in ungewöhnlichem Ausmaß populären – Starkritikers, Maximilian Hardens. Der große Name steht in Scherings ‹Anthologie› für diejenige Werkgruppe, die er gemäß seiner Periodenschematik mit der Überschrift «Kampf der Geschlechter» versieht. In der Tat vereint Hardens Rezension alle wesentlichen Argumente, die geeignet sind, in den 90er Jahren Strindberg eine große Zukunft zu prophezeien – was bei Harden, einem Mann der ersten Stunde der Freien Bühne, nicht weiter wunder nimmt.

Es sind diejenigen literarischen Argumente, die im ganzen Zeitraum immer wieder in starker Abwandlung gebraucht werden und – so wenigstens von den meisten Rezensenten gemeint – für Strindberg wirken sollen.[36] Bezeichnend ist bereits die große Einleitung Hardens, eine Hymne auf den alternden Ibsen, der in seiner eigenen Gestalt des Baumeisters Solness verkörpert wird. Dieser Ibsen-Preis wehrt ebenso ungerechtfertigte Ibsen-Kritik nach traditionalistischen Maßstäben ab, wie er gegen vorschnelle Überlautstärke der Strindberg-Claqueure aus dem Berliner Kreis um Ola Hansson Verwahrung einlegt. Insgesamt geht es aber um eine Aufwertung Strindbergs; die Festlegung Ibsens auf den ‹Naturalismus›, wie sie Georg Brandes vorgenommen hat, wird damit auch für Strindberg verbindlich. Sein Aufführungserfolg wird

[35] S. 3–15. – Ursprünglich im *Literarischen Anzeiger,* dem Beiblatt von Hardens *Zukunft* (4.2.1893, S. 223–230).

[36] Zur Langzeitwirkung dieser Stereotype – weit über das Jahr 1912 hinaus und auch in der Zeit der Strindberg-Begeisterung anhaltend – vgl. Ruprecht Volz, s.o. S. 289–305.

dem Erfolgsweg der Ibsenschen Dramatik zugeordnet. Damit ist, wenn auch nuanciert durch den Hinweis auf Strindbergs schonungslose Radikalität in der Konfliktzeichnung, der Anschluß an den Naturalismus-Horizont der 80er Jahre gewonnen, zumal thematisch die Brücke zur «Nora»-Debatte geschlagen werden kann: «Ibsen, der Frauenkultusminister des Nordens, ließ von allen Kanzeln predigen, auch die albernste Puppe habe auf ihr Wunderbares ein heiliges Recht».[37] Strindberg hingegen beziehe Gegenposition, betreibe die Ent-Heiligung der Frau, nach dem Motto «tota mulier in utero». Dies wird jedoch keineswegs – wie bei zahllosen Kritikern, die ihn ablehnen, – auf Strindbergs angebliche persönliche Misogynie zurückgeführt, vielmehr auf seine zwingende Subjektivität und Monomanie des typischen «Modernen», einen Begriff, den Harden – und auch damit hebt er sich vom Gros der Rezensenten zu diesem Zeitpunkt ab – mit dem Namen Nietzsche erläutert. Der Rezensent schließt mit einem ausgesprochenen Beglaubigungs- und Bekräftigungs-Topos der Theaterkritik, indem er die zukunftsträchtige Moderne gegenüber der degenerierten Gegenwart mit dem Urbild dramatischer Größe in Verbindung bringt: «Denn in der Alltäglichkeit unserer schwachgemuten und uniformierten Zeit wird das von trivialen Freuden und trivialen Schrecken erfüllte Leben einem Band von Labiche immer ähnlicher, in dem mitunter nur eine Seite aus Shakespeare eingefalzt ist.»[38]

Der literarische Wertungshorizont ist kompromißlos auf die «Moderne» eingestellt, er kommt all jenem Gerede der altväterischen Gegner, etwa Karl Frenzels, von den «pathologisch [...] verschrobenen nordischen Stücken» zuvor[39], das sich in weiteren Klischees wie ‹Fehlen echter Tragik›, ‹undramatischer Aufbau›, ‹Thesendramatik›, ‹unecht-flächenhafte Charakterisierung›, einseitige Beschäftigung mit ‹Schmutz und Schund› artikuliert.[40]

Ebenso deutlich ist hingegen, wie sich Hardens argumentum pro reo insgesamt in den Bahnen der literarischen Ibsen-Diskussion bewegt und darin verbleibt. Ibsens Rang zeugt für Strindberg. Die Ergänzung

[37] *Strindbergs Dramen. Deutsche Aufsätze.* S. 12.

[38] *Strindbergs Dramen. Deutsche Aufsätze.* S. 15.

[39] So in der «Vater»-Rezension von K. Frenzel (Berliner Nationalzeitung, Nr. 562, 13. 10. 1890); vgl. außerdem die Belege bei Walter Baumgartner s.o. S. 203.

[40] Die Formulierungen geben den Tenor der nicht abreißenden Strindberg-Polemik aus

dazu bildet das – im strategischen Sinne eingesetzte – abschließende Beglaubigungsklischee: dem zweifelnden, noch zu überredenden Leser wird nahegelegt, sich auf die konservativ-wertende Gegenüberstellung von Modernen hier und Klassikern dort gar nicht einzulassen, vielmehr eine neue Zuordnung vorzunehmen, zumal dieser Leser auf seinen literarischen point d'honneur angesprochen wird, seine als natürlich unterstellte Ablehnung der seichten Vaudeville-Unterhaltung eines Labiche. Es ist die persönliche Leistung Maximilian Hardens, daß die Darstellung und Argumentation seiner Strindberg-Rezension so nuanciert und schlüssig ausfällt. Die gleichzeitige Kritik anderer Strindberg-Anwälte bewegt sich wesentlich enger und schematischer im Rahmen von Vorgaben, die im Jahre 1893 bereits mehrere Jahre lang wirksam sind. Was Paul Schlenther 1890 in seiner Conférence mit den Metaphern «Instinkt», «Nerven» und «Blut»[41] umschrieb, die neue dramatische Gestaltungsweise im Sinne einer physiologisch-psychologischen Einheit der Figur, ist längst zum festen Klischee geworden, das eine fixierte naturalistische Programmatik, einen eindeutigen sozialen oder psychologischen Determinismus bezeichnet. Stereotype dieser Art werden um so gängiger, als sie inhaltlich mit dem Schlagwort vom «Geschlechterkampf» festgeschrieben und in der Nachfolge Laura Marholms[42] biographisch mit Strindbergs Misogynie verbunden werden; mühelos legt sich über diese Schlagworte jene Aura von ‹Defekt› und angeblicher Geisteskrankheit, die seit dem Stockholmer Prozeß und erneut seit dem Konfiskationsprozeß 1893 den Namen Strindberg umgibt. Die Begriffskette, die thematische Momente – wie die ‹naturalistische Schul-Programmatik›, ‹unmittelbarer Anspruch auf Wissenschaftlichkeit›, ‹psychologischer oder/und sozialer Determinismus›, ‹Geschlechterkampf›, ‹Misogynie› – mit formalen Etiketten – wie ‹extreme Zuspitzung der Konflikte›, ‹extreme, ja pathologische Charaktergestaltung›[43] – verbindet, erstarrt zu einem Schema, einer Folge von

konservativer Feder wieder, die im folgenden weitgehend aus der genaueren Darstellung ausgeklammert wird.

[41] Schlenthers Conférence erschien im ersten Jahrgang der «Freien Bühne» (H. 27, S. 921–923 und 967–968).

[42] *Ein Dichter des Weiberhasses (August Strindberg).* In: Die Gegenwart, Bd. 33/1888, Nr. 1, S. 4–6.

[43] Vgl. die Besprechung von «Fräulein Julie» von Ernst Brausewetter, *Skandinavische Litteratur.* In: Die Gesellschaft 5/1889, S. 1525–1528, in der alle einschlägigen Argu-

Klischees, die immer mehr argumentative Zwischenschritte ausläßt und immer mehr vorgefertigte Werturteile, einschließlich ihrer weltanschaulichen und ideologischen Prämissen impliziert. Es ist dabei von geringerem Belang, wo die wertenden Akzente im einzelnen sitzen, solange die Gesamtorientierung an der Dramatik Ibsens festgelegt ist. Und auch diese Feststellung ist bereits zum Klischee geworden. Hardens Hymne auf Ibsen bildet in dieser Hinsicht die Fortsetzung der bereits zwischen Paul Schlenther und Ola Hansson ausgetragenen Kontroverse[44]; mit Hanssons Herausforderung an die Berliner ‹Ibsen-Gemeinde› wurde in der Tat Strindberg kein besonders guter Dienst erwiesen. Hansson hatte Strindberg bekanntlich mehr Leben, Ibsen mehr Mache[45] bescheinigt, so daß Schlenther sich genötigt sah, dem Schweden Hansson patriotische Voreingenommenheit zu Gunsten Strindbergs zu unterstellen und energisch die Überlegenheit des Schutzpatrons der Freien Bühne, Ibsens, zu betonen. Nach Lage der Dinge, das heißt nach der Gründung der Freien Bühne als Bühnenverein und als avantgardistischer neuer Rundschau, blieb Schlenther, wie auch Brahm, wenig anderes übrig, wollten sie ihre eigene Gründung nicht desavouieren und die durchaus positiven Aussichten auf Öffnung des deutschen Theaters durch die Schrittmacherrolle der neuen Bühne nicht gefährden. Wenn Schlenther in der genannten Kontroverse gegen Hansson einwendet, Ibsen hätte statt des fragwürdigen dritten Aktes von «Der Vater» das Stück mit einem seiner berühmten Fragezeichen, das heißt mit einem offenen Schluß versehen, so wurde damit eine Argumentationsweise vorweggenommen, die sich in der Folgezeit offensichtlich besonders nachteilig für Strindberg ausgewirkt hat. Denn die zu Gunsten Ibsens angeführten Kriterien der dramaturgischen Klarheit und der gedanklichen Schärfe und die Gegenbegriffe, das ungebändigte Eruptive Strindbergs und die zweifelhaften dramaturgischen Folgen, erweitert um die extreme, zugespitzte Charaktergestaltung – diese Gegenüberstellung erstarrt zu einem tragenden Klischee der folgenden Jahre, das eine rezeptionsgeschichtliche Vorentscheidung hinsichtlich der Theater bedeutet.

mente enthalten, freilich in einer für Strindberg günstigen Gesamtargumentation aufgefangen sind.

[44] S.o. Walter Baumgartner, S. 206 u. 210.

[45] Freie Bühne, Jg. 1/1890, H. 27, S. 967–968.

In der Folge läßt schon die Behauptung einer einfachen Ebenbürtigkeit Strindberg lediglich als Doublette, als Variante, als nordischen Epigonen erscheinen, für den das Interesse der Bühnen in dem Maße zurückbleibt, wie Ibsen als Magus der Moderne sich auf den Theatern nach und nach als Kassenmagnet und Renommierautor im Sinne eines sich wandelnden, sich auf Modernität einstellenden Publikumshorizontes erweist. Wenig günstiger ist die Sachlage für Strindberg, wenn im Rahmen des wertanzeigenden Ibsen-Vergleichs die Eigenständigkeit Strindbergs hervorgehoben wird. In solchen Fällen weisen die Rezensenten, etwa Ernst Brausewetter oder M. Odern[46], gelegentlich selbst ausdrücklich darauf hin, daß die besonders hohen Ansprüche, die an Flexibilität und Konzentrationsfähigkeit des Publikums gestellt werden, einer breiteren Bühnenrezeption der Strindbergschen Dramen im Wege stehen dürften, zumal die meisten deutschen Bühnen der geforderten Radikalität von schauspielerischer Ausbildung und regiemäßiger Innovation noch kaum gewachsen seien und noch genug damit zu tun hätten, sich auf Ibsen oder Hauptmann einzustellen.

Wird hingegen das im Ibsen-Vergleich festgelegte Klischee von dem extremen psychischen Zuschnitt oder der Abnormität der Strindbergschen Figuren nicht dramaturgisch oder in Beziehung auf die Bühnen erörtert, so gerät die Diskussion überwiegend auf das Gleis der Biographie. Der Rekurs auf Leben und Psyche des Autors bildet den Ausweg, auf dem der genuine Anspruch des Strindbergschen Oeuvre auf Modernität – neben oder jenseits von Ibsen – umgangen wird. Die Autor-Erwartung, seit Mitte der 80er Jahre sozusagen in jedem Jahrzent neu stimuliert, hat im Falle Strindbergs die jeweilige Werkerwartung um ein Vielfaches an Intensität übertroffen. Das Autor-Klischee hat die Bühnen-Erwartung deformiert und die Rezeption entscheidend behindert, da die angebliche Vertrautheit mit der Person des Autors der Verstehensbemühung um Inhalt und Probleme der Stücke immer wieder den Rang abläuft. Diese Sachlage drückt sich in der Strindberg-Kritik in der Bildung einer weiteren Klischee-Serie aus. Die ‹déjà vu-Klischees› verbinden sich naturgemäß besonders leicht mit dem Misogynie- und Geschlechterkampf-Klischee und können, wie jene, werkanalytisch, jederzeit aber auch biographisch verstanden werden. Sie

[46] E. Brausewetter, *Skandinavische Litteratur.* S. 1525 (zu «Fräulein Julie»); M. Odern, *Fräulein Julie.* In: Die Gesellschaft, 6/1890, S. 1239.

überschatten noch jahrelang die Diskussion der ab 1896–98 neu entstandenen Werke, zumal mit den Schriften der Inferno-Zeit das Interesse an Strindbergs Vita, einschließlich des Pathologie-Verdachts, neuen Auftrieb bekommen hat. Einmal mehr verläuft die rezeptionsbestimmende Debatte im Falle Strindbergs durchweg im Gegensinn zu der Diskussion um den Antipoden Ibsen, der ja so sorgfältig – wie Otto Flake 1913 konstatierte – «die Spuren seines Ringens [...] verwischte».[47]

5

Die Frage ist, wann endlich Strindberg aus dem Ibsen-Schatten heraustritt, der seine Rezeption so nachhaltig verzögert. Sicherlich geschieht das nicht um die Jahrhundertwende. Nach den Breslauer und Berliner Aufführungen von *Rausch* und Reinhardts frühen Einakter-Inszenierungen[48] belebt sich das Interesse der deutschen Bühnen für Strindberg nur mäßig. Wohl aber ist ein weiteres, ein zweites Ibsen-Datum anzuführen, das zwar keineswegs die punktuell-exakte Bedeutung des Jahres 1889, jedoch symptomatische Bedeutung für die gesamte Dekade 1900 bis 1910 hat. Im Jahr 1906 wird einmal mehr ein neues Theater mit Ibsens *Gespenstern* – in Dekorationen von Edvard Munch – eröffnet: Max Reinhardts Berliner Kammerspiele. Vielfältige Beziehungen zu Leben und Werk Strindbergs, der Abhandlung zu *Fräulein Julie* 1888, zum späteren Intimen Theater, zu dem Zyklus der «Kammerspiele», liegen auf der Hand.[49] Dennoch spielt Reinhardt nicht Strindberg. Warum? Es geht im Jahre 1906 nicht mehr um einen Bühnenverein zur Durchsetzung einer neuen Dramatik, sondern um einen neuen Bühnen- und Theatertyp gemäß Reinhardts Konzept: jedem Drama die ihm zugehörige Bühne und das ihm zugehörige Theater. Dafür wird Ibsen zum Kronzeugen bemüht, gefragt ist die seit langem anerkannte Autorität. Ibsen rückt in diese Rolle um einen bestimmten

[47] O. Flake, *Ein Strindberg-Lesebuch* (= Strindberg. Aus seinen Werken. Ausgew. v. E. Schering, Einl. v. J. Lux., J. Singer 1912), in: Die neue Rundschau 24/1913. S. 138.

[48] *Rausch* wurde 1902, *Fräulein Julie* 1904 am Kleinen Theater aufgeführt. Der Einakter-Abend von 1902 umfaßte *Das Band* und *Die Stärkere*.

[49] S.o. Kela Kvam, Max Reinhardt und Strindberg. Die Bedeutung der Inszenierungen der «Kammerspiele» und des «Traumspiels» für den deutschen Expressionismus.

Preis, der aus der Aufführungsrezension des Harden-Schützlings Siegfried Jacobsohn – erschienen in der 1905 gegründeten Schaubühne, einer für den Theaterbereich gedachten Tochtergründung der Zukunft mit dezidiert theaterpolitischem Programm[50], – ersichtlich ist:

> ...Jetzt mußte der Ton nicht mehr auf die Empörerstimmung, sondern auf den Mutterschmerz gelegt werden. Das Aufrührerdrama war für uns längst von den Resignationsdramen [=Alterswerk] überholt worden. Jetzt galt es den menschlichen Gehalt, nicht mehr die Tendenz. Die Tendenz der ‹Gespenster› hat unsere eigene Sittlichkeit reformiert; sie ist uns in Fleisch und Blut übergegangen; ist von uns aufgebraucht worden; sie hat ihre Schuldigkeit getan; sie kann gehen. Ewig jung bleibt Ibsens Menschlichkeit. Sie ganz und rein ans Licht gehoben zu haben, ist der Fortschritt, die Tat und die unsägliche Schönheit dieser Vorstellung.[51]

Der genannte Preis ist die Historisierung Ibsens, und zwar die Historisierung als Erhebung zum Klassiker der Moderne. Darin liegt jetzt Ibsens Bedeutung, darin liegt die Leistung der Regie bei der Eröffnung des neuen intimen Schauspielhauses. In Reinhardts weitgespanntes, doppelpoliges Repertoire geht Ibsen jetzt ein auf der Seite der Klassiker, nicht der Gegenwartsdramatiker, nicht der aktuellen Neuerer. Keineswegs bedeutet dies, daß von 1906 an Strindberg sozusagen einfach an die Ibsensche Stelle treten würde. Das gilt weder für die Reinhardt-Bühnen noch für die deutschen Bühnen insgesamt; nach Aufführungszahlen gerechnet übertrifft Strindberg den norwegischen Rivalen erst im Jahr 1916. Wohl aber bezeichnet das Datum eine Tendenz des ganzen ersten Jahrzehnts nach 1900. Mit Ibsens Historisierung wird auch auf den Bühnen der Naturalismus zur historischen Erscheinung. Das Theater holt nach, was die literarische Debatte und Entwicklung Jahre vorher schon vollzogen haben. Im Zeichen dieser Tendenz der Theater steht die literarische Strindberg-Publizistik, die außerdem seit etwa 1900 einen neuen Diskussiosnrahmen, natürlich getragen von den in diesem Zeitraum entstandenen und erschienenen neuen Werken, gewonnen hat. Nachweislich gehen die ersten Impulse dazu auf Emil Schering, seine Vor-Rezensionen und Selbstanzeigen in der Umschau

[50] Jacobsohn versteht das Theater als nationales Kulturinstitut von pädagogischem Charakter, das – dem Anspruch nach – allen Schichten und Klassen zugänglich sein muß.

[51] In: S. Jacobsohn, *Max Reinhardt.* Berlin, Erich Reiß, 1910. S. 30.

und in Hardens Zukunft, zurück. Durchaus zeitgemäß zum neuen Säkulum, und das heißt auch zum neuen geistigen Klima, das nicht nur durch die sogenannte Lebensphilosophie bestimmt ist, sondern auch durch Erneuerungsbewegungen wie den «renouveau catholique», wird eine neue Bestimmung von «modern» gegeben, die den neuen Rahmen der Debatte für fast zehn Jahre abgibt: «Aus der Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts hat Strindberg den Übergang gefunden zu der Religion des 20. Jahrhunderts.»[52] Unausdrücklich ist damit auch ein neuer Maßstab für Literatur gefordert, denn mit der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts ist der Naturalismus endgültig für obsolet erklärt. Strindberg soll damit von Ballast befreit werden.

Den von Schering gesteckten Rahmen füllen in der Folgezeit inhaltlich wie terminologisch schillernde Klischees: Glaube, neue Religion, neue Mataphysik sind nahezu Wechselbegriffe; Theosophie, Mystik, Mystizismus ebenfalls, Okkultismus und Spiritismus schließen sich an. Die einschlägigen literarischen Allusionen betreffen entweder Bjørnsons *Über die Kraft,* I, Maeterlinck, oder eine unbestimmt bleibende Religiösität des Symbolismus[53]; die gattungsgeschichtlichen Modelle sieht man in Mysterienspiel, religiösem Drama, antiker Tragödie.

Weitere literarische und geistesgeschichtliche Vergleiche verlieren sich in der Geschichte der abendländischen Mystik und Theologie, des Okkultismus und der Geisterseherei vor allem Swedenborgs[54], und versteigen sich sogar zu der Seherin von Prévorst.[55] Wie leicht sich im neuen Rahmen die alten Klischees beibehalten ließen, zeigt eine lapidare Formel von Joseph Theodor aus seiner *Rausch*-Rezension von 1900, die den Schwerpunkt allen Strindbergschen Schaffens in den «Kämpfen um das Weib und um Gott» erkennt.[56]

[52] Anzeige von *Ostern* in: Die Zukunft 36/1901. S. 86.

[53] Als Beispiel für zahlreiche weitere seien genannt: die Rezensionen von *Rausch* von J. Scherek (Das literarische Echo 2/1899–1900, Sp. 1745–47) und J. Theodor (Die Gesellschaft 16/1900, S. 124–26), die Besprechungen von *Ostern* von S. Schott (Das literarische Echo 3/1900–1901, Sp. 931f.) und J. Theodor (Die Gesellschaft 17/1901, S. 232–36), schließlich die Sammelbesprechung von R. Wendriner (Die Zukunft 34/1901, S. 433–38).

[54] Vgl. die genannte Rezension Schereks (Anm. 53) sowie die Kritik von «Rausch» von F. Poppenberg (Der Türmer 5/1903, S. 462–64).

[55] P. A. Merbach, *Totentanz,* in: Bühne und Welt 14/1912, S. 180–83.

[56] J. Theodor, *Rausch* (Anm. 53).

Das Klischee vom Geschlechterkampf verliert den quasi-wissenschaftlich-psychologischen Koeffizienten zugunsten eines religiösen, des Schuldbegriffs. Der biographische Rekurs hält unvermindert vor und entfaltet die Klischeekette vom Gottsucher Strindberg, von seiner Konversion, von seiner experimentellen Glaubenshaltung, vom Paulus- und Passions-Weg[57], nicht zuletzt in literarisierter Weise: der Unbekannte der *Damaskus*-Trilogie wie sein Autor erscheint «faustisch»[58] – womit im Bereich der Beglaubigungs-Topoi hier mit Goethe zum ersten Mal eine ernsthafte Konkurrenz zum üblichen Ibsen-Bezug auftaucht. Im Rahmen dieser schillernden Stereotype lassen sich Pathologieverdacht und das dramaturgische Paroxysmus-Klischee leicht einordnen, es handelt sich um die nur krankhaft erscheinenden Grenzerfahrungen, die vor dem Erreichen des Religiösen durchzumachen sind, wobei Schering dem pathologisch gefährdeten modernen Menschen nur die Alternative zwischen Nietzsches Umnachtung und Strindbergs neuer Gläubigkeit einräumt.[59]

Trotz aller Klischierung der Argumentationsweise, die in mehr als einem Falle Werk und Autor alles schuldig bleibt, und unabhängig davon, wie stark der Autor am Ende solcher Darlegungen gefeiert wird, muß der Strindberg-Publizistik der Jahre nach 1900 ein Verdienst zugesprochen werden. Es erscheint trivial, ist es aber nicht, wenn man sich klar macht, welches Maß an verbreiteten aber vagen Kenntnissen und deftigen Vorurteilen immer noch vorauszusetzen ist. Der Rezensent der literarisch-konservativen Grenzboten, der übrigens bei sich wie bei seinen Lesern denselben Stand der Vorkenntnisse voraussetzt, leitet seine Besprechung verschiedener Schering-Bände 1905 mit dem Satz ein: «Aus Zeitungsberichten hatte ich [über Strindberg] erfahren, daß er Weiberfeind sei und seit einigen Jahren daran arbeite, die Chemie im Sinne der Alchimisten zu reformieren.»[60] Gemessen

[57] Außer den in Anm. 53–56 genannten Rezensionen vgl. E. Schering, *Rausch* (Die Umschau 4/1900, S. 714), W. Michel, *Über Strindberg* (Die Schaubühne 3/1907, S. 265f.), später die Damaskus-Rezensionen des Jahres 1914 von R. Pechel (Das literarische Echo 16/1914, Sp. 1117f.), von A. Polgar (Die Schaubühne 10/1914, S. 20–24) und S. Jacobsohn (ebda. S. 468–70).

[58] J. Theodor, *Rausch* (Anm. 53), R. Wendriner (ebda.).

[59] E. Schering, *Strindberg und seine letzten Werke,* in: Die Umschau 3/1899, S. 868.

[60] C. Jentsch, *Strindberg,* in: Die Grenzboten 64/1905, S. 23–32.

daran hat die Strindberg-Kritik zu einer beträchtlichen Verbreiterung und Vertiefung der Auseinandersetzung um Strindbergs Dramatik beigetragen und deren vom Theater immer noch nicht eingeholten Anspruch wenigstens annäherungsweise zu Bewußtsein gebracht. Außerdem wird mit der immer deutlicher artikulierten Lösung Strindbergs aus den Nachwehen der Naturalismus-Diskussion der neuen theatergeschichtlichen Situation Rechnung getragen. Gerade dies ist um so augenfälliger, als, beginnend mit dem Jahre 1898/99, die Hinweise auf die dramaturgischen Innovationen bei Strindberg zunehmend zur Entwicklung des neuen, nach-naturalistischen Theaters in Beziehung gesetzt werden. Nach und nach rückt Strindbergs dramatisches Werk in die Rolle eines Kronzeugen für Möglichkeit und Notwendigkeit eines Theaters, das sich gegenüber den Bühnenformen des europäischen Naturalismus neu als ‹theatralisiertes› Theater, als Theater mit neuen technischen Möglichkeiten und in neuer Weise als Ort des Spiels, der Phantasie, der Kreativität, als Kunstinstanz eigenen Rechts begreift. Mit der Lösung Strindbergs aus dem Schatten Ibsens geht also die Lösung aus dem Schatten Otto Brahms parallel. Dies geschieht, theatergeschichtlich gesehen, im Zeichen des neuen Präzeptors des Theaters in Deutschland, Max Reinhardts, der 1906 mit seiner *Gespenster*-Inszenierung den neugedeuteten Ibsen der alten Theater-Schule streitig gemacht hatte.

Auch hinsichtlich dieser Dimension der Strindberg-Kritik steht Emil Schering am Anfang. In seinem Bericht von der Stockholmer *Damaskus*-Aufführung[61] verweist er auf bühnentechnische Neuerungen – den Dekorationswechsel auf offener Bühne, die neuen Beleuchtungseffekte etc. – und fordert eine neue, neu qualifizierte ‹moderne› Theatererfahrung, die sich aus der Synthese von neuer Dramatik und neuer Bühnentechnik ergeben soll. Schering wird im folgenden Jahr von dem Rezensenten der Wiener Rundschau in gewisser Weise sogar überboten; dieser gibt von der Stockholmer Aufführung von *Ostern* eine minutiöse Regiebeschreibung – eine Seltenheit in den jenen Jahren, in denen mit der modernen Regie auch erst die ausdrückliche Thematisierung der Inszenierung in den Rezensionen sich entwickelt. Seine Eindrücke faßt der Kritiker in grundsätzlichen Überlegungen

[61] In: Die Umschau 4/1900, S. 995.

zusammen, die von der Überwindung des Realismus in allen seinen Spielarten ausgehen:

> Zudem verlangte die ständig wechselnde Szenerie, die zwischen Traum und Wirklichkeit hallucinatorisch hin- und herschwebt, willfährigere Vorrichtungen und einen harmonisch umgrenzenden Rahmen, der die Bühnenvorgänge den Zuschauern perspectivisch zu entrücken und möglichst *bildhaft-unwirklich* zu gestalten hatte. Man war also bemüht, durch sinnreiche Constructionen auch in bühnentechnischer Hinsicht dem besonderen Grad der Dichtung Rechnung zu tragen, die Handhabung des maschinellen Apparates zu vereinfachen und die gesamte Regie duch bildnerische Stilisierung auf ein künstlerisches Niveau zu heben.[62]

Ausdrücklich kommt der Rezensent im Zusammenhang mit seinem Regiebericht auf Versuche zur Rekonstruktion der Shakespeare-Bühne zu sprechen, auf analoge Prinzipien in Darmstädter Künstlerkreisen, auf Versuche zu einer rein dekorativen Maeterlinck-Bühne, nicht ohne auch auf technische Einzelheiten wie die Drehbühne, wie abstrahierende Dekorationsmalerei und anderes zu verweisen.

Es kennzeichnet die Symptomatik solcher Überlegungen von der anderen Seite her, daß die Schlüsselwerke aus Strindbergs Inferno-Phase, *Nach Damaskus* und *Traumspiel,* den Rezensenten jahrelang als erratische Blöcke erscheinen und daß deren Besprechung in der Regel ein ‹ceterum censeo› einschließt: «Aufzuführen sind diese Szenen natürlich nicht, von der Bühne herab werden sie uns niemals entgegentreten.»[63] Mit den beiden «Stationendramen» stellt sich für die deutsche Kritik von vornherein – dies ist die Kehrseite des Klischees von der Unaufführbarkeit – die Frage nach der Erneuerung von Regie und Bühne grundsätzlich, ja nach der Form des Theaters überhaupt, was etwa dadurch illustriert wird, daß Wilhelm Michel ab 1907 verschiedentlich die Realisierung von *Damaskus* durch eine Puppenbühne oder durch ein Schattentheater verlangt.[64] In dasselbe Jahr fällt die Stockholmer Uraufführung des *Traumspiels;* der Berichterstatter der Schaubühne nimmt sie zum Anlaß, die im Stück gegebene, wie auch in Strindbergs Vorwort formulierte dramaturgische Revolution mit der Bühnenrealisierung ausführlich zu vergleichen. Da diese Bilanz letztlich negativ für die Regie ausfällt – nach Meinung des Rezensenten ist

[62] In: Wiener Rundschau 5/1901, S. 137f.
[63] F. Düsel, *Strindberg «Nach Damaskus»,* in: Der Kunstwart 27/1913–14, S. 248–50.
[64] In: Die Schaubühne 3/1907, S. 266.

der «Traumton» oft nicht getroffen, die zu Recht dominierende Lichtregie ist für das erforderliche Gleiten zwischen Real und Irreal nicht subtil genug[65] – bleibt nur die Forderung nach weiteren Bühnenexperimenten, die das Theater erst in Stand setzen sollen, einem Dramatiker wie Strindberg gerecht zu werden. Im Falle der *Kammerspiele* schließlich liegt ein programmatisches Verhältnis von Drama und neuer Bühne bereits im Titel; die deutsche Kritik nimmt nach Reinhardts Berliner Gründung häufig ausdrücklich darauf Bezug, und so ist es kein Zufall, daß Oskar Maurus-Fontana im Zusammenhang mit diesen Stücken auch auf die grundlegende dramaturgische Brisanz der bereits fünfzehn Jahre früher entstandenen Einakter aufmerksam macht.[66]

Damit zeichnet sich langsam ein neues Verhältnis zwischen Strindberg und den deutschen Theatern ab, da sich mit seinem Namen mehr und mehr grundsätzliche Fragen der Erneuerung von Theater und Regie verbinden. Langsam gelangt man auch zu der Einsicht, daß die früheren Werke Strindbergs, die Werke vor der Inferno-Phase, in ihrem avantgardistischen Potential noch keineswegs erschöpft, geschweige denn abgespielt sind, und dem parallel geht die Erkenntnis, daß sich Ibsen als Avantgardist für die Möglichkeiten und Ansprüche des neuen Theaters nicht mehr heranziehen läßt – was sich innerhalb der Ibsen-Rezeption in der ab 1910 sprunghaft ansteigenden Zahl der *Peer Gynt*-Inszenierungen andeutet.[66a] Probe aufs Exempel ist schließlich das letzte der großen Werke der Jahre um 1900: Strindbergs *Totentanz*. Schon 1905/06 führt eine Tournee-Truppe das Stück in Deutschland auf, weitere Aufführungen folgen noch vor 1912. Entscheidend in diesem Falle ist, daß die deutsche Strindberg-Kritik – wie im Falle der Stationendramen – gleichsam von Anbeginn die dramaturgische Besonderheit des Dramas erkannt und das Stück überdies von vornherein als Strindberg-Kompendium, sein «merkwürdigstes und gewaltigstes Werk»[67] verstanden hat. Genauer gesagt, bei *Totentanz,*

[65] B. BERGMANN, in: Die Schaubühne 3/1907, S. 513f.

[66] In Die schöne Literatur (= Beiblatt zum literarischen Centralblatt für Deutschland) 9/1908, S. 265–85.

[66a] Zur rezeptionsgeschichtlichen Sonderstellung des Stücks im Zusammenhang mit dem ‹expressionistischen Jahrzehnt› vgl. DAVID E. R. GEORGE, *Henrik Ibsen in Deutschland. Rezeption und Revision,* Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1968, S. 84ff.

[67] W. MICHEL, in: Die Schaubühne 2/1906, S. 34–37.

zumal bei Teil I, hat sich so gut wie kein Kritiker, wie positiv oder negativ er dem Stück auch gegenüberstehen mochte, mit einfachen inhaltlichen Klischees oder einem allgemeinen ‹déjà vu› begnügt, sondern, mehr oder weniger differenziert, die dramaturgische Besonderheit, die Aufhebung herkömmlicher Bauart, das Kreisförmige der Anlage, die Frage des Grotesken im Tragischen oder im Erschütternden erörtert. *Totentanz* wird so zum Inbegriff der dramaturgischen Innovation bei Strindberg überhaupt. Demgemäß löst gerade dieses Stück grundsätzliche Postulate bei den Rezensenten aus. Bezeichnenderweise verlangt Arthur Sakheim zwei Jahre vor der Reinhardtschen Aufführung für *Totentanz* einen speziellen «Strindberg-Stil» von Regie und Schauspieler, einen Stil, der «aller ‹romantischen› Kosmetik bar» zu sein hat, der hingegen «von ungelösten Zuckungen, von nicht übertünchten Unebenheiten, von Verzerrungen und mystischem Leuchten erfüllt» sein soll.[68] Mit der Prägung dieses Schlagworts vom Strindberg-Stil und der entsprechenden inhaltlichen Füllung zeichnet sich im Jahre 1910 ab, daß Strindberg in der literarischen Kritik langsam in die Position einrückt, die in frühren Jahren einmal Ibsen eingenommen hat; denn der Begriff des «Ibsen-Stils» ist seit den 90er Jahren gang und gäbe, Wertprädikat der Moderne. Die Forderung eines neuen Strindberg-Stils auf dem Theater ist das Vorzeichen der kommenden Bühnen-Rezeption in breitem Maßstab. Bezeichnenderweise wird in den Besprechungen der Reinhardtschen Aufführung von *Totentanz* 1912 alles das hervorgehoben, was Sakheim verlangt hat, erweitert um ausgreifende und grundsätzliche Überlegungen zur Bühnenreform. Felix Poppenberg vermerkt insbesondere die zum Orchestra-ähnlichen Ganzkreis erweiterte Spielfläche, die einen besonders intensiven Zuschauerbezug herstellt, ohne die Gefängnis-Wirkung des aufgebauten Raumes zu beeinträchtigen, weiterhin den zur grotesken ‹danse macabre› verfremdeten ‹Totentanz› Edgars.[69] Von anderen Rezensenten wird die Grenzlage zwischen Sinnlich und Übersinnlich hervorgehoben, wird der Bezug zur antiken Tragödie, nicht nur in einem inhaltlichen sondern auch in einem formal-dramaturgischen Sinn hergestellt.[70]

[68] In: Die Schaubühne 6/1910, S. 1111f.
[69] In: Xenien 5/1912, S. 687–89.
[70] S. Jacobsohn, in: Die Schaubühne 8/1912, S. 342–45.
[71] Damit ist gesagt, daß der Erste Weltkrieg keine initiale, auslösende Funktion für die

Mit der Inszenierung Reinhardts, der erst in den beiden vorhergehenden Spielzeiten seinen Anspruch als Anwalt der zeitgenössischen Moderne mit seinem Wedekind-Zyklus und den ersten Sternheim-Uraufführungen erneut erhoben hat, gelangt Strindberg – im Gegensatz zu Ibsen – auf diejenige Seite des Repertoires, die gemäß Reinhardts Doppelpostulat «modern» zu heißen hat. Die zwei Jahrzehnte währende Verzögerung der Strindberg-Rezeption zahlt sich nun aus. Der Wendepunkt in der Bühnengeschichte der Strindbergschen Dramatik ist erreicht.[71] Noch im Jahre 1911 veröffentlicht Schering seine gleichsam rezeptionsgeschichtliche Dokumentation, die den historisch gewordenen Strindberg als den vom Theater erst noch einzuholenden Avantgardisten der Gegenwart ausweist. In seinem Todesjahr ist Strindberg immer noch der Dramatiker, dem, wie 1893 Harden verkündet hat, die Zukunft gehört.[72] Reinhardts Inszenierung ist in diesem Kontext nur ein Angeld, das die Theater erst noch einzulösen haben.[73] Bezeichnend für die jetzt durchschlagende Einsicht in die Bedeutung Strindbergs ist die Tatsache, daß die Aufführung seiner Werke nun nicht mehr Sache einzelner Regisseure und wagemutiger Kleinbühnen ist, daß sich vielmehr Theater jeglichen Zuschnitts, einschließlich der Hof- und Stadttheater außerhalb der Metropolen darum bemühen. Und wenn sich diese Theater an die erratischen Blöcke zu-

beginnende Breitenrezeption Strindbergs auf der Bühne hat. Daß das Kriegsgeschehen – nach dem Abklingen der ersten patriotischen Welle in den deutschen Theatern (vgl. W. Poensgen, *Der deutsche Bühnenspielplan im Ersten Weltkriege,* Berlin 1934) – dennoch von Einfluß ist, soll damit nicht geleugnet werden, doch bleibt dieser Einfluß schwer einzuschätzen.

[72] Strindbergs erneute avantgardistische Aktualität, die sich auf sein ganzes Werk, nicht nur auf Werke nach der Inferno-Zeit erstreckt, dürfte zum Teil ihre Erklärung darin finden, daß Strindberg, seit er Antoine's Théâtre Libre kennengelernt hatte, ständig für Experimentierbühnen neuen Charakters – bis hin zu seinem eigenen Intimen Theater – schrieb. Er war daher als Dramatiker zeit seines Lebens der Bühnenentwicklung theatralisch voraus – im Gegensatz zu Ibsen, dessen Werke ab 1889 auf den deutschen Bühnen zunehmend eine adäquate Realisierung fanden, ohne daß danach noch grundsätzliche Neuerungen auf seiten der Theater dafür erforderlich gewesen wären.

[73] Daß sich im Zuge des anhebenden Booms auch Momente ergeben, die von einem Kult sich kaum unterscheiden, ist rezeptionsgeschichtlich vergleichsweise unerheblich, denn erst danach besteht die Forderung A. Eloessers (*«Rausch» im Königgrätzer Theater,* in: Freie deutsche Bühne 2/1920, S. 196–99) zu Recht, es sei nun innerhalb von Strindbergs Werk zu sondieren, d.h. nach Haupt- und Nebenwerken zu unterscheiden.

nächst auch nicht heranwagen, sondern an die Vielzahl der anderen Stücke, so schlägt insgesamt doch die Bedeutung des einstigen Unaufführbarkeits-Klischees ins Provokatorische um: Strindberg, die Stationendramen, *Totentanz* und *Kammerspiele* werden zum Maß für das Erreichte, das Erreichbare und das Unerreichte, zu dem das Theater aufgebrochen ist.

Aber auch für die neue Generation der Literaten und Dramatiker – «gestern noch» hat man «Ibsen als Befreier gefeiert» – wird Strindberg im Wendejahr 1911/12 zum «Erkennungswort».[74] Die führenden Vertreter der jungen Garde werfen alle eng metaphysischen und religiösen Klischees der bisherigen Debatte, die immerhin dazu beigetragen haben, daß Strindberg «zu einem Faktor unseres Bewußtseins» geworden ist,[75] über Bord. In der Aktion des Jahres 1912 steht – in Anspielung auf *Scheiterhaufen* – zu lesen, Strindbergs universales Vermächtnis bestehe darin, daß «die ganze große Welt [...] in einem einzigen Scheiterhaufen zur Läuterung hindurchglühen muß».[76] An anderer Stelle des selben Jahrgangs der Aktion wird Strindberg als der «gottfreie Mensch» gefeiert, der Mensch mit dem «vielfältigst-organisierten Gehirn unter den Genies aller Zeiten.»[77]

[74] R. Schickele, *August Strindberg,* in: Die Aktion 2/1912, Sp. 656f.
[75] O. Flake, *Ein Strindberg-Lesebuch* (Anm. 47).
[76] A. Ruest, *«Der Scheiterhaufen»,* in: Die Aktion 2/1912, Sp. 12–13.
[77] R. Schickele (Anm. 74).