Einleitung

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **9 (1979)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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

Einleitung

1. Problematik und Thematik der Arbeit

Eine breite Rezeption skandinavischer Autoren gehört zu den augenfälligsten Kennzeichen der deutschen Literaturgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Neben französischen und russischen Realisten gewinnen vor allem die nordischen Schriftsteller an Bedeutung als Protagonisten neuer Tendenzen in einem gesellschaftlich-kulturellen System, das nach der Revolution von 1848 konventionell erstarrt und sich zunehmend als restriktiv und innovationsfeindlich erweist.[1]

Die um 1870 noch weitgehend unbekannten Autoren[2] beeinflussen in den folgenden Jahren maßgeblich den Buchmarkt und die Spielplangestaltung der deutschsprachigen Bühnen. Das außergewöhnliche Interesse des Lesepublikums manifestiert sich in einer Flut von Übersetzungen und Neuerscheinungen, deren Zahl zusätzlich durch hohe Profiterwartungen der Verleger aufgrund eines fehlenden Autorenschutzes gesteigert wird.[3]

Dieser Rezeptionsprozeß setzt bereits in den sechziger Jahren mit ersten Veröffentlichungen der Bauernerzählungen Björnstjerne Björnsons ein, wird für die deutschen Theater jedoch erst mit dem durch-

[1] vgl. zur Situation der deutschen Literatur nach 1848: Georg Lukács, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts,* Bern 1951, s. 10f. und: Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus* 1848–1898, Stuttgart 1962, s. 9f.

[2] vgl. dazu: Adolf Strodtmann, *Das geistige Leben in Dänemark. Streifzüge auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Politik und Journalistik des skandinavischen Nordens,* Berlin 1873, s. 259.

[3] Norwegen tritt der 1866 verabschiedeten Berner Konvention zum Schutz der Autorenrechte erst 1896 bei; Dänemark – das Land, in dem u.a. die Werke Björnsons und Ibsens verlegt werden – schließt sich 1903, Schweden 1904 an.

schlagenden Erfolg seines Dramas *Ein Fallissement* 1875 relevant. Die Bedeutung der skandinavischen Dramatik erweist sich in den folgenden Jahren vor allem in den Werken Henrik Ibsens, die wesentliche Impulse für naturalistische wie symbolistische Inszenierungen geben. Erst der zunehmende Einfluß August Strindbergs auf das expressionistische Theater schwächt nach 1912 die Wirkung Ibsens ab. In der Mitte der zwanziger Jahre geht der Erfolg skandinavischer Dramen in Deutschland stark zurück, um bis 1933 völlig an Bedeutung zu verlieren.[4]

Die Begeisterung des deutschen Lese- und Bühnenpublikums in dieser Zeit steht jedoch in einem eklatanten Widerspruch zu den realitätsfernen Vorstellungen, die das deutsche Skandinavienbild weitgehend prägen.[5] Trotz ihrer geographischen, kulturellen und politischen Unterschiede werden die nordischen Länder meist als undifferenzierte Einheit gesehen, die Lebensbedingungen und Sozialbeziehungen ihrer Bewohner auf eine ungebrochene Natur- und Traditionsverbundenheit zurückgeführt.[6] Dieser, bereits in der Zeit der Romantik einsetzende Ideologisierungsprozeß wird im ausgehenden 19. Jahrhundert durch die zahlreichen Norwegenfahrten Kaiser Wilhelms II. noch intensiviert, der in Oslo eine enge historisch-kulturelle Verbundenheit der skandinavischen Länder mit dem deutschen Reich beschwört.[7]

[4] vgl. dazu auch: WALTER A. BERENDSOHN, *August Strindberg. Der Mensch und seine Umwelt – das Werk – Der schöpferische Künstler,* Amsterdam 1974 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur Bd. 4), s. 2f.

[5] In diesem Zusammenhang muß der von der Komparatistik untersuchte Begriff der «images» genannt werden. Mit der Bedeutung des «Bildes vom anderen Land» für die internationalen Literaturbeziehungen befaßt sich in Deutschland Hugo Dyserinck. s. dazu: HUGO DYSERINCK, *Zum Problem der ‹images› und ‹mirages› und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft,* in: arcadia 1/1966, s. 107–20.

[6] MARTIN GERHARD u. WALTER HUBATSCH, *Deutschland und Skandinavien im Wandel der Jahrhunderte,* Darmstadt ²1977, s. 328ff.

[7] ebd., s. 373. GERHARD/HUBATSCH zitieren die Rede Wilhelms II. am 2.7.1890 wie folgt:

«Es zieht mich mit magischen Fäden zu diesem Volke. Es ist das Volk, welches sich in stetem Kampfe mit den Elementen aus eigener Kraft durchgearbeitet hat, das Volk, welches in seinen Sagen und seiner Götterlehre stets die schönsten Tugenden, die Mannentreue und die Königstreue zum Ausdruck gebracht hat. Diese Tugenden sind in hohem Maße den Germanen eigen, welche als schönste Eigenschaften die Treue der Mannen gegen den König und des Königs gegen die Mannen hochhielten. Das norwegi-

Die offenkundige Blindheit gegenüber realen gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und kulturellen Verhältnissen in Skandinavien erweist sich u.a. in Werken naturalistischer Autoren, die während der Hochkonjunktur nordischer Literatur in Deutschland veröffentlicht werden. Karl Bleibtreus Heldenepos *Gunnlaug Schlangenzunge* (1879), der 1883 Björnson gewidmete Novellenband *Aus Norwegens Hochlanden* und der Zukunftsroman Michael Georg Conrads *In purpurner Finsternis* sind Beispiele einer extremen Verzerrung skandinavischer Wirklichkeit.[8] Sie belegen eindringlich die Übermacht eines idealisierten Skandinavienbildes, das auch durch die breite Rezeption gesellschaftskritischer Prosa- und Dramenliteratur nicht berührt wird.

Aus der Bedeutung der skandinavischen Literaturen für das gesellschaftlich-kulturelle Leben in Deutschland und der besonderen Form ihrer Aneignung ergeben sich Thema wie methodischer Ansatz der vorliegenden Untersuchung. Sie soll durch eine detaillierte Darstellung des Rezeptionsprozesses der für die deutsche Literatur des skizzierten Zeitraums wichtigsten skandinavischen Autoren Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen und August Strindberg ein differenziertes Bild der literarischen und theatergeschichtlichen Beziehung zwischen Skandinavien und Deutschland entwerfen.

Zwei komplementäre Verfahrensweisen ergeben sich aus diesem Vorhaben: rezeptionstheoretische Verfahren bestimmen die prinzipielle Orientierung der Arbeit, die – im Gegensatz zur traditionellen Literaturgeschichtsschreibung – nicht von einem unwandelbaren Charakter literarischer Werke ausgeht, sondern die Perspektive der Rezipienten wählend die prinzipielle Mehrdeutigkeit fiktionaler Texte betont.[9]

Die Integration literarischer Kommunikation in den historisch-gesellschaftlichen Kontext bedingt ein sozialgeschichtlich ausgerichtetes Verfahren, das durch den Nachweis sozio-ökonomischer Bedingungen

sche Volk hat in seiner Literatur und Kunst alle diese Tugenden gefeiert, die eine Zierde der Germanen bilden.»

[8] vgl. dazu: IRMGARD GÜNTHER, *Die Einwirkung des skandinavischen Romans auf den deutschen Naturalismus,* Greifswald 1934 (= Nordische Studien 14), s. 30ff.

[9] vgl. dazu: GUNTER GRIMM, *Rezeptionsgeschichte. Prämissen und Möglichkeiten historischer Darstellungen,* in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2/1977, s. 145.

der Rezipienten und ihrer Konsumtionsweise außerliterarische Faktoren in die Untersuchung einbezieht.

Die sozialgeschichtliche Fundierung rezeptionsgeschichtlicher Fragestellungen ist als Gegenentwurf zu einem primär innerliterarischen Konzept von Rezeptionstheorie zu verstehen, das dem 1967 entworfenen Modell von Hans Robert Jauß zugrunde liegt. Seine Reduktion des rezeptionstheoretischen Ansatzes widerspricht der Intention, die er selbst der Rezeptionsästhetik zugrundelegt,

> die Kluft zwischen literaturhistorischer und soziologischer Forschung durch die rezeptionsästhetische Methode zu schließen.[10]

In einem 1975 veröffentlichen Aufsatz geht Jauß auf die Kritik an der Verkürzung seines Modells um gesellschaftliche Voraussetzungen ein und konzediert einen gewissen Einfluß sozio-ökonomischer Bedingungen auf die literarische Rezeption, ohne ihnen jedoch besondere Relevanz zuzuweisen. Er erkennt allenfalls, daß

> der so rekonstruierbare ästhetische Normenkanon (Code) einer bestimmten literarischen Öffentlichkeit soziologisch in die Erwartungsebenen verschiedener Gruppen, Schichten oder Klassen aufgeschlüsselt und auch auf Interessen und Bedürfnisse der sie bedingenden historischen und ökonomischen Situation zurückbezogen werden könnte und sollte.[11]

Die besondere Form der Aneignung skandinavischer Literatur in Deutschland läßt andererseits einen materialistischen Ansatz der Rezeptionsforschung scheitern, der auf die Dominanz ökonomischer Bedingungen für die literarische Produktion und ihre spätere Rezeption verweist. Rekurrierend auf die enge Verflechtung von Produktion und Konsumtion, die Karl Marx in seiner *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* analysiert[12], beschreibt Bernd Jürgen Warneken die

[10] HANS ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation,* Frankfurt/M 1970², s. 200.

[11] HANS ROBERT JAUSS, *Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort zur Paritialität der rezeptionsästhetischen Methode,* abgedruckt in: RAINER WARNING, *Rezeptionsästhetik,* München 1975, s. 392f.

[12] KARL MARX, *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie,* in: MARX/ENGELS *Werke* Bd. 13, Berlin 1967, s. 640:
«Die Produktion vermittelt die Konsumtion, deren Material sie schafft, der ohne sie der Gegenstand fehlte. Aber die Konsumtion vermittelt auch die Produktion, indem sie den Produzenten erst das Subjekt schafft, für das sie Produkte sind.»

Beziehung zwischen ökonomischer Basis, literarischer Produktion und Rezeption als einen in sich geschlossenen Prozeß:

> Die Produktionsweise des materiellen Reichtums zeichnet den Charakter der literarischen Produktion und Reproduktion, sowie deren Konsumtionsbedingungen weitgehend vor, während die literarische Produktion die literarische Konsumtion und Konsumtionsweise im engeren Sinne bestimmt.[13]

Die extreme Differenz zwischen der Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse in den Werken skandinavischer Autoren und den Erwartungsnormen der Rezensenten, die für die deutsche Rezeption charakteristisch ist, kann in das von Warneken skizzierte System nicht integriert werden. Entstehungsgeschichtliche Voraussetzungen der Dramen werden für die vorliegende Untersuchung daher nur so weit relevant, als sich an ihnen der in den einzelnen Rezeptionsdokumenten konkretisierte Ideologisierungsprozeß nachweisen und kritisch bewerten läßt.

Für die Analyse der Rezipienteneinstellung gegenüber skandinavischer Literatur erweist sich eine Differenzierung Karl Robert Mandelkows an dem Jaußschen Zentralbegriff des «Erwartungshorizonts» als hilfreich: er unterscheidet zwischen den Kategorien der «Autorerwartung» und «Werkerwartung», deren wechselseitige Beeinflussung erst die Aufnahmebedingungen literarischer Texte verständlich werden läßt.[14]

Die Rekonstruktion des jeweiligen, durch literarische wie gesellschaftliche Voraussetzungen bestimmten Erwartungshorizonts wird zu einem prinzipiellen methodischen Problem rezeptionsgeschichtlicher Forschungsprojekte. Da die unmittelbare Reaktion der zeitgenössischen Leser oder Zuschauer nicht nachweisbar ist, kann er lediglich anhand von Informationen verifiziert werden, die in Rezeptionsdokumenten enthalten sind. Der Rezeptionsanalytiker ist damit auf die Sondergruppe von Rezipienten angewiesen, die professionell Texte publiziert. Der weitaus größte Teil des Publikums läßt sich durch dieses Verfahren nicht erfassen, das daher auch Rückschlüsse auf seine Ver-

[13] BERND JÜRGEN WARNEKEN, *Zu Hans Robert Jauß' Programm einer Rezeptionsästhetik,* abgedruckt in: PETER UWE HOHENDAHL, *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik,* Frankfurt/M 1974, s. 293.

[14] KARL ROBERT MANDELKOW, *Probleme der Wirkungsgeschichte,* abgedruckt in: ebd., s. 90.

haltensweisen verwehrt, die über Vermutungen oder grobe Quantifizierungen hinausgehen.[15]

Die Informationen, die dem überlieferten Rezeptionsmaterial entnommen werden können, sind ihrerseits weitgehend durch die kritische Intention des Rezipienten vorgeprägt[16], die durch individuelle wie gesellschaftliche Faktoren – Kenntnisse, Vorurteile, persönliche Beziehungen, Arbeitsbedingungen, politisch-kultureller Standort des Publikationsorgans, ökonomische Abhängigkeit u. a.m. – bedingt und damit einer objektiven Berichterstattung als Filter vorgeschaltet ist.

Theaterrezensionen, in denen Zuschauerreaktionen explizit benannt werden, scheinen zunächst über die subjektive Berichterstattung hinauszuweisen und repräsentativen Charakter zu besitzen. Daß dies nur partiell zutrifft, erweist sich jedoch in Rezensionen, die zu gleichen Aufführungen widersprechende Aussagen über das Publikumsverhalten treffen.

Auch Zahlenmaterial – statistische Angaben über Auflagenhöhen oder Aufführungszahlen – kann nur eingeschränkt als Maßstab für den Publikumserfolg oder -mißerfolg eines literarischen Werks gelten, da es häufig einer subjektiven, zufälligen Selektion unterliegt oder von ökonomischen Interessen bestimmt wird. So muß die Bedeutung von Theateragenturen als wichtigster Vermittlungsinstanz zwischen Autor und Bühne berücksichtigt werden, die etwa durch Koppelung eines Erfolgsdramas mit einem unbekannten Werk des gleichen Autors[17] oder die Garantieforderung einer Mindestaufführungszahl für die Vergabe eines Stückes die Repertoireaufstellung wesentlich beeinflussen können.[18] Die Unvollständigkeit einer Aufführungsstatistik, die seit 1900 als Anhang des «Deutschen Bühnenspielplans» veröffentlicht wird – der einzigen Übersicht, die durch ein nach Städten und Werken geordnetes Register als praktikable Grundlage einer theater- und re-

[15] vgl. dazu: WILFRIED BARNER, *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Literatur,* in: Funkkolleg Literatur, Sektion Literaturgeschichte, Weinheim und Basel 1977, s. 56.

[16] vgl. zu diesem Begriff: GOTTHART WUNBERG, *Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte,* in: GUNTER GRIMM, *Literatur und Leser,* Stuttgart 1975, s. 121.

[17] vgl. dazu: MAX EPSTEIN, *Das Theater als Geschäft,* Berlin 1911, s. 128ff.

[18] vgl. dazu: Bühne und Welt 2/1899–1900 Bd. 1, BERTHOLD HELD, *Was leistet das gegenwärtige deutsche Theater?,* s. 145f.

zeptionsgeschichtlichen Arbeit dienen kann – belegt Heinrich Stümcke in seiner Kritik des ersten Jahrgangs:

> Den 260 Bühnen deutscher Zunge, die sich am Programmaustausch alljährlich beteiligen und über deren Repertoire wir uns ziffermäßig orientieren können, stehen nach meiner Prüfung 163 deutsche, 51 österreichische, 13 Schweizer, 7 russische, 1 englische und 8 amerikanische, in Summa also 251, die deutschsprachliche Aufführungen bringen, von denen «Kein Lied, kein Heldenbuch» uns meldet, gegenüber.[19]

Die Zahl der in den «Deutschen Bühnenspielplan» integrierten Theater steigt zwar in den folgenden Jahren zunehmend, dennoch fehlen auch weiterhin Avantgarde- und Experimentierbühnen, die für die Aufnahme des modernen skandinavischen Dramas von besonderer Bedeutung werden.

Auf den Einfluß ökonomischer Voraussetzungen für die Flut skandinavischer Übersetzungen und ihre hohen Auflagenzahlen wurde bereits verwiesen; für die Ausgabe der Werke Björnsons wird darüber hinaus die Verwandtschaft mit seinem Verleger Albert Langen relevant. Ein rezeptionsgeschichtlicher Ansatz, der lediglich darauf abzielt, die Reaktionen produktiv den Text verarbeitender Leser oder Zuschauer zu sammeln und auszuwerten, wird sich daher mit der Darstellung einer reinen Rezensionsgeschichte begnügen müssen. In diesem Sinn charakterisiert etwa Horst Steinmetz seine Analyse der Lessing-Rezeption als das Erstellen einer Urteilsgeschichte, das

> von den Äußerungen über einen Autor oder eine Epoche aus(geht). Es erfaßt die direkten Beziehungen zu demjenigen, was gewirkt hat oder gewirkt haben könnte. Bewußte Auseinandersetzung ist hier die entscheidende Voraussetzung. Wirkungsgeschichte wird in diesem Falle zur Darstellung einer Urteilsgeschichte. Nicht der oder das Beurteilte steht dabei im Mittelpunkt, sondern der oder die Beurteilenden.[20]

Über eine dokumentarische Auflistung des überlieferten Rezeptionsmaterials hinaus muß Rezeptionstheorie, die den Anspruch erhebt, Literaturgeschichte darzustellen als

[19] Bühne und Welt 4/1901–02 Bd. 1, Heinrich Stümcke, *Vom deutschen Bühnenspielplan. Allerhand Nachdenkliches,* s. 378f.

[20] Horst Steinmetz, *Lessing, ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland,* Frankfurt/M u. Bonn 1969 (= Wirkung der Literatur. Deutsche Autoren im Urteil ihrer Kritiker Bd. 1), s. 11.

> ein(en) Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht[21]

darauf ausgerichtet sein, die Differenz aufzuschlüsseln, die, bedingt durch die kritische Intention des Rezipienten, zwischen der realen historischen Rezeption und den jeweiligen Rezensionen besteht. Erst dieses Verfahren ermöglicht es, von der Darstellung einer Rezensionsgeschichte zur Rekonstruktion der realen Rezeptionsgeschichte zu gelangen.

Ein adäquates Bild des zeitgenössischen Publikums und seines Rezeptionsverhaltens verlangt ein mehrstufiges Vorgehen. Zunächst ist der Rezeptionsanalytiker darauf angewiesen, sämtliche verfügbaren Dokumente zu erfassen und zu vergleichen, die explizit auf ein Werk oder eine Aufführung Bezug nehmen. Er wird dabei, der Ausführlichkeit und Differenziertheit der Aussagen wegen, weitgehend auf Rezensionen zurückgreifen, deren Medium wie Blickwinkel jedoch durchaus unterschiedlich sein können.[22] In Frage kommen sowohl Zeitungs- wie Zeitschriftenrezensionen, Theaterkritiken, Buchrezensionen, Artikel und Aufsätze zu Gedenktagen (Todestag, Wiederkehr des Todes- oder Geburtstages).

Konvergenz und Divergenz der Informationen, die sich aus diesem Vergleich ergeben, sind durch Texte aus dem Umfeld des rezipierten Werks zu überprüfen, um so die kritische Intention der Rezipienten zu erfassen.[23] Bei diesen Feldtexten kann es sich um Zeugnisse aus dem privaten Erfahrungsbereich der Rezipienten – Briefe, Tagebücher, Autobiographien – handeln; zu ihnen gehören theoretische Äußerungen von Autoren über die intendierte Wirkung ihrer Werke ebenso wie Daten über Aufführungspläne und Angaben über die Zahl der Übersetzungen oder die Auflagenhöhe eines Stücks.

Wie die Informationen der Rezeptionsdokumente müssen auch die Aussagen der Feldtexte noch einmal analysiert und auf gesellschaft-

[21] HANS ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation,* a.a.O., s. 173.

[22] Die folgende Differenzierung der Textsorten orientiert sich an dem Modell Wilfried Barners, versucht jedoch, die Zeugnisse nicht gleichzuordnen, sondern funktional in Beziehung zu setzen.
vgl. dazu: BARNER, s. 51 ff.

[23] vgl. dazu: WUNBERG, s. 96.

lich-kulturelle Bedingungen und Normvorstellungen hinterfragt werden. Grundlagenmaterial für diese Analyse bilden Basistexte, die über institutionelle Kriterien der Rezeptionssituation – Texte zur Kritik-, Theater-, Zeitschriften/Zeitungs-, Verlagsgeschichte – und ihre gesellschaftlichen Voraussetzungen – Arbeiten zur Sozial-, Wirtschafts-, Bildungs-, Parteiengeschichte – informieren.

Kritische Rezeptionsforschung muß darüber hinaus in der Lage sein, den Standort des Analytikers in die Untersuchung einzubringen, sein eigenes Verständnis der rezipierten Werke, Feld- und Basistexte nachzuweisen und mit der kritischen Intention der Rezipienten zu vermitteln. Werden Erkenntnisinteresse und Bewertungsmaßstäbe des Wissenschaftlers nicht explizit offengelegt, gehen sie doch notwendig implizit in seine Wertung ein. In diesem Fall sind sie jedoch nicht mehr intersubjektiv nachvollziehbar und damit gegen Kritik immunisiert. Die Einlösung dieser Forderung bewahrt den rezeptionstheoretischen Ansatz vor einer Tendenz, die Karl Robert Mandelkow beschreibt als die

> Gefahr einer Flucht..., die der eigenen Verantwortung enträt und sich aus dem Mangel eines festen Standortes am Relativismus der Standorte begeistert und im sammelnden und registrierenden Entzücken das Versagen vor der eigenen geschichtlichen Gegenwart verschleiert.[24]

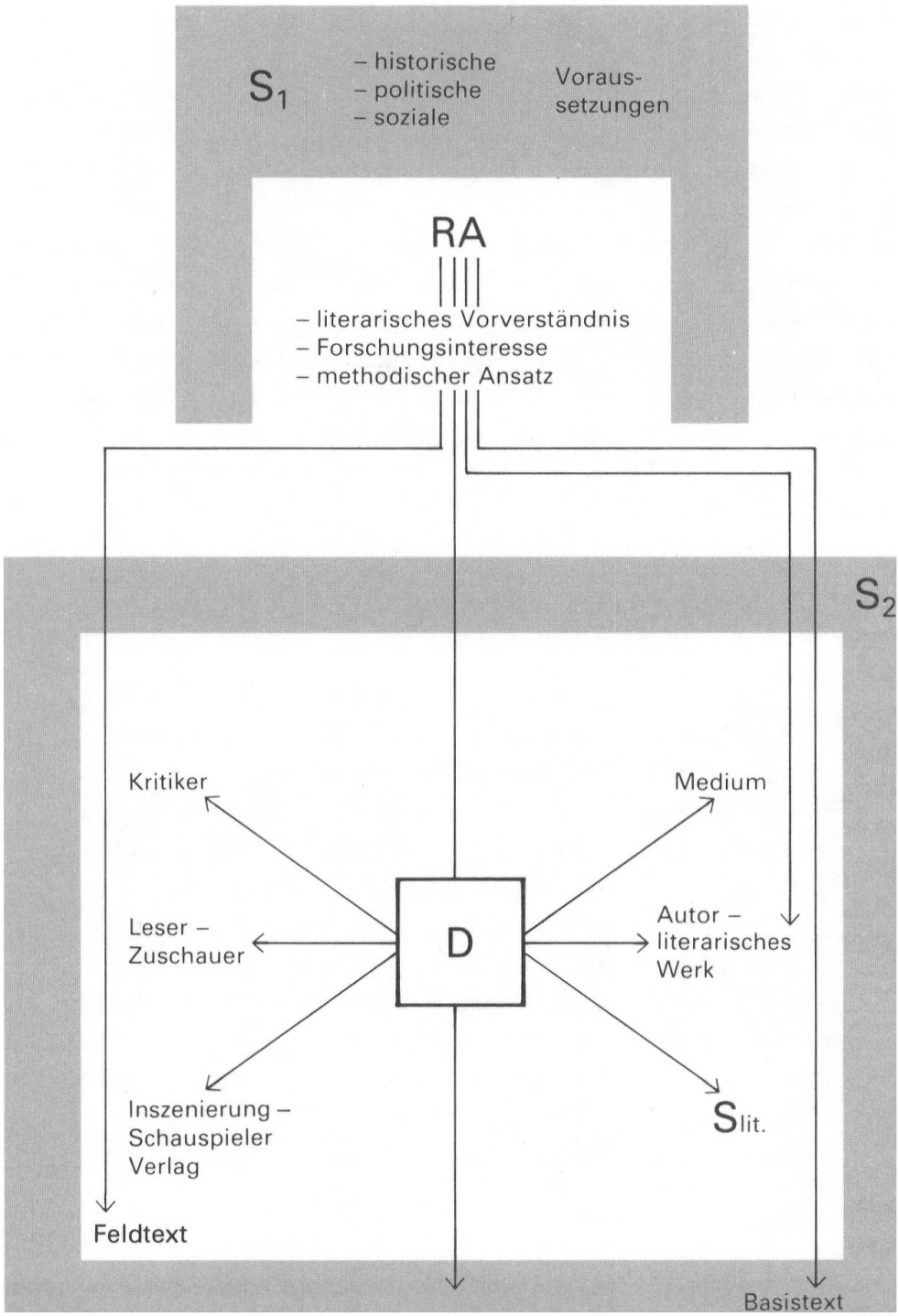
Aus der Diskussion rezeptionstheoretischer Verfahrensweisen läßt sich ein strukturiertes System sozialgeschichtlich ausgerichteter Rezeptionsforschung entwickeln, das der vorliegenden Untersuchung über die Wirkung skandinavischer Autoren in Deutschland zugrundeliegt. Es entspricht weitgehend einem 1975 veröffentlichten Modellentwurf Gotthart Wunbergs, der die Komponenten literarischer Rezeption synthetisch erfaßt und durch eine differenzierte Auflistung terminologischer Definitionen ein praktikables Vorgehen ermöglicht.[25]

Die Darstellung der Arbeitsweise dieses Projekts soll, da sie als Resultat der vorhergehenden Methodendiskussion zu verstehen ist, im folgenden lediglich schematisch umrissen und in einer Skizze veranschaulicht werden.

Ein Rezeptionsanalytiker (RA) befaßt sich mit literarischen Wer-

[24] Mandelkow, s. 96.
[25] Wunberg, s. 119ff.

Aufriß eines rezeptionsanalytischen Verfahrens



ken, Rezeptionsdokumenten, Feldtexten und Basistexten. Seine Ausgangssituation (S_1) wird bestimmt durch soziale, politische und ökonomische Voraussetzungen, die sein literarisches Vorverständnis, Forschungsinteresse und methodisches Vorgehen beeinflussen.

Das Rezeptionsdokument (D) bietet sich ihm als Produkt des situativen Kontextes (S_2) des Rezipienten dar und muß als Teil einer durch S_2 bestimmten literarischen Situation (S_{lit}) verstanden werden. D gibt Auskunft über das literarische Werk und seinen Autor, zusätzlich können Informationen über Leser/Zuschauer-Reaktionen, Inszenierungsstil, Schauspielerleistung oder Verlagsinteressen, das publizierende Medium, den Kritiker, die literarische Situation oder den situativen Kontext vermittelt werden.

Diese Informationen müssen an Feldtexten und Basistexten überprüft werden, um die gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen der Rezeptionssituation nachzuweisen und die kritische Intention der Rezipienten zu ermitteln. Die Differenz zwischen Rezension und Rezeption, die sich durch dieses Vorgehen feststellen läßt, ist durch das eigene Verständnis des Rezeptionsanalytikers kritisch zu bewerten, um ideologische Implikationen der Verzerrung festmachen zu können.

2. Die Auswahl des Stoffes

Die folgende Arbeit befaßt sich ausschließlich mit dem dramatischen Werk Björnstjerne Björnsons, Henrik Ibsens und August Strindbergs. Das außergewöhnliche Interesse der deutschen literarischen Öffentlichkeit an den Stücken der drei Autoren[26] und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Literatur- und Theatergeschichte in Deutschland begründen diese Auswahl. Irmgard Günther kennzeichnet in einer Arbeit über den *Einfluß des skandinavischen Romans auf den deutschen Naturalismus* den Stellenwert ihrer Dramen für das deutsche Publikum:

> Die dramatischen Werke Ibsens, Strindbergs und Björnsons stehen dank ihrer sozialen, politischen und künstlerischen Hypermodernität auf vorgeschobenem Posten. Sie sind die weithin sichtbaren Bannerträger der neuen gesell-

[26] vgl. dazu: Die Schaubühne 1/Nr. 8, 26.10.1905, Fero, *Die drei großen skandinavischen Dramatiker*, s. 221.

> schaftskritischen Problemdichtungen. Sie sind für das breite Publikum die lautesten Rufer zum Kampf für neue Ideale und die bekanntesten Ankläger der als untergangsreif verdammten Entartungserscheinungen des sozialen und individuellen Körpers.[27]

Der Einfluß der skandinavischen Autoren ist jedoch, wie leicht nachzuweisen ist, nicht an die Phase der naturalistischen Literaturbewegung gebunden; sie treiben vielmehr die Sanktionierung neuer Tendenzen und Darstellungsformen auf den Bühnen und in der Literatur voran und werden so – in unterschiedlicher Bedeutung – zu Wegbereitern des neuromantischen und expressionistischen Theaters in Deutschland.

Die Einschränkung der Arbeit auf die dramatischen Werke muß sich vor allem im Fall Björnsons rechtfertigen, dessen Romane und Novellen in Deutschland ein breites Publikum finden und, im Gegensatz zu seiner Dramatik, weniger umstritten sind. Für den Ausschluß seiner Prosawerke sind inhaltliche wie methodische Überlegungen verantwortlich.

Der Durchbruch Björnsons setzt, trotz der Breitenwirkung seiner Bauernerzählungen, erst 1875 mit dem Erfolg des Dramas *Ein Fallissement* ein, das bereits auf die gesellschaftskritischen Werke der naturalistischen Autoren vorausweist. Für ihre kulturellen wie politischen Ziele gewinnt vor allem das Theater an Bedeutung als ein Medium, das dem individuellen Lesen eine kollektive Rezeptionsform entgegensetzt. In dramatischer Form kann die Intention der Autoren am eindringlichsten vorgetragen und die Konfrontation mit dem Publikum direkt erzwungen werden.[28]

Die besondere Stellung des Theaters begünstigt daher auch den Einfluß der Gesellschaftsdramatik Ibsens, die vorbildhaft für die deutsche naturalistische Autorengeneration wirkt und damit zu einem Kristallisationspunkt der Auseinandersetzung mit den Texten der beiden anderen skandinavischen Autoren wird. Da Ibsen von der deutschen Kritik ausschließlich als Dramatiker rezipiert wird, gelangen auch die dramatischen Werke Björnsons und Strindbergs ins Zentrum der Diskussion, während ihre Prosa und Lyrik weniger Beachtung findet.

[27] GÜNTHER, s. 23.

[28] vgl. dazu: GÜNTHER MAHAL, *Naturalismus,* München 1975, s. 14f.

Neben inhaltlichen Prämissen erweist sich die Einschränkung der Untersuchung auch für das rezeptionsgeschichtliche Verfahren der Arbeit als sinnvoll. Näher als aus Buchrezensionen läßt sich von Aufführungsberichten auf das Rezeptionsverhalten des jeweiligen Publikums schließen. Die explizite Nennung von Zuschauerreaktionen in Rezeptionsdokumenten kann – wie bereits dargestellt – nur bedingt mit dem realen Verhalten des Publikums identifiziert werden; eine Überprüfung dieser Informationen an Feld- und Basistexten läßt jedoch die Rezeptionsgeschichte von Dramen eindeutiger klären, als dies bei einer kritischen Bewertung von Buchkritiken oder dem Aufschlüsseln von Auflagezahlen für Lyrik- oder Prosabände möglich wäre. Zudem kann das Theaterpublikum keineswegs mit dem Leserkreis eines Autors gleichgesetzt werden; beide Rezipientenbereiche lassen sich vielmehr nach ihrem literarischen Interesse und der sozialen Position unterscheiden.

Der partielle Charakter dieser Konzeption schließt eine potentielle Perspektive rezeptionsgeschichtlicher Analyse aus: der Gesamtbereich der produktiven Rezeption – die Aufnahme skandinavischer Werke durch deutsche Autoren – wird nicht thematisiert. Eine Darstellung dieser Art müsste auf Verfahren der Einfluß- und Wirkungsgeschichte zurückgreifen, die sich mit dem hier gewählten methodischen Ansatz nicht erfassen liessen. Deutsche Autoren werden daher für die vorliegende Arbeit erst dann relevant, wenn sie sich als Kritiker über skandinavische Dramen äußern.

Ebenso scheidet die Untersuchung von Übersetzungstexten als zwischen dem Originalwerk und seinem deutschen Publikum vermittelnden Medien, die bereits durch die Rezeption des Übersetzers geprägt sind, aus. Eine derartige Analyse würde ein philologisches Vorgehen verlangen, das im Rahmen dieses Projekts nicht geleistet werden kann.

Der Zeitraum der vorliegenden Arbeit ist eingeschränkt auf die Jahre 1867 bis 1932, deren Grenzdaten zu Gegenpolen der Rezeption skandinavischer Dramatik in Deutschland werden. Am 3. Mai 1867 wird als erstes Drama Björnstjerne Björnsons *Zwischen den Schlachten* auf der Meininger Hofbühne aufgeführt.

Diese Inszenierung gibt den Anstoß für weitere Aufführungen skandinavischer, vor allem Ibsenscher Dramen, deren Erfolg der naturalistischen Bewegung zum Durchbruch verhilft. Der Einfluß des skandinavischen Dramas läßt sich über die Jahrhundertwende hinaus in neu-

romantischen und expressionistischen Inszenierungen nachweisen. Die geringer werdende Resonanz des expressionistischen Theaters nach 1923 bezeichnet zugleich einen Bedeutungsverlust der skandinavischen Autoren, der sich bis 1932 zur weitgehenden Irrelevanz ihrer Stücke für die Spielplangestaltung der deutschen Theater verstärkt.[29]

3. Der Stand der Forschung

3.1. *Zur Rezeptionstheorie*

Die 1967 von Hans Robert Jauß initiierte Diskussion um den Sinn einer Beschäftigung mit Rezeptionsgeschichte hat in wenigen Jahren ein unübersehbares Ausmaß angenommen. Eine einheitliche Theorie ist aus dieser Auseinandersetzung nicht hervorgegangen; der Diskussionsstand ist vielmehr durch Widersprüche und Kontroversen gekennzeichnet.[30]

Zur Zeit lassen sich mindestens drei differenzierte methodische Ansätze innerhalb dieser Forschungsdisziplin unterscheiden: ein hermeneutisch-strukturalistisches Verfahren, ein marxistisch-ideologiekritischer Ansatz und ein sozialgeschichtlich ausgerichtetes Verfahren.[31] Ausgewählte Aufsätze, die bis etwa 1974 wesentlich zur Auseinandersetzung und Weiterentwicklung der Rezeptionstheorie beitragen, sind

[29] In Gegensatz dazu stehen die Aussagen Walter Berendsohns, der erst um 1928 ein sinkendes Interesse für die Werke Strindbergs in Deutschland feststellt. Er führt diese Tatsache vor allem darauf zurück, daß zehn Jahre nach dem Ersten Weltkrieg die Menschen in Deutschland reif für Literatur über den Krieg geworden seien: «Durch diese Weltkriegsdichtung wurde also die nordische Strömung in Deutschland abgelöst.» In der hier vorliegenden Darstellung wird dagegen das nachlassende Interesse an den Werken skandinavischer Autoren auf das Abebben der expressionistischen Bewegung und die folgende politisch-kulturelle Polarisierung in Deutschland zurückgeführt; das Zunehmen der Weltkriegsliteratur wird demgegenüber lediglich als eine Erscheinungsform grundlegender Neuorientierungen im politischen und kulturellen Leben gesehen.
vgl. dazu: BERENDSOHN s. 2f.

[30] vgl. dazu: HOHENDAHL, s. 7.

[31] Ausgespart bleibt hierbei der empirische Ansatz der Rezeptionsforschung, da er außerhalb der historischen Forschung steht.

in einem Forschungsbericht und drei Sammelbänden dokumentiert: einer ausführlichen und kritischen Diskussion der vorhandenen Ansätze seit den zwanziger Jahren in Gunter Grimms Aufsatz *Einführung in die Rezeptionsforschung*[32], dem von Peter Hohendahl herausgegebenen Band *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*[33] und Rainer Warnings Dokumentation unter dem Titel *Rezeptionsästhetik*, die zwischen 1967 und 1975 erschienene Beiträge aufnimmt, empirische Ansätze der Rezeptionstheorie – im Gegensatz zu Hohendahl – jedoch ausschließt.[34] 1973 veröffentlicht ein Autorenkollektiv unter der Leitung Manfred Naumanns einen Sammelband neuerer Aufsätze der DDR-Forschung, *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht.*[35]

Die Applikation der theoretischen Postulate in konkreten Forschungsprojekten läßt jedoch die Schwierigkeiten deutlich werden, die sich aus der Komplexität des rezeptionsgeschichtlichen Ansatzes ergeben. Die Diskrepanz zwischen Anspruch und realer Einlösung in vielen rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen ist kennzeichnend für die gegenwärtige Situation dieser Forschungsdisziplin. Wilfried Barner schreibt über dieses Phänomen:

> Zwischen abstrakter Theorie auf der einen und der reinen Materialaufbereitung bzw. Dokumentation auf der anderen Seite... klafft in vielen Fällen eine Lücke. Vielfach ist man der Ansicht, daß sich schon allein dadurch die Fragestellung selbst als unbrauchbar bloßstelle.[36]

Die während der letzten Jahre in großer Zahl erschienenen Arbeiten zur Rezeptionsgeschichte weisen dazuhin eine außerordentliche Differenz in den methodischen Ansätzen und terminologischen Definitionen auf. Gunter Grimm weist in seinem Sammelreferat über neuere rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen die Bandbreite der verschiedenar-

[32] GUNTER GRIMM, *Einführung in die Rezeptionsforschung,* in: DERS. (Hrsg.), *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke,* Stuttgart 1975, s. 11–84.

[33] PETER UWE HOHENDAHL (Hrsg.), *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik. Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung,* Frankfurt/M 1974.

[34] RAINER WARNING, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis,* München 1975.

[35] MANFRED NAUMANN u.a., *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht,* Berlin und Weimar 1973.

[36] BARNER, s.51.

tigen Perspektiven und Orientierungen auf, die diesem Begriff zugeordnet werden.[37] Die unterschiedlichen Prämissen der 22 von ihm dargestellten Arbeiten lassen deutlich werden, wie disparat sich Rezeptionsgeschichte darstellt.

3.2. *Zu Björnstjerne Björnson*

Untersuchungen zur Rezeption skandinavischer Autoren in Deutschland liegen nur in geringem Ausmaß vor. Lückenhaft ist vor allem das Material über Björnstjerne Björnson: die deutsche Literaturwissenschaft hat, bedingt durch die weitreichende Wirkung Ibsens, den Einfluß Björnsons in Deutschland außer acht gelassen. Der Mangel an Sekundärliteratur zeigt deutlich das fehlende Interesse einer an «Gipfelwerken» orientierten Literaturgeschichtsschreibung. Deutsche Veröffentlichungen über Björnson lassen sich meist als aktuelle Streitschriften für oder gegen seine politischen Äußerungen oder als Rezensionen einzelner Werke kategorisieren. Eine – auch nur in Ansätzen – umfassende Beschreibung der Rezeption Björnsons in Deutschland liegt noch nicht vor. Selbst die von Heinz Kindermann herausgegebene mehrbändige *Theatergeschichte Europas* streift die deutschen Björnson-Aufführungen nur am Rande.[38]

Dieses Ergebnis wird durch eine Bibliographie Fritz Meyens, die ein vollständiges Erfassen des gesamten Zeitungs- und Zeitschriftenmaterials wie der Buchpublikationen über Björnson bis 1932 anstrebt, bestätigt.[39] Harald Norengs Überblick über die internationale Björnsonforschung aus dem Jahr 1965 kann keine neuere deutsche Veröffentlichung über den Autor nachweisen.[40]

[37] GUNTER GRIMM, *Rezeptionsgeschichte. Prämissen und Möglichkeiten historischer Darstellungen,* in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2/1977, s. 144–86.

[38] vgl. dazu: HEINZ KINDERMANN (Hrsg.), *Theatergeschichte Europas,* Bde 7–9, Salzburg 1970.

[39] FRITZ MEYEN (Hrsg.), *Björnstjerne Björnson im deutschen Schrifttum. Eine Bibliographie von* FRITZ MEYEN. *Mit einem Geleitwort von Prof. Dr.* KONSTANTIN REICHARDT, Leipzig 1933.

[40] HARALD NORENG, *Björnson Research. A Survey,* in: Scandinavica 4/Nr. 1, Mai 1965, s. 1–15.

Erst die Entwicklung rezeptionstheoretischer Fragestellungen läßt auch das Werk Björnsons wieder zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen werden. Neben der vorliegenden Arbeit ist so zur Zeit eine weitere Darstellung in Vorbereitung, die sich im Rahmen eines Forschungsprojekts an der Universität Kiel mit der Rezeption Björnstjerne Björnsons und Arne Garborgs in der deutschen Literaturkritik befaßt.[41] Diese Untersuchung Walter Baumgartners geht – im Unterschied zu dieser Arbeit – vom Gesichtspunkt der ästhetischen Theorie aus und befaßt sich weniger mit der Publikumsrezeption der Werke als mit den literarisch-ästhetischen Prämissen der Rezeptionsdokumente.

3.3. *Zu Henrik Ibsen*

Die Aufnahme Henrik Ibsens in Deutschland ist gegenüber der Rezeption Björnsons und Strindbergs wesentlich ausführlicher dargestellt und dokumentiert. Bereits um die Jahrhundertwende erscheint eine erste Arbeit, die sich mit dem Durchbruch Ibsens auf den deutschen Bühnen befaßt: Philipp Stein veröffentlicht 1901 einen schmalen Band über *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtung*[42], der weitgehend identisch mit einem längeren Aufsatz ist, den er 1900 in der Theaterzeitschrift Bühne und Welt veröffentlicht.[43] Er geht darin fast ausschließlich auf Inszenierungen Ibsens auf Berliner Bühnen ein und zitiert in seiner Arbeit eine Vielzahl von zeitgenössischen Kritiken, ohne jedoch seine Quellen überprüfbar nachzuweisen.

William Henry Ellers Studie *Ibsen in Germany 1870–1900* ergänzt die Darstellung Steins, indem sie die Untersuchung der Bühnenrezeption Ibsens auf das gesamte Deutsche Reich ausweitet.[44]

Eine Einzeluntersuchung Herbert Frenzels über *Ein Puppenheim* in Deutschland setzt die Reihe der Arbeiten über die Aufnahme Ibsens 1942 fort. Der Verfasser erstellt eine detaillierte Aufführungsstatistik

[41] Walter Baumgartner, *Björnstjerne Björnson und Arne Garborg in der deutschen Literaturkritik,* unveröffentlichtes Typoskript, Kiel 1976.

[42] Philipp Stein, *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen,* Berlin 1901.

[43] Bühne und Welt 3/1900–01 Bd. 1, Philipp Stein, *Ibsen auf den Berliner Bühnen 1876/1900,* s. 401–12, 445–56, 489–504.

[44] William Henry Eller, *Ibsen in Germany 1870–1900,* Boston 1918.

des Stücks, ist jedoch als engagierter Nationalsozialist der faschistischen Ideologie derart verbunden, daß seine inhaltlichen Ausführungen im wesentlichen unbrauchbar sind.[45]

Die vorrangige Bedeutung Ibsens für die naturalistische Bewegung in Deutschland nimmt naturgemäß in der Sekundärliteratur den breitesten Raum ein. Sie wird in einer umfangreichen Dissertation Rüdiger Bernhardts über *Die Herausbildung des naturalistischen deutschen Theaters und der Einfluß Henrik Ibsens*[46] und einer unveröffentlichten Magisterarbeit Ingunn Moes, *Die Rezeption der Ibsenschen Dramatik durch die deutsche naturalistische Bewegung (1880–1895)*[47] analysiert. Ein 1967 von David George veröffentlichter Aufsatz, *Ibsen and German Naturalist Drama*[48] vervollständigt die Reihe dieser Arbeiten.

Die 1963 in Cambridge erschienene Dissertation George's – auf die auch dieser Aufsatz zurückgeht – wird 1968 in Deutschland unter dem Titel *Henrik Ibsen in Deutschland. Rezeption und Revision* publiziert.[49] George bietet darin eine, wenn auch unzureichend dokumentierte, Darstellung des sich wandelnden Ibsenbildes zwischen Naturalismus und Expressionismus. Der gleiche Zeitraum liegt auch der Habilitationsschrift Ruth Dzulkos, *Ibsen und die deutsche Bühne* zugrunde, die den Schwerpunkt ihrer Arbeit jedoch auf Inszenierungen am Düsseldorfer Schauspielhaus legt.[50]

Neben diesen Untersuchungen zur Rezeption Ibsens leistet eine – der Bibliographie Björnsons entsprechende – Ibsenbibliographie Fritz Meyens aus dem Jahr 1928 wichtige Hilfestellungen für die weitere Forschung.[51]

[45] HERBERT A. FRENZEL, *Ibsens «Puppenheim» in Deutschland. Die Geschichte einer literarischen Sensation,* phil. Diss. Berlin 1942.

[46] RÜDIGER BERNHARDT, *Die Herausbildung des naturalistischen deutschen Theaters und der Einfluß Henrik Ibsens,* phil. Diss. Halle/Saale 1968.

[47] INGUNN MOE, *Die Rezeption der Ibsenschen Dramatik durch die deutsche naturalistische Bewegung (1880–1895),* Magisterarbeit am Germanistischen Institut der RWTH Aachen 1976 (unveröffentlichtes Typoskript).

[48] DAVID GEORGE, *Ibsen and German Naturalist Drama,* in: Ibsen Årbok 1967, s. 119–139.

[49] DAVID GEORGE, *Henrik Ibsen in Deutschland. Rezeption und Revision,* Göttingen 1968 (= Palaestra 251).

[50] RUTH DZULKO, *Ibsen und die deutsche Bühne,* Habil. Schrift Jena 1952 (masch.).

[51] FRITZ MEYEN, *Henrik Ibsen. Mit einer Einführung Ibsen und Deutschland von* WERNER

Wilhelm Friese publiziert 1976 eine Dokumentation zur Aufnahme Ibsens auf den deutschen Bühnen, in der er eine Auswahl der wesentlichen Theaterkritiken zwischen 1880 und 1971 zusammengestellt und in seiner Einleitung einen Abriß der Bühnengeschichte Ibsens in diesem Zeitraum gibt.[52]

3.4. *Zu August Strindberg*

Überraschend unzulänglich ist das Material über die Strindbergrezeption in Deutschland. Wie Göran Lindström 1963 in seinem Referat über den Stand der internationalen Strindbergforschung nachweist, zeichnen sich deutsche Veröffentlichungen über den Autor durch einen bemerkenswert spekulativen Charakter aus; ihr Interesse gilt bevorzugt Person und Leben August Strindbergs, dessen Geisteszustand psychoanalytischen Deutungen unterworfen wird.[53]

Mit der Aufnahme seines Werks in Deutschland befassen sich zunächst nur einige Aufsätze, die nach 1945 publiziert werden.[54] Maurice Graviers 1947 und 1948 in vier Teilen erscheinender Beitrag *Strindberg et le Théâtre naturaliste allemand* stellt bis heute die einzige umfassende Darstellung zur Rezeption Strindbergs zwischen 1890 und 1914 dar.[55] Lediglich die beiden ersten Teile seiner Arbeit sind jedoch für rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen von Interesse, da Gravier sich anschließend mit Fragen des Einflusses Strindbergscher Thematik auf deutsche Autoren befaßt. Um fünf Kapitel zur Bedeutung Strindbergs für den Expressionismus erweitert, veröffentlicht Gravier seinen Aufsatz 1949 in einem Band *Strindberg et le Théâtre moderne I: L'Al-*

MÖHRING, Braunschweig, Berlin, Hamburg 1928 (= Nordische Bibliographie 1. Reihe Heft 1).

[52] WILHELM FRIESE (Hrsg.), *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption,* Tübingen 1976 (= Deutsche Texte Bd. 38).

[53] GÖRAN LINDSTRÖM, *Strindberg Studies 1915–1962,* in: Scandinavica 2/Nr. 1, Mai 1963, s. 27–50.

[54] Nicht zugänglich war eine Veröffentlichung aus dem Jahr 1915:
MAX SCHIEVELSTEIN, *Strindberg und die deutsche Bühne,* Berlin 1915.

[55] MAURICE GRAVIER, *Strindberg et le Théâtre naturaliste allemand,* in: Etudes Germaniques 2/1947, s. 201–11, 334–46 und 3/1948, s. 25–36, 383–396.

lemagne[56] Auch hier behandelt er jedoch vorwiegend Probleme der Einflußforschung. In einem Aufsatz der Berliner Hefte für geistiges Leben legt Paul Alfred Merbach eine, in ihrem Dokumentationsmaterial allerdings wenig exakte Untersuchung über *August Strindberg auf Berliner Bühnen* vor.[57] Gegenüber seiner und Graviers Arbeit bringt Siegfried Melchingers Beitrag zur Strindbergausgabe der Zeitschrift World Theatre – *German Theatre People Face to Face with Strindberg* – wenig neues Material, belegt dafür aber die Bedeutung der Strindbergschen Dramatik für die Entwicklung des modernen Theaters in Deutschland.[58]

Eine Dissertation Erich Ruckgabers, die 1953 in Tübingen als maschinenschriftlicher Druck publiziert wird, kann aufgrund ihrer unzureichenden methodologischen Reflexion – die zu einer langatmigen Aneinanderreihung von Einzelinterpretationen führt – Interesse lediglich aufgrund ihres statistischen Materials verlangen.[59]

Ebenso bietet in der 1970 von Eckhart Pilick vorgelegten Dissertation *Strindbergs Kammerspiele. Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Theaters* der statistische Anhang das wertvollste Material für die rezeptionsgeschichtliche Forschung.[60] Sein vorhergehender Abschnitt – «Theatralische Adaption der Kammerspiele» – ist unzureichend dokumentiert; die Aussagen Pilicks wirken wenig reflektiert.

Kela Kvam veröffentlicht 1974 eine Untersuchung über *Max Reinhardt og Strindbergs visonaere Dramatik.* In zwei Kapiteln ihrer Arbeit geht sie auf den dramatischen Durchbruch Strindbergs mit der Reinhardtschen Inszenierung von «Totentanz» und das Abklingen seiner Wirkung nach 1923 ein.[61]

[56] MAURICE GRAVIER, *Strindberg et le Théâtre moderne, I: L'Allemagne,* Lyon/Paris 1949. Weitere Bände sind nicht erschienen.

[57] PAUL ALFRED MERBACH, *August Strindberg auf Berliner Bühnen,* in: Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, s. 103–14.

[58] SIEGFRIED MELCHINGER, *German Theatre People Face to Face with Strindberg,* in: World Theatre 1962, s. 31–40.

[59] ERICH RUCKGABER, *Das Drama August Strindbergs und sein Einfluß auf das deutsche Drama,* phil. Diss. Tübingen 1953.

[60] ECKHART PILICK, *Strindbergs Kammerspiele. Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Dramas,* phil. Diss. Köln 1970.

[61] KELA KVAM, *Max Reinhardt og Strindbergs visionaere Dramatik,* Kopenhagen 1974 (= Theatervidenskabelige Skrifter III).

4. Erläuterungen zum Aufbau der Arbeit

> Denn das literarische Objekt ist ein Kreisel, der nur in der Bewegung existiert. Um es entstehen zu lassen, bedarf es eines konkreten Akts, der Lesen heißt, und es bleibt nur so lange am Leben, wie dieses Lesen andauern kann.[62]

Rezeptionsforschung muß den engen Bereich der Gipfelwerke bedeutender Autoren überschreiten, um ihren Untersuchungsgegenstand zu finden. Sie befaßt sich ebenso mit Schriftstellern, die großen Einfluß auf ihre Zeitgenossen ausüben, deren Bedeutung in der geschichtlichen Entwicklung jedoch verblaßt, und versucht, die Bedingungen dieses Prozesses zu ergründen. Erst damit wird es möglich, den Stellenwert eines neu erscheinenden Werkes, seine Position zu anderen, gleichzeitig publizierten oder bereits vertrauten Texten, zu unterschiedlichen Rezipientengruppen in ihrem Kontext zu ermessen.

Für die Rezeption der skandinavischen Literatur in Deutschland rückt damit Björnstjerne Björnson erneut ins Blickfeld der Forschung. Seine Bedeutung als Bahnbrecher und Nestor der nordischen Schriftsteller, als Agitator, der politisches Handeln und literarische Produktion eng verbindet, weist ihm eine zentrale Position als Vermittler der Kultur- und Literaturbeziehungen zwischen Skandinavien und Deutschland zu.

Ziel der vorliegenden Arbeit war in einer ersten Planungsphase, ausschließlich die Entwicklung der Rezeption Björnsons nachzuzeichnen und Ursachen für die Begrenztheit seiner Wirkung aufzuweisen. Eine isolierte Darstellung der Björnsonrezeption erweist sich jedoch in doppelter Weise als unzureichend: die Aufnahme seiner Werke wird durch Kriterien und Wertvorstellungen bestimmt, die sich aus der Rezeption der Dramen Ibsens und Strindbergs ergeben; andererseits läßt sich ein detailliertes und abgerundetes Bild der literatur- und theatergeschichtlichen Beziehungen zwischen den skandinavischen Ländern und Deutschland erst dann entwerfen, wenn die Theateraufführungen Ibsens und Strindbergs der Wirkung Björnsons gegenübergestellt werden. Diesen Prämissen entspricht der Aufbau der folgenden Kapitel:

[62] JEAN PAUL SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1948, abgedruckt in: HOHENDAHL, S. 168f.

zentral steht eine Darstellung der Rezeption Björnsonscher Dramen auf den deutschen Bühnen. Sie erstellt zunächst eine Chronologie des Rezeptionsverlaufs in den Jahren 1867 bis 1932, die in fünf Phasen untergliedert die Inszenierungen der Schauspiele mit literarischen, sozialen und politischen Fakten konfrontiert.

Den jeweiligen Phasen vorausgestellt wird eine geraffte Übersicht der besonderen Aufführungsbedingungen aller in den umrissenen Zeitraum fallender Werke und des übergreifenden kulturell-gesellschaftlichen Bezugssystems. Diese Strukturierung wird an zwei Stellen durchbrochen, um durch Exkurse ökonomische wie politisch-literarische Aspekte eingehender untersuchen zu können. Ein kurzer Abriß über «Gründerjahre und Gründerzeit» und eine ausführlichere Darstellung zum «Deutschen Arbeitertheater vor 1900» erscheinen erforderlich, um den Hintergrund und die Rezeptionsbedingungen der beiden erfolgreichsten Dramen Björnsons in Deutschland – *Ein Fallissement* und *Über unsere Kraft* – bezeichnen zu können. Ein zweiter Abschnitt umfaßt das gesellschaftspolitische Engagement Björnsons und dessen Einfluß auf die Rezeption der Dramen, resultierend sowohl aus dem öffentlichen Eingreifen in deutsche Innen- und Außenpolitik wie der Umsetzung politischer Ideen in seinen Werken.

Die Aufnahme der Ibsenschen Dramen wird in einem knappen dritten Kapitel dargestellt. Die umfangreichen Vorarbeiten in der Ibsen-Literatur zur Rezeption des Autors in Deutschland rechtfertigen die Beschränkung der Analyse auf einen Vergleich mit dem Rezeptionsverlauf Björnsons. Da die Phasen der Aufnahme, trotz einiger Überlappungen, weitgehend mit der Strukturierung der Björnsonrezeption übereinstimmen, kann die wechselseitige Beeinflussung in der Aufnahme beider Autoren deutlich hervorgehoben werden.

Breiten Raum beansprucht dagegen die Darstellung des Rezeptionsverlaufs Strindbergscher Dramen während der Jahre 1890 bis 1932. Die Ausführlichkeit dieses Teils, der in drei den Rezeptionsphasen entsprechende Exkurse gegliedert ist, ergibt sich aus der weitgehenden Vernachlässigung von Problemen und Bedingungen der Aufnahme Strindbergs in der bisherigen Forschung. Die hier gewonnenen Ergebnisse werden umgesetzt in einen Rezeptionsvergleich der drei skandinavischen Autoren, der den Einfluß Ibsens und Björnsons auf die Wirkung der Dramen Strindbergs und seine Bedeutung gegenüber den beiden norwegischen Autoren nach 1912 thematisiert.

Aus dieser Gegenüberstellung läßt sich in der Zusammenfassung ein adäquates Bild der Relevanz wie auch Beschränktheit Björnstjerne Björnsons für die Rezeption des skandinavischen Dramas in Deutschland gewinnen.