Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 9 (1979)

Artikel: Skandinavische Dramatik in Deutschland : Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867-1932

Autor: Pasche, Wolfgang

Kapitel: 5: August Strindberg auf der deutschen Bühne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858382

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

August Strindberg auf der deutschen Bühne

Exkurs 1: Naturalistische Dramen 1890–1900

Die ersten Übersetzungen Strindbergscher Werke erscheinen zur Zeit einer Hochkonjunktur skandinavischer Literatur auf dem deutschen Buchmarkt. Veröffentlichungen nordischer Autoren treffen um 1890 auf eine zunehmende Rezeptionsbereitschaft bei Publikum, Verlegern und Theaterdirektoren. Sie ist das Ergebnis diverser Faktoren, die teilweise wenig mit den Inhalten der Werke selbst zu tun haben: geringen Vermarktungsrisiken durch den fehlenden Schutz literarischer Produkte aus Skandinavien in Deutschland, den Erfolgen und Skandalen Ibsenscher und Björnsonscher Drameninszenierungen, der Breitenwirkung skandinavischer Erzählungen. Wirkung hinterläßt auch die Vermittlungstätigkeit nordischer Autoren, die sich wegen finanzieller oder juristischer Schwierigkeiten aus Skandinavien zurückziehen und in Berlin niederlassen, um die hier weitaus günstigeren Rezeptionsbedingungen auszuschöpfen. Sie beginnen eine breit angelegte Kampagne zur Unterstützung ihrer Landsleute in- und außerhalb Deutschlands, indem sie deren Werke übersetzen, rezensieren und Theateraufführungen als geschlossene Claque besuchen.

Das steigende Interesse an skandinavischer Literatur manifestiert sich in einer stetigen Zunahme der Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen nordischer Schriftsteller während der Jahre 1870 bis 1889, erreicht seinen Höhepunkt 1893–94 und geht bis 1900 schrittweise auf den Anfangsstand von 1870 zurück.[1] Der Verlauf dieser Erfolgskurve kann fast parallel für die Verlagsreihe nachgewiesen werden, die in Deutschland am intensivsten die frühe Publizierung skandinavischer

[1] GÜNTHER, s. 20.

Literatur betreibt: die Universal-Bibliothek Reclam in Leipzig. Allerdings erreicht die Zahl der jährlichen Veröffentlichungen hier bereits in den Jahren 1888–1891 ihren höchsten Stand.[2]

Etwa in diese Zeitspanne fallen auch die ersten Buchveröffentlichungen Strindbergs in Deutschland: Ernst Brausewetter übersetzt für den Reclamverlag 1887 das Trauerspiel *Der Vater* (2. Auflage 1888) und die Erzählung *Die Leute auf Hemsö* (2. Auflage 1890); Erich Holm 1888 *Frl. Julie* (2. Auflage 1890).[3] Mit der Erstveröffentlichung Strindbergs beweist der Reclamverlag ein beachtliches Maß an Risikobereitschaft, da die Ablehnung des Autors durch die bürgerliche Gesellschaft Schwedens auch deutsche Verhältnisse tangiert. Bereits 1885 wird Strindberg in einer Rezension der *Preußischen Jahrbücher* unter dem Titel *August Strindberg, ein schwedischer Sensationsschriftsteller,* dem deutschen Publikum als gesellschaftskritischer Autor vorgestellt, der vor allem in seinem Roman *Das rote Zimmer* und dem Novellenband *Heiraten* Sympathien für eine der verbotenen Sozialdemokratischen Partei vergleichbaren Politik erkennen lässt.[4] Das Bekanntwerden eines Prozesses wegen vermeintlicher Gotteslästerung, den klerikale Kreise Schwedens gegen ihn anstrengen, verstärkt trotz seines Freispruches den Ruf Strindbergs als eines unseriösen Schriftstellers.

Sein Renomée trägt dazu bei, daß 1889 der auf die Herausgabe

[2] MAGON, s. 217.

[3] MAGON, s. 231f.
vgl. aber: MAURICE GRAVIER, *Strindberg et le Théâtre Naturaliste Allemand,* in: Etudes Germaniques 2/1947, s. 208 Anm. 19. Seine Angaben stimmen mit den Daten Magons nicht überein.

[4] Preussische Jahrbücher 56/1885, OTTO RÜDIGER, *August Strindberg, ein schwedischer Sensationsschriftsteller,* s. 597ff.
Dieses Autorbild erklärt die Veröffentlichung mehrerer Novellen in der sozialdemokratischen Zeitschrift Neue Zeit. 1892 erscheint als erster Beitrag die Skizze *Terpsichore beim Schneiderlein,* 1893 *Seenotgelübde, eine Erzählung aus dem Volksleben in den Scheeren* und die Erzählung *Pastors Elenn,* 1896 *Kämpfe* und als letzter Beitrag 1901 ein Ausschnitt aus dem Versepos *Schlafwandlernächte an wachen Tagen.* Gleichzeitig werden einige Rezensionen veröffentlicht, die sich mit dem Autor und einzelnen Werken beschäftigen: 1888 Gustav Steffens Einführung *August Strindberg, ein schwedischer Realist,* 1890 Paul Ernsts Analyse der beiden Prosaschriften *Die Verheirateten* und *Das rote Zimmer* und 1902 eine Kritik Ernst Kreowskys über *Schlafwandlernächte...* . In den folgenden Jahren werden bis 1914 keine weiteren Artikel von oder über Strindberg veröffentlicht.

skandalträchtiger und pornographischer Werke spezialisierte Budapester Verlag Grimm als eine der ersten Strindbergübersetzungen in Deutschland *Das rote Zimmer* und *Die Verheirateten* in der Übertragung von H. Ortenburg herausgibt.[5]

Die Wachsamkeit vor allem der preußischen Zensur wird dadurch in besonderem Maße herausgefordert. Öffentliche Aufführungen seiner Dramen werden sofort nach ihrem Erscheinen verboten oder hinausgezögert. In ihren Inhalten erscheint das Bild eines Autors, der die herrschende öffentliche Ordnung und Moral attackiert und beispielhaft ihren Untergang beschreibt.

Es bleibt daher der als privatem Verein organisierten Freien Bühne in Berlin vorbehalten, Strindbergs Dramen in nichtöffentlichen Aufführungen vorzustellen. Als Vermittler zwischen dem Intendanten Otto Brahm und August Strindberg bietet sich der schwedische Autor Ola Hansson an, der im Februar 1890 nach Deutschland emigriert. Gemeinsam mit seiner Frau, der baltischen Schriftstellerin und Übersetzerin Laura Marholm versucht er, Strindberg in die literarischen Kreise Berlins einzuführen.[6]

Otto Brahm eröffnet mit Strindbergs naturalistischem Trauerspiel *Der Vater* am 12. 10. 1890 die zweite Spielzeit der Freien Bühne.[7] Das Interesse der Öffentlichkeit an den Inszenierungen Brahms ist – im Gegensatz zur ersten Saison – gering: einige Berliner Zeitungen verzichten völlig auf Premierenrezensionen, die Kritiken anderer Blätter werden wesentlich kürzer, die Publikumszahlen gehen zurück.[8] Auch die Aufführung des Strindbergschen Dramas erweist sich als untaugliches Mittel, die Privatbühne wieder stärker in den Mittelpunkt öffentlichen Interesses zu rücken.

Brahms Versuch, Strindberg mit seinem Drama *Der Vater* erstmals einem deutschen Publikum vorzustellen, zeigt seine Risikobereitschaft. Bevor das Schauspiel von der Freien Bühne zur Aufführung angenom-

[5] Über den Charakter des Grimm-Verlages vgl.: Christliche Welt 14/1900, H. Fischer, *August Strindberg und die Hin zu Rom-Bewegung, s. 377.*

[6] Gravier, s. 206.

[7] vgl. aber: Gunnar Ollén, *Strindberg,* Velber b. Hannover 1975, 2. Aufl., s. 116. Im Gegensatz zu seinen Angaben findet die deutsche Erstaufführung nicht im Lessingtheater, sondern im Residenztheater Berlin statt.

[8] Schley, s. 80.

men wird, finden sich nur zwei skandinavische Theater zu Inszenierungen bereit: Das Casinotheater in Kopenhagen geht nach elf Vorstellungen bankrott; in Schweden wird das Stück am 12.1.1888 auf dem Neuen Theater in Stockholm ohne nennenswerten Erfolg gespielt.[9] Strindbergs Versuche, den Direktor des Pariser Théâtre Libre, Antoine, für sein Stück zu gewinnen, scheitern; erst 1894 wird es von Lugné-Poë am Théâtre de l'Oeuvre mit großem Erfolg aufgeführt.[10]

Die deutsche Erstaufführung des *Vater* erringt einen Achtungserfolg; das Publikum der Freien Bühne zeigt sich aufgeschlossen; lautstarke Skandale wie bei der *Gespenster*-Inszenierung Ibsens oder Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, in denen ebenfalls psychische Deformationen dargestellt werden, bleiben aus. Fritz Mauthner, Herausgeber und Bühnenrezensent der liberalen Wochenschrift *Deutschland*, schreibt über die Reaktionen der Zuschauer:

> Das Publikum der Freien Bühne benahm sich diesmal musterhaft. Es war vom ersten Akt entzückt, vom zweiten verdutzt und rief zum Schluß den Schauspieler Reicher, nachdem es das Stück ein wenig ausgezischt hatte. Ohne Aufregung hat niemand das Theater verlassen.[11]

Die Interpretation des Rittmeisters durch Emanuel Reicher steht im Mittelpunkt der Premierenkritik. Gemeinsam mit seiner Partnerin, Rosa Bertens, wird ihm vor allem das Verdienst am Erfolg des Abends zugeschrieben.[12] Inhalt und Aufbau des Trauerspiels interessieren dagegen wenig. Für Karl Frenzel, einen der einflußreichsten Theaterkritiker Berlins und konsequenten Gegner ausländischer Theaterproduktionen[13], reduziert sich die Konfliktstellung auf ein innernordisches, deutsche Verhältnisse nicht berührendes Problem:

[9] OLLÉN, s. 116.

[10] Modern Drama 15/1972, LAURENCE SENELICK, Strindberg, Antoine and Lugné-Poe, s. 394.

[11] Deutschland 2/1890, 18.10.1890 Nr. 3, F. MAUTHNER, *Kleine Kritik.*

[12] Eine Rezension Hermann Bahrs aus dem Jahr 1897, die sich mit einem Gastspiel Reichers am Carl-Theater Wien befaßt, belegt den Vorrang, den die schauspielerische Leistung vor dem Drama Strindbergs erhält, das Bahr als «ein sehr dummes und ein ganz schlechtes Stück» bezeichnet.
Die Zeit, 8.5.1897, H. BAHR, *Der Vater.*

[13] vgl. dazu: SIEGFRIED FISCHER, *Die Aufnahme des naturalistischen Theaters in der deutschen Zeitschriftenpresse 1887– 1893,* phil. Diss. Berlin 1953, s. 192ff.

> Es ist eines jener pathologisch merkwürdigen, peinlichen und verschrobenen nordischen Stücke, die in Schweden, Norwegen und Dänemark zweifellos aus gewissen Erscheinungen des Volkslebens und der literarischen Bewegung hervorgegangen sind, für uns und unsere Gesetze, Sitten und Gewohnheiten aber keine Wirklichkeit haben.[14]

Die Querverbindungen zu Positionen Björnsons und Ibsens in der Frauenrechtsdebatte, die in Dramen wie *Leonarda, Ein Handschuh* und *Nora* niedergelegt sind, werden deutlich. Im Gegensatz zu den älteren skaninavischen Dramen muß die Umsetzung der Problemstellung in Strindbergs *Vater* wenig geglückt erscheinen. Sein Versuch, im Stil eines naturalistischen, objektive Bedingungen reflektierenden Dramas die Handlung subjektiv aus dem Bewußtsein des Rittmeisters zu entwickeln, bleibt unbefriedigend. Vor allem die Rolle Lauras widerspricht naturalistischen Stilprinzipien: ihre individuelle Charakterisierung stimmt nicht mit ihren Aussagen im zweiten und dritten Akt überein; sie müssen als eine objektivierende Analyse des Autors gesehen werden.[15] Mauthner kritisiert daher die Sprache Lauras:

> Dabei spricht sie aber unaufhörlich nicht wie diese Verbrecherin, sondern wie ein Kommentar des Dichters.[16]

Strindbergs Drama wird wegen seiner Darstellung einer entstehenden Geisteskrankheit als unzumutbar für Inszenierungen öffentlicher Bühnen bezeichnet[17] und in den folgenden Jahren fast ausschließlich auf Gastspielreisen Emanuel Reichers aufgeführt. 1897 heißt es in einer Rezension der Blätter für literarische Unterhaltung:

> Erhalten kann sich das Stück auf der Bühne nicht, und der Dichter Strindberg wird dem Publikum schwerlich sympathischer geworden sein, als er es bisher war.[18]

[14] Nationalzeitung, 13.10.1890, K. Fr., *Freie Bühne.*

[15] vgl. dazu: Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950),* Frankfurt/M. [10]1974, s. 40–43.

[16] Deutschland 2/1890, ebd.

[17] ebd.

[18] Blätter für literarische Unterhaltung, 27.5.1897, M. Necker, *Literarische Sensationen.* In satirischer Form wird der Ausgang des dritten Akts in einer als «4. Akt des ‹Vater›» apostrophierten Szene eines anonymen Autors – es handelt sich wahrscheinlich um O.E. Hartleben – kritisiert, die 1890 in der «Freien Bühne» erscheint. Sie enthält die endgültige Versöhnung zwischen dem wiederauferstandenen Rittmeister, Laura und

Das Zensurverbot wird bis 1903 aufrecht erhalten; auch seine Abschaffung führt jedoch nicht dazu, daß Strindbergs Trauerspiel in den folgenden Jahren häufiger inszeniert wird. Zwischen 1903 und 1910 sind im Deutschen Bühnenspielplan lediglich sechzehn Aufführungen verzeichnet.[19] Erst die allgemeine Aufwertung seiner Dramen in Deutschland läßt auch sein Frühwerk stärker hervortreten. 1911/12 wird eine Inszenierung des Münchner Lustspieltheaters an 23 Abenden gespielt; 1915 werden zwei Einrichtungen des *Vater* gleichzeitig in Berlin, an den Kammerspielen Max Reinhardts und unter Meinhard am Theater in der Königgrätzerstraße aufgeführt.

Zu dieser Zeit ist der Agitationscharakter des Dramas in den Hintergrund getreten, die Thesen Strindbergs zur Rolle der Frau gelten als «fast eine Privatangelegenheit des Verfassers.»[20] Mit dem Verlust seiner gesellschaftlichen Brisanz tritt der Bewußtseinsprozeß des Rittmeisters, die selbst heraufbeschworene Zerstörung seiner Identität als autobiographische Selbstdarstellung Strindbergs in das Blickfeld der Kritik. Siegfried Jacobsohn schreibt in der Schaubühne:

ihrer, einen Schulaufsatz über das «Individualitätsbewußtsein der Frau» schreibenden, Tochter Berta.

Die Redaktion kommentiert:

«In Anbetracht des Erfolges, den schon die ersten drei Akte des «Vater» von Strindberg bei ihrer Aufführung am vorigen Samstag erzielten, glaubte der Vorstand des Vereins «Freie Bühne» davon absehen zu können, auch noch den vierten und letzten Akt des genannten Dramas spielen zu lassen. Inzwischen ist jedoch seitens der Vereinsmitglieder sowohl, wie seitens einer erleuchteten Kritik vielfach das Bedauern wegen des fragezeichenartigen Schlusses des dritten Aktes sowie der Wunsch nach einer befriedigenden Lösung laut geworden. Unter solchen Umständen hält es die Redaktion für geboten, die Leser der Freien Bühne wenigstens durch den Nachdruck des 4. Actes vom «Vater» nachträglich mit dem definitiven Schluß des Werkes bekannt zu machen. Die Übersetzung ins Deutsche hat Herr Otto Erich besorgt.»

Freie Bühne 1/1890 Bd II, ANONYM, *Der Vater,* s. 972f.

[19] Der Deutsche Bühnenspielplan ist allerdings für die Dramenaufführungen Strindbergs wenig zuverlässig. Da seine Stücke häufig auf Sondergastspielen, Theatermatinés oder Privatvorstellungen gespielt werden, sind sie in der offiziellen Statistik nicht enthalten. Die reale Zahl der Strindbergaufführungen liegt daher sicher höher als die hier zitierte.

[20] Die Schaubühne 11/1915 Bd 2, S. JACOBSOHN, *Der alte Strindberg,* s. 416.

> ... daß aus des Rittmeisters Kopf Strindbergs scharfsichtig blicklose Augen entsetzt auf eine Welt des Grausens stieren; daß Strindberg sich, schamlos wie nur die Größe, vor allem Volk die Brust aufreißt: der Charakter der Beichte packt und erschüttert; nicht die leidende Gestalt – der leidende Gestalter; nicht, daß und wie ein Kampf um Leben und Tod geschildert wird, sondern daß der Schilderer selbst sich verzweifelt in den Kampf stürzt.[21]

Während des ersten Weltkrieges wird Strindbergs Trauerspiel wiederholt von der Zensur verboten. Aus «sittenpolizeilichen Gründen» schreitet die Militärzensur gegen das Stück ein[22], die Hannoversche Zensur mit dem Argument, «Das Stück passe aus ethischen und ästhetischen Gründen nicht in den Ernst der Zeit».[23] Dennoch erreicht *Der Vater* in den Jahren 1910 bis 1920 die höchste Zahl an Aufführungen Strindbergscher Dramen in Deutschland.[24]

Achtzehn Monate nach der Premiere des *Vater* läßt sich Otto Brahm zur deutschen Erstinszenierung eines weiteren Stückes Strindbergs bewegen, dem naturalistischen Trauerspiel *Fräulein Julie*. Es bleibt 1892 die einzige Einstudierung der Freien Bühne, da Brahm bereits kaum noch auf Stücke zurückgreifen kann, die seinen ästhetischen Ansprüchen genügen, von der Zensur verboten oder aus sonstigen Gründen nicht aufgeführt werden.[25]

Strindbergs Drama ist bereits vor seiner deutschen Erstaufführung bekannt; es wird aufgrund seines anstoßerregenden Inhalts viel gelesen und diskutiert. 1893 schreibt Fritz Mauthner über den Lesekreis des Schauspiels:

> Mit der Komtesse Julia von A. Strindberg, also einem durchaus nicht mehr unbekannten Stücke, mit einem angeblich naturalistischen Drama, das seit einigen Jahren in der billigen Reclamschen Ausgabe überall zu finden ist, das mit seinem starken Stoff die geheime Freude von Gymnasiasten bildet, und den Litteraturmenschen schon Gelegenheit zu allen denklichen Streitigkeiten gegeben hat.[26]

Den Rezensenten, die in den Jahren 1889/90 die Buchausgabe des Dramas besprechen, erscheint eine Bühneninszenierung aus formalen

[21] ebd.
[22] PÖNSGEN, s. 107.
[23] Die Fackel 17/10.12.1915 Nr. 413, K. KRAUS, *Dialog der Geschlechter,* s. 4.
[24] RUCKGABER, *Anlage I.*
[25] SCHLEY, s. 96.
[26] FRITZ MAUTHNER, *Zum Streit um die Bühne. Ein Berliner Tagebuch,* Kiel und Leipzig 1893, s. 21.

wie inhaltlichen Gründen undenkbar. Selbst einer Inszenierung der Freien Bühne, so Mauthner 1889, müsse der Erfolg versagt bleiben:

> Sein naturalistisches Trauerspiel «Fräulein Julie» wird darum in den nächsten Wochen in allen kunstfreundlichen Kreisen lebhaft besprochen werden, und auch wir wollen uns damit beschäftigen, weil es ja doch fürs erste von den gebundenen Bühnen ebensogut wie von den ungebundenen fern bleiben dürfte. Wäre die «Freie Bühne», was den Begründern wohl als Ideal vorschwebte, wirklich ein Verein von lauter wißbegierigen Kunstfreunden, welche mit einem gewissen Forschersinn die Wirkung kühner Versuche an sich stellen wollen, dann wäre ohne Frage mit «Fräulein Julie» ein Experiment zu wagen gewesen. Ich glaube freilich, dieses würde selbst vor einem Publikum mit Parteigängern mißlingen.[27]

Auch der Übersetzer der Reclam-Ausgabe, Ernst Brausewetter, warnt in einer Rezension der Zeitschrift *Gesellschaft* vor den Schwächen des Dramas, die er vor allem in der Länge des Einakters sieht, der die Eitelkeit der Zuschauer zu kurz kommen lasse und sein Aufnahmevermögen überfordere:

> Er übersieht, daß das Theater von der großen Mehrheit als Vergnügungs- und nicht als Kunstinstitut betrachtet wird, daß man nur sehr ungern auf die Zwischenaktpromenaden in den Foyers, auf die Betrachtung der im Zuschauerraum Anwesenden und ihrer Toiletten! verzichten wird.[28]

Seinen Hinweis auf die Erwartungen des Theaterpublikums verbindet Brausewetter mit der Erfahrung wenig erfolgreicher Inszenierungen einiger Dramen Ibsens – *Rosmersholm* 1887 am Residenztheater Berlin und *Die Frau vom Meer* am Königlichen Schauspielhaus –, die ihn an der Wirkungsfähigkeit eines Stückes zweifeln lassen, das wie *Fräulein Julie* den äußeren Handlungsablauf zugunsten einer psychologischen Analyse zurückdrängt. Öffentliches Interesse, so das Argument eines weiteren Kritikers der Gesellschaft, dürfe zudem ein Drama nicht beanspruchen, dessen Inhalt eine Liebesbeziehung bildet, die außerhalb gesellschaftlicher wie moralischer Konventionen steht.[29] Die Verletzung sozialer Grenzen sprengt die Sphäre, die von offizieller Seite den Bühnen zugewiesen ist; sie führt zum Eingreifen der Zensur

[27] Deutschland 1/1889 No 31, F.M., *Frl. Julie.*
[28] Die Gesellschaft 5/IV 1889, E. Brausewetter, *Skandinavische Litteratur,* s. 1525.
[29] Die Gesellschaft 6/III 1890, M. Odern, *Frl. Julie,* s. 1239.

und zum Verbot öffentlicher Aufführungen, was von den Gegnern naturalistischer Dramatik ausdrücklich gewürdigt wird:

> Ist des Dichters Gegenstand derart, daß er sich nicht erhöhen, über den alltäglichen Durchschnitt erheben läßt, ohne dabei doch aus den Grenzen der Möglichkeit herauszufallen, so muß ihn künstlerisches Empfinden gleich an der Schwelle abweisen. Mit der ausschließlichen Zeichnung von Dirnen im Gewand der Baronin oder der Maske einer Künstlergattin fördert man die wahre Kunst nicht.[30]

Als sich die Freie Bühne dazu entschließt, am 3.4.1892 Strindbergs Trauerspiel am Residenztheater zu inszenieren[31], versucht sie daher, die Gefahr eines Theaterskandals so gering wie möglich zu halten. Otto Brahm ändert zunächst den Aufbau des Dramas, indem er das Tanzspiel der Bauern streicht. Er erreicht damit zugleich, daß der auf neunzig Minuten Spieldauer berechnete Einakter in zwei Akte geteilt und damit der inkriminierte Beischlaf Julies und Jeans in den Zwischenakt verlegt wird.[32] Gleichzeitig eliminiert er mit dieser Szene auch zwei Stilfiguren, die Strindberg dem italienischen Theater entnimmt und in die naturalistische Bühnentechnik zu integrieren versucht: Ballett und Pantomime.[33] Ein Einführungsvortrag Paul Schlenthers ist ein zweiter Versuch, potentielle Kritik vorwegzunehmen und den Erfolg des Abends zu sichern. Er verweist selbst auf technische Mängel des Dramas und fordert das Publikum auf, seine aktuelle Brisanz zu vernachlässigen:

[30] Blätter für literarische Unterhaltung, 25.5.1893 Nr.2, RICHARD FRIEDRICH, *August Strindberg.*

[31] vgl. aber: GRAVIER, s. 210.
Graviers Anmerkung, daß die Dramenpremiere sich verschoben habe, da in ganz Deutschland keine Schauspielerin für die Hauptrolle hätte gefunden werden können, läßt sich nicht belegen.

[32] Über diese Szene schreibt Victor v. Andrejanoff:
«Es fehlte nur noch, daß uns der Dichter den Ausbruch thierischer Brunst mit ‹naturalistischer Treue› auf offener Szene vorführte. Aber auch so ist die Verführungs-Szene ekelhaft genug und das Abgehen der Beiden ins anstoßende Zimmer Jeans ein gar zu drastischer Coup.»
Das 20. Jahrhundert 5/1 1894/95, V. v. ANDREJANOFF, *Eine Trilogie der Gemeinheit,* s.53.

[33] vgl. dazu Strindbergs Abhandlung über die Dramentechnik in *Fräulein Julie,* in: AUGUST STRINDBERG *Werke, 11 Einakter,* München und Leipzig 1910, s.307ff.

> ... nur auf das Eine suchte er hinzuweisen, wie fern von jedem frivolen Spiel diese ob ihrer Ungebundenheit vielgeschmähte Schilderung sei, und wie der sittliche Ernst der Dichtung, ihre tragische Schwere und Herbheit eine Ablehnung aus äußerlichstofflichen Gründen verbiete.[34]

Beiden Maßnahmen ist es zu verdanken, daß die deutsche Erstaufführung von *Fräulein Julie* von Publikum und Kritik mit Beifall aufgenommen wird. Brahm selbst schreibt über den Erfolg des Abends:

> Was man den deutschen Naturalisten nur zu oft versagt hatte: eine ehrliche Aufmerksamkeit und jene erste Achtung vor ernstem Streben, welche noch keineswegs Zustimmung bedeutet, das gewährte man dem schwedischen Naturalisten nun willig – und die Aufführung, von welcher man eine Wiederholung der bekannten Lärmszenen hätte befürchten können, endigte unter allgemeinem Beifall.[35]

Wesentlichen Anteil an der Wirkung des Stückes haben die beiden Schauspieler Rosa Bertens und ihr noch unbekannter Partner, Rudolf Ritter, dem es vor allem gelingt, den Eindruck suggestiver, hypnotischer Kräfte in der Beziehung zwischen Jean und Julie zu vermitteln.

In ihren Dialogen wird – den Monologen Lauras vergleichbar – ein Stilmittel epischer Dramentechnik deutlich: Strindberg bricht mit dem Illusionscharakter der Bühne, indem er die Personen seines Stückes ihre Handlung aus der Sicht eines Außenstehenden reflektieren läßt.[36] Diese Technik wird von den Premierenrezensenten zwar kritisiert, als integraler Bestandteil des Dramas jedoch anerkannt. In einer Kritik der Frankfurter Zeitung heißt es:

> An der Grundstimmung des ganzen Dramas, in dem es zugeht, als sei die Luft mit narkotischen Düften geschwängert, wird auch da nicht viel geändert, wo der Grübler Strindberg eigenwillig dem freigestaltenden Dichter den Weg verrammt, wo der Autor seine Menschen, ein philosophischer Docent, sich

[34] Die Nation, 9.4.1892 Nr. 28, O. Brahm *Theater.*

[35] ebd.
vgl. aber: Ollén, s. 116.
Seine Angaben, daß «die Proteste des Publikums ... so stark [waren], daß es zu keiner zweiten Vorstellung kam», sind falsch.

[36] vgl. dazu die Angaben in: Germanisch-Romanische Monatshefte N.F. 24/1974, Fritz Paul, *Episches Theater bei Strindberg,* s. 323ff.
Paul sieht jedoch Strindbergs Vorwegnahme epischer Theatertechniken erst in den Kammerspielen.

> selber in ihrem Verhältnis zu Natur und Gesellschaft begucken läßt, als könnten sie über sich selber und in Momenten des Affekts die richtige Diagnose fällen.[37]

Auf die Spannung zwischen der suggestiven Grundstimmung und einer epischen Reflektion verweist auch Otto Brahm:

> ... und wenn der Gefühlsstrom, der sich in das Werk also hineindrängt, oft ein kalter, der Kunstwirkung feindlicher ist, wenn er die dichterische Illusion zu Zeiten aufhebt und dem «Verfasser-Magnetiseur» seine suggestive Macht raubt, so ruht ein aparter moderner Reiz doch auch auf ihm, und bewundernswürdig bleibt der reiche, poetisch gestimmte Geist, der zwischen Denken und Dichten, zwischen Erkennen und Gestalten mit so viel sicherer Eigenart träumend dahinschreitet.[38]

Die Bedeutung des Einführungsvortrags Schlenthers und der Bearbeitung der Freien Bühne für den Erfolg von *Fräulein Julie* läßt sich am Beispiel späterer deutscher Inszenierungen ermessen. Eine Neuinszenierung des Dramas ist erst in der Spielzeit 1902/03, nach der Aufhebung des Zensurverbots für Hamburg, am Carl-Schultze-Theater Hamburg bekannt. Es wird in einer Reihe «literarischer Abende» vor ausverkauftem Haus gespielt. Den Besucherandrang führen Rezensenten der Aufführung vor allem auf die, durch das noch bestehende Zensurverbot in Preußen und Österreich dokumentierte, Anstößigkeit des Inhalts zurück.[39] Unvorbereitet fordert eine ungekürzte Fassung des Dramas die Kritik des Publikums und der Rezensenten heraus.

Der Hamburger Korrespondent der Theaterfachzeitschrift Bühne und Welt schreibt über die Aufführung:

> Dazu die brutale Roheit des Kammerdieners, der aus seiner Verachtung für die Komtesse, die sich an einen unter ihrem Stand weggeworfen hat, keinen Hehl macht, der ihr in seinem dummen Bedientenstolz Beleidigung über Beleidigung ins Gesicht schleudert, der ihr mit frecher Gebärde ein paar Geldstücke auf den Tisch wirft als Bezahlung, das alles sind Szenen, die in echter Strindberg-Manier so ohne jedes verbergende Feigenblatt, so gewollt deutlich, mit so zynischer Offenheit gemalt sind, mit solcher fast sichtbaren Freude am Hinabziehen in den Schmutz, daß der künstlerische Gedanke, der über dem Ganzen liegt, verloren geht.[40]

[37] Frankfurter Zeitung, 4.4.1892 Nr. 95, Abendblatt, L. Sch., *Strindbergs Gräfin Julie.*
[38] Die Nation, 9.4.1892, ebd.
[39] Bühne und Welt 5/1902–03 Bd 2, P. R., *Theatertelegraph Hamburg,* s. 1017.
[40] ebd.

Ein Jahr später wird auf Betreiben Max Reinhardts auch das Aufführungsverbot der preußischen Zensur aufgehoben und eine Inszenierung von *Fräulein Julie* auf dem Kleinen Theater ermöglicht.[41] Den acht Aufführungen Reinhardts gelingt es jedoch ebensowenig, das Urteil der Kritik über Strindbergs Drama zu ändern. Vorbehalte wegen der moral-politischen Konventionsverletzung – die Beziehung zwischen Jean und Julie wird als «sexuelle Anarchie» bezeichnet[42] – werden mit wirkungsästhetischen Einwänden verknüpft. Heinrich Stümcke beschreibt seinen Eindruck der Reinhardtschen Inszenierung mit den Worten:

> Es ist nichts geringes für die Nerven, diese unerbittliche Selbstzersetzung, diese seelische Zerfleischung zweier Menschen, diese körperliche Vernichtung einer Frau, mit der vom Dichter geforderten subtilen Aufmerksamkeit zu begleiten. Noch eine geraume Weile nach dem Fallen des Vorhangs lastete es wie ein Alptraum auf den Seelen und mancher mochte das Quälende und Verstimmende des Eindrucks nicht so leicht abschütteln.[43]

Strindbergs Drama wird in den Jahren bis zum ersten Weltkrieg häufig inszeniert – so in einer zweiten Fassung Max Reinhardts 1907 an den Kammerspielen Berlin –, selten jedoch mehr als an ein oder zwei Abenden gespielt. Es dürfte daher auch in dieser Zeit seinen Charakter als eines «literarischen Experiments» nicht verloren haben.[44] Erst vier Jahre nach dem ersten Weltkrieg und den folgenden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen in Deutschland und Österreich kann es sich das Burgtheater in Wien erlauben, eine eigene Inszenierung von *Fräulein Julie* zu spielen, das noch immer als «krasses Sexualstück wider die konventionelle Gesellschafts- und Kastenmoral» gilt.[45]

August Strindberg läßt sich wenige Monate nach der erfolgreichen Premiere seines Einakters auf der Freien Bühne – die in seinen Augen bereits eine Aufführung von *Glückspeters Reise* auf der Volksbühne,

[41] vgl. aber: Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, P.A. Merbach, *August Strindberg auf den Berliner Bühnen,* s. 109.
Merbachs Annahme, daß die Reinhardtsche Inszenierung bereits 1902 stattfinde, ist falsch.

[42] Literarisches Echo 6/1903–04, Gustav Ziegler, *Echo der Bühnen: Berlin,* sp. 1237.

[43] Bühne und Welt 6/1903–04 Bd 2, H. Stümcke, *Von den Berliner Theatern,* s. 738.

[44] Bühne und Welt 5/1902–03 Bd 2, ebd.

[45] Die Weltbühne 18/1922, A. Polgar, *Fräulein Julie,* s. 172.

Herrn Bengts Frau und *Das Geheimnis der Gilde* auf dem Deutschen Theater zur Folge hat[46] – von Ola Hansson dazu bewegen, nach Berlin überzusiedeln. Er befindet sich zu dieser Zeit, nach der Scheidung von seiner ersten Frau, Siri von Essen, und den Folgen seines Prozesses wegen Gotteslästerung, in einer seelischen und ökonomischen Krise, die er ohne fremde Hilfe nicht zu überstehen glaubt. Um die Reisekosten decken zu können, verfaßt Hansson einen Bettelbrief, der in Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft* erscheint und in einer für Strindberg beschämenden Art das notwendige Geld aufbringt.

Nach seiner Ankunft läßt sich Strindberg zunächst im Hause Hanssons nieder und erhält durch ihn Anschluß an die literarische Bohème in Friedrichshagen. In den folgenden Monaten ist er vor allem damit beschäftigt, seine Verbindungen auszubauen und den Erfolg der Aufführung von *Fräulein Julie* auf öffentlichen Bühnen weiterzuführen. Er bemüht Freunde als Vermittler zu Theaterdirektoren und Verlegern, spielt Bühnenleiter gegeneinander aus und hält Kontakt mit Leuten, die ihm nützlich erscheinen.[47]

Durch Hansson kommt er auch in Kontakt mit Oskar Blumenthal, dem Direktor des Berliner Lessingtheaters. Blumenthal versucht zunächst vergeblich, Strindbergs *Vater* von der Zensur freizukämpfen und nimmt statt dessen im Dezember 1892 die Einakter *Das Band* und *Mit dem Feuer spielen* zur Aufführung an. Während Strindberg noch die Entscheidung der Zensur abwartet, nimmt er Verbindung zum Residenztheater Lautenburgs auf und findet mit *Gläubiger, Vor dem Tode* und *Herbstzeichen* das Interesse des literarischen Beirats, Paul Block. Auch der geplanten Inszenierung dieser Stücke setzt die preußische Zensur ihren Widerstand entgegen, der jedoch bis zum Januar 1893 überwunden werden kann.

[46] STRINDBERG an OLA HANSSON, 5.8.1892, zitiert bei: KELA KVAM, *Max Reinhardt og Strindbergs visionaere Dramatik,* Kopenhagen 1974 (=Theatervidenskabelige Studier III), s. 11.
vgl. aber: GRAVIER, s. 210.
Im Gegensatz zu Gravier nimmt Kvam an, daß der Aufführungserfolg von «Fräulein Julie» Strindberg zu seiner Reise nach Deutschland ermutigt habe. Auch in ihrer Beurteilung der Aktivitäten Strindbergs widerspricht Kvam Gravier und weist nach, wie intensiv der Autor sich um die Durchsetzung seiner Werke auf deutschen Bühnen bemüht.

[47] ADOLF PAUL, *Strindberg-Erinnerungen und -Briefe,* München 1914, s. 56.

Einem Freund Strindbergs aus dem Friedrichshagener Kreis, dem Mediziner Dr. Asch, gelingt es, einen Verlag ausfindig zu machen, der bereit ist, die unter Strindbergs Aufsicht übersetzten Einakter zu veröffentlichen. So erscheinen 1894 im Berliner Bibliographischen Bureau die Stücke *Gläubiger, Das Band, Herbstzeichen, Das Spiel mit dem Feuer, Vor dem Tode, Debet und Credit* und *Ein Sommertraum.*[48] Gleichzeitig schließt Strindberg mit der Theateragentur Entsch einen Vertriebsvertrag über die bereits angenommenen Einakter *Das Spiel mit dem Feuer, Vor dem Tode, Gläubiger, Herbstzeichen* und *Das Band* ab.

Ohne Erfolg versucht er dagegen, Otto Brahm zur Aufführung eines Volksstückes, seines dramatisierten Romans *Die Leute von Hemsö* zu bewegen. Brahm geht in seiner Ablehnung allgemein auf die Inszenierungsmöglichkeiten Strindbergscher Werke auf deutschen Theatern ein:

> Es soll mich sehr freuen, wenn Herr Str. das Stück anbringt, aber große Hoffnung habe ich nicht! Und ich glaube, daß man ihm einen besseren Dienst erweist, wenn man ihn vor Enttäuschungen bewahrt, die so individuell selbständigen Werken gegenüber unausbleiblich sind, bei deutschen Bühnen, als wenn man ihn der Illusion überläßt, daß der Weg auf unsere Theater für ihn ein in nächster Zeit aussichtsreicherer sein dürfte.[49]

Die Premiere der drei Einakter Strindbergs auf dem Residenztheater am 22. 1. 1893 läßt Brahms Analyse jedoch fragwürdig erscheinen: die Sonntagsmatinée wird zum ersten großen Erfolg Strindbergs auf einer deutschen Bühne.[50]

Die Erwartungen der Schauspieler sind zunächst denkbar gering; die Generalprobe, bei der Strindberg anwesend ist, wird zu einem Fiasko

[48] *Ein Sommertraum* erscheint in späteren Ausgaben unter einem zweiten, dem schwedischen Original entsprechenden Titel *Mutterliebe.*
Das Band und *Spiel mit dem Feuer* sind Erstveröffentlichungen, deren schwedische Ausgabe erst 1897 erfolgt.

[49] BRAHM an ADOLF PAUL, Dezember 1892, zitiert in: PAUL, s. 77.

[50] vgl. aber: GRAVIER, s. 338.
Im Gegensatz zu Angaben Graviers ist die Vorstellung des Residenztheaters keine «Soirée».

und verleidet ihm den Besuch der Premierenvorstellung. Der überwältigende Erfolg der *Gläubiger* kommt daher völlig überraschend und ist mitverantwortlich für die freundliche Aufnahme der beiden folgenden Kurzszenen.[51]

Die Leistung der Schauspieler trägt auch hier großen Anteil an der Wirkung des Stückes: Josef Jarno gelingt mit der Darstellung des «Gustav» der Durchbruch seiner Karriere in Berlin. «Er hat», so Maximilian Harden, «bewiesen, daß in ihm ein Schauspieler steckt, mit dem man von nun an rechnen muß.»[52] Ebenso erfolgreich ist die Darstellung Rosa Bertens und Rudolf Rittners; ihre Ausdruckskraft stimmt für Harden mit der Technik des Dramas überein, das in der Dialogführung an französische Salondramen erinnert:

> Aber auch Fräulein Bertens und Herr Rittner waren merkwürdig gut: vielleicht, weil vom Strindberg-Stil zum Dumas-Stil der Weg diesmal längst nicht so weit war wie beim «Vater» und «Fräulein Julie».[53]

Die Umsetzung von Ergebnissen moderner psychologischer Forschung in dramatische Handlung wird bestimmend für den Erfolg des Dramas. Stärker als die Rahmenhandlung, die – so Fritz Mauthner in der Zeitschrift *Die Nation* – ein konservatives Publikum zum Widerspruch reizen muß[54], interessiert die differenzierte Darstellung psychischer Vorgänge, die durch die Einbeziehung von Begriffen aus dem Wirtschafts- und Finanzleben in eine Institution wie die Ehe an Reiz gewinnt.

Der Erfolg der *Gläubiger* auf dem Residenztheater läßt die Rivalität zwischen Strindberg und Ibsen stärker in den Vordergrund treten. Rezensenten, die der Freien Bühne nahestehen, versuchen, ihrer Erfolgsmeldung des Strindbergschen Stückes ein Bekenntnis zu Ibsens Schaf-

[51] Die Nation, 28.1.1893, F. MAUTHNER, *Theater:*
«Die Matinée verlief sehr ehrenvoll für den Dichter. Das erste Stück hatte einen großen und tiefen Erfolg, der so nachhaltig war, daß auch nach dem zweiten und dritten Einakter noch applaudiert wurde. Erst nachher kamen die Leute zu der Überzeugung, daß das Lustspiel «Herbstzeichen» und das Trauerspiel «Vor dem Tode» ihnen ganz und gar nicht gefallen hatten.»

[52] MAXIMILIAN HARDEN, *Strindbergs Gläubiger,* in: DERS., *Literatur und Theater,* Berlin 1896, s. 142.

[53] ebd.

[54] Die Nation, 28.1.1893, ebd.

fen, wenn auch häufig nur in Leerformeln, anzufügen. So beendet Maximilian Harden seine Rezension der *Gläubiger* mit den Worten:

> Ibsen war und bleibt immer der Größere, der ragende Dichter allein fliegender Gedanken, die man nur den ganz großen Einsamen vergleichen kann und der ein Neues brachte, ein nie Gehörtes und nie Gesehenes.[55]

Gläubiger wird zunächst vor einem Publikum aufgeführt, das mit den Mitgliedern der Freien Bühne weitgehend identisch ist.[56] Durch seinen Premierenerfolg wird das Stück anschließend in den regulären Spielplan des Residenztheaters übernommen und vor einem Schwank des französischen Autors Alexandre Bisson, *Famille Pont-Biquet,* an 71 Abenden gespielt.[57] In den folgenden Jahren ist es vor allem Josef Jarno, der Strindbergs Drama auf der Bühne weiterführt. Gemeinsam mit Helene Fehdmer tritt er im Frühjahr 1900 anläßlich eines Gastspiels auf dem Neuen Theater Berlin mit *Gläubiger* auf. 1909/10 spielt er es am Wiener Theater in der Josefstadt an zehn Abenden und führt es 1912 anläßlich einer Totenfeier Strindbergs noch einmal auf.

Björnson – Ibsen – Strindberg 1890–1900

Mit der Inszenierung des Residenztheaters scheint Strindbergs weiterem Erfolg auf den deutschen Bühnen nichts mehr im Wege zu stehen. Lautenburg wird mit *Gläubiger* nach Wien eingeladen und verspricht, *Kameraden* als folgendes Drama Strindbergs zu inszenieren; Blumenthals Aufführung ist für den Dezember 1893 geplant. Ein Streit zwischen Strindberg und Lautenburg über die Höhe der Tantiemen für die *Gläubiger*-Aufführungen macht seine Aussichten jedoch zunichte. Lautenburg kümmert sich nicht weiter um Strindberg, Blumenthal lehnt *Das Band* ab und spielt lediglich *Mit dem Feuer spielen,* weitere Theater können für eine Inszenierung Strindbergscher Dramen nicht gewonnen werden.[58]

[55] HARDEN, s. 150.
[56] Die Nation, 28.1. 1893, ebd.
[57] Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, a.a.O., s. 108.
[58] vgl. aber: OLLÉN, s. 118.
Ollén nennt als weitere Erstaufführung 1894 *Mutterliebe* auf einer «Tournee Meßthaler». Diese Inszenierung konnte jedoch nicht verifiziert werden.

Die Begründung Adolf Pauls, der für den geringen Erfolg Strindbergs nach der geglückten *Gläubiger*-Inszenierung lediglich den cholerischen Charakter des Autors verantwortlich macht, greift sicher zu kurz. Von wesentlicherer Bedeutung ist die Diskrepanz zwischen den Dramen Strindbergs und dem herrschenden Bühnengeschmack.[59] Nachdem sich Ibsen auf den deutschen Bühnen gegen Ende der achtziger Jahre durchsetzt und zum festen Maßstab der Kritik für junge, vor allem skandinavische Autoren wird, kann die Darstellung von Emanzipationsproblemen in der Literatur nicht mehr behandelt werden, ohne daß seine Position miteinbezogen wird. Das Verhältnis zwischen Nora und Helmer etwa gilt in der Mitte der neunziger Jahre als Prototyp des Ehekonfliktes und seiner Lösung im modernen Drama.[60]

Strindbergs Dramen werden als direkter Angriff auf die Ziele Ibsens erkannt; ein Vergleich zwischen beiden Autoren bedeutet jedoch zumeist eine Herabsetzung Strindbergs zugunsten des älteren Schriftstellers. Seine Dramentechnik erreicht in den Augen der Kritik nicht das Niveau des Ibsenschen Aufbaus; Strindbergs Aussagen zur Rolle der Frau gelten auch Gegnern des naturalistischen Dramas als inakzeptable Variante männlicher Überheblichkeit.[61] Er erscheint als Adept Ibsens, der – so Paul Schlenther in seiner Einführung zur deutschen Erstaufführung von *Fräulein Julie* – «das Ziel nicht ganz erreichte, an dem wir so oft den Meister Henrik Ibsen stehen sahen.»[62]

Björnstjerne Björnson wird in diesen Vergleich selten einbezogen. Nach dem geringen Erfolg der *Handschuh*-Inszenierung Otto Brahms 1889 ist er der naturalistischen Bewegung sowohl wegen der technischen Mängel seines Dramas wie der rigiden Sexualmoral suspekt. In den folgenden vier Jahren fehlt Björnson in der aktuellen Diskussion um eine Erneuerung des Bühnenrepertoires fast völlig, da in dieser Zeit keines seiner Dramen auf deutschen Theatern erstaufgeführt wird. Erst 1893 folgt Adolf L'Arronge mit einer Inszenierung von *Geographie und Liebe* auf dem Deutschen Theater in Berlin. Die Premiere des

[59] vgl. dazu: KVAM, s. 12.

[60] vgl. dazu: FRODE RIMSTAD, *Norsk Litteratur i Tyskland 1890–1900,* Hovedfagsoppgave i Norsk, Oslo 1971 (unveröffentlichtes Typoskript), s. 22.

[61] vgl. dazu: Das 20. Jahrhundert 5/1 1894–95, V. v. ANDREJANOFF, *Eine Trilogie der Gemeinheit,* s. 51f.

[62] PAUL, s. 19f.

konventionell gebauten Lustspiels bietet den Anlaß für Fritz Mauthner, sich mit der naturalistischen Schule auseinanderzusetzen und Björnsons Ansehen gegenüber den jüngeren Autoren zu revidieren. Björnson, so schreibt er, sei 1889 im Eifer des Gefechts unverdientermaßen zum alten Eisen geworfen worden. Mauthner fährt fort:

> Die letzten Jahre haben eine heilsame Reaktion gebracht. Die Geistesarmuth und Kraftlosigkeit namentlich der jungen Streber, welche auf dem Wege der Schule vorwärts kommen wollten, ließ schließlich die Scolarchen selbst bedächtig ihre Köpfe schütteln und Sehnsucht empfinden nach ganzen Persönlichkeiten, die Kraft und Geist bewiesen, wenn auch hinter der Schule. So kam in der Literaturbewegung, die wie jede Bewegung im Zick-Zack emporführt, Björnson wieder zu Ehren.[63]

Er setzt den Wert des Björnsonschen Lustspiels selbst nicht sehr hoch an; in seiner Kritik gibt er zugleich schlaglichtartig einen Eindruck des deutschen Strindbergbildes im Jahre 1894:

> Der Gattung nach gehört Björnsons Lustspiel dahin, wo Schillers werthlose Posse «Ich habe mich rasiren lassen» oder Strindbergs abscheuliche Wäsche, die er seine Beichte nennt, liegen und ruhen möge.[64]

Seine Erwartungen werden jedoch nicht erfüllt. Die Ablösung L'Arronges durch Otto Brahm in der Direktion des Deutschen Theaters kennzeichnet bereits den Vorrang der Dramen Ibsens und der deutschen naturalistischen Autoren. Björnson ist dagegen bis 1900 lediglich mit einigen älteren Dramen auf den deutschsprachigen Bühnen verankert.

Strindbergs Ruf in Deutschland wird 1893 endgültig durch das Erscheinen einer anonymen, unautorisierten Übersetzung seines autobiographischen Romans *Die Beichte eines Toren* ruiniert.[65] Er ist mit die-

[63] Die Nation 11/1893–94, F. Mauthner, *Geographie und Liebe,* s. 456.

[64] ebd.

[65] Der Roman erscheint 1893 im Bibliographischen Bureau Berlin; 1894 gibt der Budapester Verlag E. Grimm bereits eine zweite Auflage des Werkes heraus. Im gleichen Jahr veröffentlicht sowohl das Bibliographische Bureau wie der Berliner Verlag E. Ebering eine neue Version unter dem Titel *Die Vergangenheit eines Toren.* 3 Teile in 1 Band. Sie dürfte identisch mit der *Beichte* sein und lediglich als Camouflage der bereits verbotenen Ausgabe dienen.
1894 erscheint jedoch eine Rezension Richard Friedrichs, in der offensichtlich diese Übereinstimmung verkannt wird. Er schreibt:

sem Werk in einer Weise kompromittiert, daß Aufführungen seiner Dramen auf öffentlichen Bühnen aussichtslos erscheinen müssen. Die Anschuldigungen, die Strindberg seiner geschiedenen Frau entgegenhält, vor allem den Vorwurf lesbischer Beziehungen, verbietet – so Mauthner – eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Roman[66] und fordert noch im Erscheinungsjahr das Eingreifen der Staatsgewalt heraus. Auf eine Denunziation hin wird 1893 ein Prozeß gegen Autor und Verlag wegen Vergehens gegen den § 184 – die «lex Heinze» – angestrengt, der sich über zwei Jahre hinzieht. Das Urteil lautet auf Konfiszierung des Buches; Strindberg wird als unzurechnungsfähig freigesprochen und das Verfahren gegen seinen Verleger, der bereits während des Prozesses bankrott geht und flieht, eingestellt.[67]

Durch die Konfiszierung erhält die bereits vorgeprägte Autorerwartung Strindbergs einen weiteren Aspekt: er gilt nun als nicht mehr zurechnungsfähiger Autor pornographischer Werke.[68] Diese Bild bleibt bis zu seinem Tod für weite Kreise in Deutschland bestimmend für die Einschätzung des Dichters[69], seiner Verbreitung auf den Theatern fügt es wesentlichen Schaden zu.[70] Strindberg selbst schreibt rückblickend über seinen Prozeß:

> Die Erfahrung zeigte, daß ich mit meinem Berliner Aufenthalt Deutschland mir verschloß: ich wurde mit Konfiskation gefeiert und mit Gefängnis bedroht.[71]

«Gemahnt es nun auch hin und wieder an die «Beichte eines Thoren», so doch nicht mit solcher Deutlichkeit, daß es ihr Schicksal – Confiscation – zu befürchten hätte.» Blätter für literarische Unterhaltung, 1894 No 30, R. Friedrich, *Ein neues Problem von August Strindberg.*

[66] Die Nation, 24. 6.1893, F. Mauthner, *Die Beichte eines Thoren.*

[67] vgl. dazu die Briefe Strindbergs an Schering vom 22.10.1902 und 28.10.1902, in: A. Strindberg, *Briefe an Emil Schering,* München 1924, s. 87f.

[68] vgl. dazu: Christliche Welt 14/1900, H. Fischer, *August Strindberg und die Hin zu Rom-Bewegung,* s. 377.

[69] Literarisches Echo 13/1910–11, J. E. Poritzky, *Zu Strindbergs Werk,* sp. 1599.

[70] vgl. dazu: Die Umschau 3/1899, E. Schering, *Strindberg und seine letzten Werke,* s. 866.

[71] Strindberg an Schering, 7.11.1906, in: A. Strindberg, Briefe, s. 197. Die Einstellung auch des liberalen Bürgertums gegenüber Strindbergs Werk gibt eine Äußerung Theodor Fontanes wieder, die 1912 in der «Schaubühne» zitiert wird:

Aus diesen sich gegenseitig verstärkenden Gründen finden zwischen 1893 und 1900 kaum Aufführungen Strindbergscher Dramen auf deutschen Bühnen statt. Belegt ist lediglich eine Inszenierung der *Gläubiger* am 24.4.1895 am Intimen Theater München unter Max Halbe[72], eine Reihe von Aufführungen des *Vater* in Leipzig 1895/96[73] ein Gastspiel Emanuel Reichers am Carl-Theater Wien[74] und eine Neuinszenierung der *Gläubiger* am 22.10.1898 auf dem Alten Schauspielhaus München unter seinem neuernannten Direktor Georg Stollberg.[75] Dieser soll bereits in den Jahren 1892 bis 1895 als Pächter des Tivoli-Theaters in Weimar und des Erfurter Stadttheaters, gegen den Widerstand von Publikum und Kritik, Strindbergsche Dramen aufgeführt haben. [76]

Diese kurze Liste belegt die geringe Bedeutung, die Strindberg für das deutsche Theaterleben im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts spielt. Für ihn läßt sich lediglich eine erfolgreiche Inszenierung einer öffentlichen Bühne verbuchen, ohne daß damit in die Spielplangestaltung weiterer Theater eingegriffen worden wäre.

Für die Rezeption Strindbergs in Deutschland nach 1900 sind daher weniger die frühen Inszenierungen selbst als die in ihnen auftretenden Schauspieler relevant. Sie nehmen zwischen 1890 und 1894 erstmals Kontakt mit dem Werk Strindbergs auf und propagieren in den folgenden Jahren seine Dramen auf deutschsprachigen Bühnen. Emanuel Reicher, der den «Rittmeister» in Strindbergs *Vater* spielt, führt das Drama zunächst auf Gastspielreisen auf und gehört seit 1902, gemeinsam mit Rosa Bertens, die in Inszenierungen von *Vater, Fräulein Julie*

«Fontane, ein wohlgeachteter Bürger entschied nach der Lektüre der «Beichte eines Toren», daß nur ein Schofelinsky aus Rache ein solches Buch schreiben könne. Zwar bekannte er weiter: «Es bleibt aber andererseits wahr, daß man die wichtigsten Aufschlüsse, Bekenntnisse, Handlungen immer oder doch fast immer den fragwürdigsten Personen zu verdanken hat. Revolutionen gehen zum größten Teil von Gesindel, Va-banque-Spielern oder Verrückten aus; und was wären wir ohne Revolutionen?» Die Schaubühne 8/ Nr. 9, 29.2.1912, W. Dünwald, *Strindberg*, s. 239.

[72] Ollén, s. 116.

[73] Gravier, s. 345, Anm. 62 und: Ollén, s. 117.

[74] Die Zeit, 6.5.1897, H. Bahr, *Der Vater*.

[75] W. Petzet, *Die Münchner Kammerspiele 1911–72*, München 1973, s. 13.

[76] ebd.

Petzet gibt jedoch die Titel der Inszenierungen nicht an.

und *Gläubiger* mitwirkt, zur Schauspielertruppe Max Reinhardts. In den ersten Strindberginszenierungen am Kleinen Theater – *Das Band, Die Stärkere, Der Friedlose, Rausch* – übernehmen sie die Hauptrollen. Theodor Brandt, der die Rolle des «Arztes» im *Vater* spielt, öffnet als Leiter des Stuttgarter Residenztheaters seit 1903 seine Bühne den Aufführungen Strindbergscher Dramen. Josef Jarno, der in der Rolle des «Gustav» in *Gläubiger* bekannt wird, trägt durch seine Gastspiele in Berlin und spätere Inszenierungen am Theater in der Josefstadt entscheidend dazu bei, daß Strindberg nach 1900 auf den deutschsprachigen Theatern wieder Fuß fassen kann.

Exkurs 2: Nach-Inferno-Rezeption 1900–1912

1898 erscheint im Berliner Verlag Bondi als erster Band einer neuen Reihe unter dem Titel *Skandinavische Bibliothek* August Strindbergs autobiographischer Roman *Inferno*. Herausgeber dieser Reihe ist der schwedische Schriftsteller Gustav af Geijerstam, den Strindberg aus seiner Friedrichshagener Zeit kennt; übersetzt wird der Band von Christian Morgenstern.

Die deutsche Kritik steht dem Werk zunächst ratlos gegenüber.[77] Es bricht mit den Regeln literarischer und gesellschaftlicher Konvention[78], indem es einen Krankheitszustand schildert, der bis an den Rand geistiger Umnachtung führt und ein Konglomerat aus theosophischen Ideen, pseudowissenschaftlicher Argumentation und psychoanalytischer Selbstbeobachtung bietet. Mit diesem Roman, der ein Jahr später durch *Legenden* fortgeführt wird, scheint sich ein Urteil zu bestätigen, das mit der Konfiszierung der *Beichte eines Toren* offiziell über Strindberg gefällt wird: er gilt als unzurechnungsfähig; seine Werke interessieren lediglich – so Michael Georg Conrad in seiner Rezension der *Legenden* – als «pathalogische Dokumente»[79]. Die Ablehnung der Strindbergschen Werke durch die deutsche Öffentlichkeit kommentiert

[77] Wiener Rundschau 2/1898, Leo Berg, *Strindberg als Bekenner,* s. 544.
[78] Literarisches Echo 4/1901–02, Josef Theodor, *Die Tragödie des Hochmuts,* sp. 602f.
[79] Die Gesellschaft 15/III 1899, M.G. Conrad, *Nordische Scheingrößen,* s. 423.

Christian Morgenstern 1904 in einer Kolumne seiner Zeitschrift *Das Theater:*

> Begabung sollte eigentlich immer mit Bravheit gepaart sein, meint man, da man gern in aller Ruhe lernen und bewundern will; so kommt man weiter in der Bravheit, und damit, meint man, in der Kultur. Ein Mensch, der einen nötigt, mit ihm zu laufen, dann jäh wieder umzukehren, dann plötzlich ins Wasser zu springen, darauf vielleicht donquischottisch auf ein eingebildetes Amazonenheer loszurücken, schließlich mit einem Male in ein Kloster zu verschwinden, um mit einer Maske in der Linken und einer Geißel in der Rechten wieder hervorzukommen, ein solcher Irrstern und Wirbelsturm wird nicht gern einregistriert und als voll genommen. Ein genialer Verrückter, sagt man, und geht wieder zur Ordnung über.[80]

Das Unverständnis für Strindbergs Werk dokumentiert sich im Mißerfolg seiner Dramenaufführungen in dieser Periode. Die überraschend hohe Zahl von 21 deutschen Erstaufführungen während der zwölf Jahre kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Inszenierungen meist wirkungslos gespielt und nach wenigen Aufführungen vom Programm abgesetzt werden müssen.

In den Jahren 1900 bis 1912 werden gleichermaßen ältere wie neuere Werke Strindbergs gespielt: frühe Einakter, historische Schauspiele, allegorische Dramen und Kammerspiele. Vor allem die nach der Inferno-Krise entstandenen Stücke geraten bei Aufführungen öffentlicher Bühnen zu einem Debakel. Sie verlangen nach einem Inszenierungsstil, der sich von der vorherrschenden naturalistischen Bühnentechnik löst und der Regie neben dem Text eine selbständige und gleichberechtigte Funktion zuweist.[81] Strindberg ist daher für eine adäquate Umsetzung seiner Dramen auf die Inszenierungen avantgardistischer Experimentierbühnen angewiesen, die jedoch als literarische Abende junger Künstler vor einem ausgesuchten Publikum wenig Breitenwirkung finden. Die zweite Phase der Strindbergrezeption muß daher als Vorstadium einer mit dem ersten Weltkrieg einsetzenden, massenweisen Verbreitung Strindbergscher Werke gesehen werden.

Ausschlaggebend für die hohe Zahl an Erstaufführungen nach 1900 ist das unermüdliche Engagement Emil Scherings. Er setzt sich seit

[80] Das Theater 1/H. 13, 3.6.1904, Chr. Morgenstern, *Gelegentliches,* s. 185.

[81] Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 72/1903, Ernst Schur, *Strindberg,* s. 299ff.

seiner 1894 anonym erschienenen Übersetzung der *Beichte eines Toren* für die Publizierung Strindbergs in Deutschland ein.[82] 1897 wendet er sich an Strindberg mit der Bitte, die Übertragungsrechte für seine sämtlichen Werke zu erhalten. Der Autor reagiert zunächst ablehnend, ändert seine Meinung jedoch bald und schickt ihm bereits im April 1898 das Manuskript des ersten Teils von *Nach Damaskus*, unter der Auflage, daß Schering gleichzeitig als Übersetzer und Theateragent Strindbergs fungiere.[83] In den folgenden Jahren erweist sich Schering in mehrfacher Weise dienstbar: er übersetzt, findet in dem Dresdner Verleger E. Pierson einen ersten Herausgeber der Werke Strindbergs, wendet sich an Theaterdirektoren, um Strindbergs Dramen in ihre Spielpläne zu lancieren und schickt Kopien seiner Übertragungen an italienische, französische und englische Übersetzer.[84]

Scherings Wirken ist zunächst bei dem Theaterleiter erfolgreich, der die bislang größte Wirkung mit einem Drama Strindbergs in Deutschland erzielt: Siegmund Lautenburg zeigt sich bereit, *Rausch* auf dem Residenztheater Berlin zu inszenieren.[85] Er verwirklicht diesen Plan jedoch nicht – vermutlich ist ihm das Stationendrama zu avantgardistisch für das Publikum seiner Bühne – und greift statt dessen auf drei ältere Einakter Strindbergs zurück: Am 13.5. 1900 führt das Residenztheater *Paria, Mutterliebe* und *Debet und Credit* in einer Matinéevorstellung auf. Die Wiederentdeckung Strindbergs für die deutschen Bühnen, die Schering dem Leiter des Residenztheaters zuschreibt[86], verläuft somit in alten Bahnen: Strindberg wird als naturalistischer

[82] WILHELM KOSCH (Hrsg.), *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch,* Bern 1956 (2. vollständig neubearbeitete und stark erweiterte Auflage) 3. Band, s. 2450.

[83] vgl. dazu die Briefe STRINDBERGS an SCHERING vom 19.4.1898 und 7.5.1898, in: A. STRINDBERG, *Briefe,* s. 12f.

[84] Pierson druckt 1899 *Nach Damaskus, Vor höherer Instanz* und *Legenden,* 1900 *Gustav Wasa,* 1901 *Ostern, Gustav Adolf* und *An offener See.* 1902 geht Schering zu dem in Berlin ansässigen Verlag H. Seemann, der im gleichen Jahr von dem Münchner Verlag G. Müller übernommen wird. Schering beginnt hier eine erste Gesamtausgabe Strindbergscher Werke, die er zunächst in einer chronologischen Reihenfolge konzipiert. vgl. dazu: Die Umschau 3/1899, E. SCHERING, *Strindberg und seine letzten Werke,* s. 867ff.

[85] vgl. dazu die Angabe in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 29f.

[86] Die Umschau 4/1900, E. SCHERING, *Erstaufführung dreier Strindbergscher Einakter in Deutschland,* s. 433.

Autor rezipiert; seine neuen Stücke interessieren dagegen wenig. Auch mit seinen Einaktern erzielt er jedoch wenig Erfolg; sie werden von der Kritik als groteske Verzerrungen der Wirklichkeit abgelehnt.[87] und müssen nach zwei Wiederholungen vom Repertoire des Residenztheaters abgesetzt werden. Lediglich *Paria,* die dramatisierte Novelle Ola Hanssons, kann sich in den folgenden Jahren auf den Bühnenspielplänen halten, die anderen Stücke werden kaum noch gespielt.

Die zweite deutsche Erstaufführung findet am 19.8.1900 auf dem Breslauer Neuen Sommertheater statt. Sein Direktor Alfred Halm beginnt mit der Inszenierung von *Rausch* eine Reihe von Strindbergpremieren, die ihn neben Georg Stollberg, Max Reinhardt und Josef Jarno zu einem Bahnbrecher Strindbergscher Dramatik in Deutschland werden läßt.

Halm, der 1863 in Wien geboren wird, beginnt seine Theaterlaufbahn am Stadttheater Elberfeld, gelangt über das Thaliatheater Hamburg 1895 ans Berliner Residenztheater, wechselt 1897 zum Lessingtheater und 1899 zum Berliner Theater. Im selben Jahr gründet er in Breslau das Neue Sommertheater, auf dem er «meist nur Stücke von literarischem Werte bringt.»[88] Das Breslauer Publikum steht seinem Spielplan aufgeschlossen gegenüber – den Erfolg der Strindbergpremiere kommentiert Halm in einem Telegramm an den Autor mit den Worten: «Rausch starker Erfolg».[89] Das als Variante eines französischen Boulevarddramas rezipierte Werk erleichtert dem Publikum, Zugang zu dem mystisch-okkulten Beziehungsgeflecht zu finden, das Strindberg auf die These einer «Gedankensünde» gründet.[90]

Wenige Monate später – am 22.12.1900 – übernimmt als einziges deutsches Theater das Münchner Schauspielhaus unter Georg Stollberg Strindbergs Schauspiel. Stollberg knüpft mit seiner Inszenierung an Aufführungen naturalistischer Dramen Strindbergs in München an,

[87] vgl. dazu: Bühne und Welt 2/1899–1900 Bd.2, B., *Von den Berliner Bühnen,* s.742. und:
Literarisches Echo 2/1899–1900, G. Ziegler, *Bühnenchronik Berlin,* sp.1241.

[88] Ludwig Eisenberg, *Großes Biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert,* Leipzig 1903, s.389f.

[89] Strindberg an Schering, 20.8.1900, in: Strindberg, *Briefe* s.34.

[90] A. Strindberg, *Rausch, Totentanz, Ostern. Neue Formen des Dramas,* München 1926, s.23.

erringt jedoch mit dem an acht Abenden gespielten Werk nur einen umstrittenen Achtungserfolg.

Für Arthur Seidl, den Theaterkritiker der in München erscheinenden Zeitschrift *Die Gesellschaft,* die dem französischen Naturalismus verpflichtet ist, gilt Strindberg mit «Rausch» als «abnormaler Dekadent».

Das Kompositionsschema des Dramas bietet ihm Gelegenheit für eine Generalabrechnung mit der Literatur des Symbolismus:

> Und wahrhaftig, dieses unverdauliche mixtum compositum von Willens-Problem und Künstler-Erlebnis, von Sexual-Konflikt und Liebes- Tragödie, Lebensgenuß- oder Familien-Frage, bald medizinische Vorlesung – bald chemikalisches Experiment, hier Predigt und dort Kriminalroman von der schäbigsten Sensations- und Kolportage-Sorte, zudem geschmacklos bis zum Exzess, verfolgungswahnsinnig-verdreht «bis in die Puppen», pathologisch-geschraubt bis zum Platzen und Bersten der aufs Grimmigste unnatürlich angezogenen Daumenschrauben selber (Motto: «Schraube los» – kann nämlich vor «Überspannung» schon gar nicht mehr richtig eingreifen): dieses demimondäne Ganze, und das Parfum des haut-goût, das er «Komödie» nennt (spottet seiner selbst und weiß nicht wie!) – es besagt nicht mehr und nicht weniger zuletzt als den Bankerott der ganzen, schon viel zu lang unter uns wütenden «Theatrokratie» überhaupt ...
> Die Aufnahme dieser lendenlahmen Farce, oder wenn man will: «farcierten Lende)» – war denn auch ganz darnach. Und: Gott sei Dank! – darf man da schon sagen.[91]

Zwei Jahre nach der Breslauer und Münchner Premiere spielt Max Reinhardt *Rausch* mit Emanuel Reicher und Gertrud Eysoldt – einer vom Münchner Schauspiel engagierten Schauspielerin – in den Hauptrollen als Abschluß einer Serie von Strindberg-Inszenierungen *(Das Band – Die Stärkere – Der Friedlose – Rausch).* Strindbergs Stück wird 1902 durch die Regieführung Reinhardts zu einem großen Erfolg für das Kleine Theater.

Es findet weit mehr Beachtung als ein gleichzeitig von Paul Lindau einstudiertes Drama Björnsons, der in dieser Zeit auf der Höhe seines Ruhms in Deutschland steht. Strindbergs Darstellung des Einbrechens übersinnlicher Mächte in eine reale Situation besitzt weit mehr Faszination als Björnsons konventionell gebautes Schauspiel *Paul Lange und Tora Parsberg,* das von Kritik und Publikum abgelehnt und bereits

[91] Die Gesellschaft 17/I 1901 H. 5, Arthur Seidl, *Münchner Brief,* s. 334f.

nach fünf Abenden vom Spielplan des Berliner Theaters abgesetzt werden muß. Der Erfolg des Strindbergschen Dramas konfrontiert die Berliner Kritik erstmals wieder mit einem Autor, den sie trotz der vorhergehenden Premieren bereits abgeschrieben glaubte:

> Die Sünder haben uns oft mehr zu sagen als die Gläubigen. So tritt neben den festen Gläubigen Björnson der unstete, zwischen Himmel und Hölle schwankende Strindberg...
> Große Bilder schwedischer Geschichte sind ihm, der bereits verloren, geistig tot galt, jüngst erwachsen: die Bühnen rechnen auf's Neue mit diesem eigenwilligen Menschen- und Dichterkopf.[92]

Dennoch erscheint es unangemessen, mit Ollén von «Strindbergs endgültigem Durchbruch auf deutschen Bühnen» zu sprechen.[93] Der Autor selbst setzt zwar große Erwartungen in den Erfolg der Premiere; er denkt bereits an Aufführungen von *Totentanz* und *Traumspiel* in Berlin, bereitet eine Deutschlandreise vor und nimmt weitere Inszenierungen von *Rausch* als selbstverständlich an.[94] Sein Optimismus erweist sich jedoch als voreilig: *Rausch* wird nach 15 Aufführungen vom Programm abgesetzt, Strindberg erhält als Honorar lediglich 500 Mark und ist gezwungen, seine Berlinreise abzusagen; weitere deutsche Theater sind nicht bereit, das Stück auf ihren Spielplan zu übernehmen.[95]

Die einzige Neuinszenierung bis 1912 stellt die nur an einem Abend gespielte Aufführung des Stadttheaters Elberfeld in der Spielzeit 1904/05 dar. Erst in der Zeit des ersten Weltkriegs wächst die Rezeptionsbereitschaft für *Rausch*. Seine Popularität wird in einer Verfilmung deutlich, die Ernst Lubitsch 1917 mit Asta Nielsen in der Hauptrolle realisiert.[96]

Als erste deutsche Bühne inszeniert das Hoftheater Schwerin im Oktober 1900 eines der neuen historischen Dramen Strindbergs, *Gustav Wasa*. Verantwortlich für seine Aufnahme in das Repertoire der Hofbühne ist der seit 1897 unter Vertrag stehende Oberregisseur Albert Wolf. Er setzt unter anderem Werke von modernen Autoren

[92] Der Türmer 5/1903, F. Poppenberg, *Zwischen den Dramen,* s. 462ff.
[93] Ollén, s. 120.
[94] Strindberg an Schering, 17.10.1902, in: A. Strindberg, *Briefe* s. 83.
[95] Strindberg an Schering, 25.11.1902, ebd. s. 90f.
[96] Siegfried Melchinger, *German Theatre People Face To Face With Strindberg,* in: World Theatre 1962, Special Issue: August Strindberg 1912–62, s. 38.

wie Gerhart Hauptmann *(Kollege Crampton, Die versunkene Glocke)*, Hermann Sudermann *(Die Schmetterlingsjagd)* und Maxim Gorki *(Nachtasyl)* auf sein Theaterprogramm.[97]

Scherings Angaben, daß «‹Gustav Wasa› in Schwerin die Probe der Lebensfähigkeit außerordentlich gut bestanden habe»[98], sind nur bedingt zuverlässig, da aus seinen Rezensionen deutlich das Interesse zu erkennen ist, Strindbergs Dramen in Deutschland zu propagieren. Die Inszenierung des Schweriner Hoftheaters wird nur an zwei Abenden gespielt und bleibt bis 1912 die einzige Vorstellung des historischen Schauspiels.

Wenige Tage vor der schwedischen Premiere inszeniert Emil Claar auf der Bühne des Frankfurter Schauspiels am 9.3.1901 die Uraufführung des Passionsspiels *Ostern.* Alfred Halm übernimmt es am 25.6.1901 auf dem Neuen Sommertheater Breslau, Georg Stollberg spielt es in München am 4.1.1902.[99] In allen drei Städten geraten die Aufführungen zu einem Debakel; vom Publikum und der Kritik abgelehnt, muß das Stück nach zwei bis drei Abenden von den Spielplänen wieder abgesetzt werden. Eine Rezension des *Literarischen Centralblatts* faßt die Zuschauerreaktionen in Frankfurt und Breslau zusammen:

> Da das Stück außer in Frankfurt a.M. auch im Halmschen Sommertheater zu Breslau aufgeführt wurde, und zwar in beiden Städten mit entschiedenem und verdienten Mißerfolge, so vermag ich aus eigener Anschauung zu bestätigen, daß ebenso wie in dem vorhergehenden Drama «Rausch» die ernsten Absichten des Dichters nicht nur unwirksam bleiben, sondern viele Scenen in beiden Stücken geradezu lächerlich wirken.[100]

Die Ablehnung bezieht sich vor allem auf die Verschränkung eines realistischen Handlungsplanes mit mystisch-religiösen Elementen. Das Vernachlässigen eines konsequenten Begründungszusammenhanges in

[97] Otto Weddigen, *Geschichte der Theater Deutschlands,* Bd. 2, Berlin o.J., s. 1012.

[98] Die Umschau 4/1900, E. Schering, *Gustav Wasa auf der deutschen Bühne,* s. 936.

[99] Ollén, s. 121.
Olléns Angabe, daß Gertrud Eysoldt am Frankfurter Schauspiel engagiert sei, ist nicht richtig. Sie spielt in der Münchner Aufführung unter Georg Stollberg die Rolle der «Eleonore».

[100] Literarisches Centralblatt, 20.7.1901 Nr. 29, Max Koch, *Ausländische Dramen,* sp. 1206.

Strindbergs Drama bewirkt, daß der Handlungsverlauf wenig übersichtlich und nicht stringent genug durchgeführt erscheint, um das Interesse des Publikums zu fesseln. Das Auftreten Lindquists im dritten Akt wirkt so als unmotiviert eintretendes Ereignis, die Darstellung österlichen Leidens und seiner Versöhnung als Konsequenz finanzieller Transaktionen muß ein Publikum irritieren, das – so der Regisseur des Frankfurter Schauspiels – sich in wirtschaftlichen Unternehmungen auskennt:

> NB. ist es immer gefährlich, wenn Geldgeschichten, vor allem kleinlicher Natur in einem Stücke eine ernste, fast tragische Rolle spielen. Vor allem in Handelsstädten haben die Leute sehr feine Witterung dafür, wenn das Stück sofort dadurch ein Ende nehmen würde, daß jemand einige Tausendmarkscheine auf die Bühne würfe. Alte Erfahrung![101]

Symbolische Stilmittel des Dramas – so das bedrohlich auftauchende Schattenbild Lindquists, das Sinken des Barometers während des Streites zwischen Elis und Christine – erregen Heiterkeit.[102] Peinlich dagegen wirken die häufig wörtlich verwandten Bibelzitate und die erzwungene Selbstdemütigung Elis', die wenig mit der christlichen Passionsgeschichte gemein zu haben scheinen.[103] Die Religiosität Strindbergs steht in den Augen der Kritik in engem Zusammenhang mit der Rückbesinnung auf eine katholische Gläubigkeit, die um die Jahrhundertwende die europäische Literatur verstärkt beschäftigt.[104]

Max Reinhardt gründete 1901 in Berlin eine eigene Kleinkunstbühne Schall und Rauch, der er kurze Zeit später den Namen Kleines Theater gibt. Sein zunächst rein kabarettistisches Programm gestaltet er durch das Engagement zweier bekannter Schauspieler – Emanuel Reicher und Gertrud Eysold – und durch die Aufnahme der Strindbergschen Einakter *Das Band* und *Die Stärkere* am 11.3.1902 in ein

[101] Wolfgang Quidde an E. Schering, 12. 3.1901, in: A. Strindberg, *Rausch, Totentanz, Ostern,* a.a.O., s. 332.

[102] ebd.
vgl. auch: Bühne und Welt 3/1900– 01 Bd. 2, r., *Bühnentelegraph Frankfurt a.M.,* s. 616.

[103] Christliche Welt 27/1913, Emmy Beckmann, *Ostern,* s. 268–71.

[104] Strindbergs Gläubigkeit wird in Vergleich gesetzt zur Religiosität der Brüder Hart (Die Zukunft 34/1901, Richard Wendriner, *Der neue Strindberg,* s. 433), Paul Verlaines, Huysmans und Ola Hanssons (Christliche Welt 14/1900, H. Fischer, *August Strindberg und die Hin zu Rom-Bewegung,* s. 377).

stärker literarisch orientiertes Repertoire um. Beide Stücke sind bereits zehn Jahre vor dieser Inszenierung entstanden und in einer 1894 vom Berliner Bibliographischen Bureau herausgegebenen Reihe von Einaktern veröffentlicht.

Vor allem in der Szene *Die Stärkere* kündigt sich bereits Strindbergs Umformung der analytischen Dramentechnik Ibsens an: Die Gegenwartshandlung, die als Basis der Analyse früheren Geschehens dient, ist auf einen einzigen Punkt verkürzt: das Zusammentreffen zweier Schauspielerinnen in einem Café. Der Erkenntnisprozeß verläuft in einem durchgehenden Monolog, der nur durch das Gebärdenspiel der zweiten Schauspielerin begleitet wird. Diese Reduktion in Sprache und Handlung, die der Atmosphäre der Umgebung, stummem Spiel, Mimik und Tonfall eine eigene Funktion zuschreibt, weist auf die Entwicklung des modernen Theaters voraus. Peter Szondi schreibt in seiner *Theorie des modernen Theaters* über dieses Drama:

> Denn ungleich stärker als in seinen [Ibsens] Dialogen wirkt in der Dichte und Reinheit des Strindbergschen Monologs das Verborgene und Verdrängte ... Weit entfernt, zum bloßen Bericht zu werden, ist diese Icherzählung sogar zweier Peripetien fähig, die man sich nicht «dramatischer» denken könnte, wenn sie sich auch ihrer reinen Innerlichkeit wegen dem Dialog und damit dem Drama entziehen.[105]

Die Aufnahme des Stückes in den Spielplan der Reinhardtschen Bühne ist vermutlich durch seine Betonung einer tieferliegenden, den Worten nicht direkt zu entnehmenden Atmosphäre des Geschehens veranlaßt.[106]

Die Berliner Kritik steht der Inszenierung der noch weitgehend unbekannten Bühne kühl gegenüber. Die Theaterzeitschrift *Bühne und Welt* geht nur in einem kurzen Abschnitt auf die Strindbergaufführungen ein[107]; der Rezensent der Frankfurter Zeitung schließt seine Besprechung mit den Worten: «Die ganze Aufführung war nicht stimmungslos.»[108]

Über den Publikumserfolg und die Zahl der Aufführungen lassen sich keine Angaben machen, da der Deutsche Bühnenspielplan keine Inszenierungen des Kleinen Theaters verzeichnet. Strindberg erhält

[105] SZONDI, s.45f.
[106] vgl. dazu: JULIUS BAB, *Theater der Gegenwart,* Leipzig 1928, s.119.
[107] Bühne und Welt 4/1901–02 Bd.2, ANONYM, *Bühnentelegraph Berlin,* s.572.
[108] Frankfurter Zeitung, 13.3.1902 Nr.72, Abendblatt, E.H., *Kleines Feuilleton.*

insgesamt 200 Mark an Tantiemen für beide Stücke.[109] Für ihn ist die Berliner Premiere Anlaß für neue Hoffnungen, auch mit seinen Nach-Inferno-Dramen auf deutschen Bühnen erfolgreich aufgeführt zu werden:

> Bester Herr Schering!
> Müde vermag ich Ihnen nur zu danken und bitte Sie, besonders Emanuel Reicher und Rosa Bertens meine allerbesten Glückwünsche auszurichten. Und sagen Sie ihnen, die Aufführung habe die zehnjährige Erinnerung an gemeinsame Erfolge wieder lebendig gemacht. Die Hoffnungen, auf die wir im Frühling 1893 im Berliner Ratskeller nach den «Gläubigern» tranken, haben also zehn Jahre gebraucht, um zu keimen und auszuschlagen! Welche furchtbaren zehn Jahre! ... Und was sagen nun Reicher und Rosa Bertens zu «Rausch» oder «Damaskus»? Denn, laßt uns modern sein![110]

Das Band wird in der folgenden Spielzeit vom Münchner Schauspielhaus übernommen und dort an 11 Abenden gespielt. Größeren Erfolg als dieser Einakter, der in den kommenden Jahren nur noch selten aufgeführt wird, hat jedoch die Szene *Die Stärkere,* die vor allem durch ihre außergewöhnliche Bühnentechnik besticht. Sie wird 1903/04 von Alfred Halm in Breslau inszeniert; 1906/07 von Reinhardt an den Kammerspielen Berlin, gemeinsam mit *Fräulein Julie,* wiederaufgenommen und im Todesjahr Strindbergs von mehreren deutschen Theatern gespielt.

Gegen Strindbergs Warnung[111] inszeniert Reinhardt am 5. Mai 1902 eines seiner frühesten Schauspiele, das nach dem Muster des Björnsonschen Einakters *Zwischen den Schlachten* konzipierte Drama *Der Friedlose.* Als wesentlichster Anlaß dieser Premiere am Kleinen Theater kann die Titelrolle des Stücks – Jarl Thorfinn – gelten, in der Emanuel Reicher sein Darstellungsvermögen entfalten kann. Trotz seiner Popularität wird Strindbergs Einakter jedoch ebenso abgelehnt wie der am gleichen Abend gespielte Schwank *Maiennacht* eines unbekannten deutschen Schriftstellers. In einer Kurzkritik der Aufführung heißt es:

> Im Kleinen Theater (Schall und Rauch) gelangte ein neues Schauspiel von Strindberg, «Der Friedlose», ein isländisches Wikingerdrama in einem Akt,

[109] STRINDBERG an SCHERING, 15.3.1902, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 60.
[110] STRINDBERG an SCHERING, 11.4.1902, ebd., s. 63.
[111] STRINDBERG an SCHERING, 25.2.1902, ebd., s. 59:
«‹Der Friedlose› ist schlecht! Das wird ein Fiasko!»

> das ursprünglich 5 Akte gezählt haben soll und wohl infolge dieser gewaltsamen Verkürzung durch eine Fülle von Unklarheiten langweilt, zur ersten Aufführung. Ebenso wenig Erfolg hatte ein zweiter Einakter, die etwas kindliche und stofflich belanglose «Maiennacht» von Felix Schneider.[112]

Ein spätes historisches Drama Strindbergs, *Erich XIV,* inszeniert das Schweriner Hoftheater im November 1902, trotz der geringen Resonanz bei seiner Aufführung von *Gustav Wasa.* Mit der Einstudierung folgt die Bühne der inneren Logik beider Werke: *Erich XIV* stellt in Handlung und Szenenführung eine direkte Fortsetzung des ersten Dramas dar. Obwohl die Person des schwedischen Königs in der deutschen Theaterliteratur bereits thematisiert ist – Strindberg wird mit seinem Schauspiel in eine Reihe «deutsche(r) Poeten wie Prutz, Kruse und Koberstein»[113] gestellt –, die historischen Ereignisse demnach nicht mehr unbekannt sind, wird die Premiere in Schwerin zu einem erneuten Mißerfolg; Strindbergs Drama wird nach zwei Abenden abgesetzt. Für ein modernes psychologisches Schauspiel in historischem Kostüm findet sich wenig Rezeptionsbereitschaft, die Erwartungen des Publikums lassen sich mit ihm kaum erfüllen.

Erich XIV wird auch in den folgenden Jahren wenig inszeniert. Eine Aufführung zweier Hamburger Theater im März 1905 wird – entgegen Strindbergs Angaben, die von einem Erfolg des Stückes sprechen[114] – ebenfalls an nur drei Abenden gespielt. In München wird es 1911/12 einstudiert und erlebt hier fünf Aufführungen.

Nach der Schweriner Inszenierung zeigt sich zunächst Alfred Halm, der 1902 nach dem Fiasko Paul Lindaus die Leitung des Berliner Theaters übernimmt, an Strindbergs Drama interessiert. Er zahlt am 1. Dezember 1902 einen Vorschuß von 500 Mark, den er jedoch, ohne eine Aufführung zu realisieren, verschenkt.[115]

Als letzte Strindberg-Inszenierung in dieser Spielzeit führt das Berliner Schillertheater am 23.1.1903 das bereits 1880 geschriebene Schauspiel *Das Geheimnis der Gilde* auf.[116] Vermittelt wird diese Premiere

[112] Bühne und Welt 4/1901–02 Bd. 2, ANONYM, *Bühnentelegraph Berlin,* s. 711.
[113] Bühne und Welt 5/1902–03 Bd. 1, A., *Bühnentelegraph Schwerin,* s. 261.
[114] STRINDBERG an SCHERING, 8.4.1905, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 162.
[115] STRINDBERG an SCHERING, 1.12.1902, ebd., s. 93.
[116] vgl. aber: Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, a.a.O., s. 109. Merbach legt das Premierendatum irrtümlich auf das Jahr 1902.

vermutlich durch Ernst Brausewetter, den Übersetzer der 1894 bei Kühling & Güttner erschienenen Buchausgabe.[117]

Auch dieses Drama wird in Berlin ohne Erfolg gespielt und von der Kritik mit der epigonalen deutschen Historiendichtung der siebziger und achtziger Jahre gleichgesetzt, die in ihrem Ansehen bereits stark beeinträchtigt ist. Heinrich Stümcke schreibt über die Erstaufführung des Schauspiels:

> ... aus den Tagen des Schiller-Epigonentums und des sogenannten Bildungsdramas, von den J.L. Klein, Mosen, Köster, Kruse, Nissel, Grosse, Greif, Lingg usw. will ich mindestens hundert deutsche Dramen zusammenbringen, die ebenso gut und besser sind als diese Jugendarbeit des Schweden, die kaum eine Spur von dem späteren scharfsichtigen Menschenbeobachter und Analytiker der Wirklichkeit aufweist.[118]

Nach sieben Aufführungen wird *Das Geheimnis der Gilde* vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater übernommen und an weiteren fünf Abenden gespielt. Strindberg zeigt sich an der Inszenierung seines Jugendwerkes wenig interessiert. Er ist lediglich über Rezensionen verärgert, die sein Drama mit Ibsens *Baumeister Solneß* vergleichen.[119] Bis 1912 bleibt die Einstudierung des Schillertheaters die einzige, die von Strindbergs Werk aufgeführt wird.

Alfred Halm wendet sich im März 1901 erstmals an Strindberg, um von ihm die Rechte für eine Inszenierung seines umfangreichsten historischen Schauspiels, *Gustav Adolf,* zu erhalten. Strindberg ist von diesem Vorschlag begeistert, nachdem das Schwedische Theater in Stockholm eine Aufführung des Stückes ablehnt. Er ist jetzt bereit, eine Uraufführung in Deutschland wieder zuzulassen, die er erst wenige Tage zuvor– nach dem Fiasko von *Ostern* – kategorisch abgelehnt hatte und schreibt:

> Und nun kommt Halms Projekt! Da muß ich mein letztes Wort ändern und sagen: Uraufführungen im Ausland gern, wenn es sich um ein in Schweden ungerecht abgelehntes Stück handelt.[120]

[117] vgl. dazu: STRINDBERG an SCHERING, 26.1.1903, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 99.

[118] Bühne und Welt 5/1902–03 Bd. 1, H. STÜMCKE, *Von den Berliner Theatern,* s. 426.

[119] STRINDBERG an SCHERING, 29.8.1903, ebd., s. 105. vgl. auch: Freistatt 5/1903 H. 50, W. MICHEL, *August Strindberg: Das Geheimnis der Gilde,* s. 996.

[120] vgl. dazu die Briefe STRINDBERGS an SCHERING vom März 1901, ebd., s. 41f.

Bis zur Verwirklichung des Halmschen Vorhabens vergehen weitere achtzehn Monate. Die Problematik einer Bühneninszenierung, die hieran deutlich wird, ergibt sich aus der Konzeption des Dramas: der ungekürzte Text, der eine Aufführungsdauer von fünf Stunden verlangt, versucht mit über 50 Personen, in 15 Szenen und 5 Akten ein repräsentatives Bild des Dreißigjährigen Krieges und den Erkenntnisprozeß eines einzelnen Menschen, der in einem undurchdringbaren Geflecht komplexer Beziehungen gefangen ist, zu vermitteln.[121] Die epische Struktur[122] ist Teil der Vorstellung Strindbergs von Aufbau und Wirkung seines Schauspiels:

> Ja, aber dieses Stück muß lang sein, auch physiologisch ermüdend wirken, wie eine lange Wüstenwanderung, auf der die Menschen (Gustav Adolf) sich selbst erkennen, durch Züchtigung erzogen werden und aus der Erfahrung ihrer Irrtümer berichtigen lernen; um schließlich heim zu verlangen.[123]

Dennoch nimmt Strindberg für die Berliner Inszenierung eine Umarbeitung des Dramas vor, die den Text auf 11 Szenen und eine Aufführungsdauer von vier Stunden verkürzt.[124]

Die mit Spannung erwartete Uraufführung findet am 4.12.1903 auf dem Berliner Theater statt.[125] Das Ergebnis des Abends ist ein, wie Strindberg es formuliert, «vornehmes Fiasko». Die Einstudierung von *Gustav Adolf* wird zwar gewürdigt als «eine That, die dem künstleri-

[121] vgl. dazu: HANNO LUNIN, *Strindbergs Dramen,* Emsdetten 1962 (Die Schaubühne Bd. 60), s. 178f.

[122] Bereits in einer Rezension der Buchausgabe verweist R. Schaukal auf die epische Form des Dramas:

«Eine dramatische Handlung liegt dieser, sich der dramatischen Form bedienenden Odyssee nicht zu Grunde. Man denkt an «Jörg Jenatsch» und erinnert sich, mit welcher Prägnanz der Schweizer Novellist das Aufsteigen und Abfallen eines ähnlichen Helden und seines Leidens unter unwürdigen Mitteln, um eines großen Zweckes willen, episch konzentriert hat.»

Die Gesellschaft 17/III 1901, R. SCHAUKAL, *Dramen,* s. 375.

[123] STRINDBERG an SCHERING, 3.12.1903, ebd., s. 127.

[124] vgl. dazu STRINDBERGS Briefe an SCHERING vom 23.10. 1903 bis 3.12.1903, ebd., s. 121ff. ebenso: W. JOHNSON, *Gustav Adolf Revised,* in: Scandinavica Studies, Presented to H. G. Leach, Seattle 1965, s. 236–46.

[125] Vor dieser Premiere ist Strindberg auf dem Berliner Theater lediglich durch eine Inszenierung der *Gläubiger* vertreten, die 1901 an sechs Nachmittagen gemeinsam mit M. Dreyers Einaktern *Puß* und *Volksaufklärung* gespielt werden.

schen Wollen des Direktors Halm alle Ehre macht»[126]; das umfangreiche Drama selbst jedoch als bühnenunwirksam abgelehnt. Es überfordere, so die Berliner Tageszeitung *Der Tag,* die Aufnahmefähigkeit und -bereitschaft des Publikums:

> Die Mitternacht war vorüber, als August Strindbergs «Gustav Adolf» endigte. So viel Zeit haben wir für die Kunst wirklich nicht übrig.[127]

Das Interesse der Zuschauer verteilt sich auf einzelne Szenen und Personen, ohne aus der Vielzahl der Phänomene die zentrale Idee herausfiltern zu können.[128]

Das geringe Verständnis, das Strindbergs Drama auch bei der Fachkritik findet, geht aus dem Urteil Heinrich Stümckes, des Herausgebers von *Bühne und Welt* hervor:

> In Summa: dies Stück Strindbergs etwa mit Schillers Wallenstein-Trilogie, aus deren einer Wrangelscene wir mehr Zeit- und Lokalkolorit erhalten als aus des Schweden ganzen fünf Akten, in einem Atem zu nennen, bedeutete geradezu Blasphemie, auch Wildenbruchs bessere Historien stehen nicht bloß in rein theatralischer Hinsicht weit höher.
> Am ehesten wäre das Stück mit den in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts erschienenen Friedrichdramen von Gründler und Rapp zu vergleichen, deren Verfasser sich gleichfalls auf ihre «echte» Psychologie etwas zu gute taten.[129]

Der Vorwurf mangelhafter Übereinstimmung mit der historischen Realität[130] dürfte jedoch für die Ablehnung des Dramas auf der Bühne von geringerer Bedeutung sein, wichtiger scheint, daß das Berliner Theaterpublikum allgemein wenig zugänglich für das historische Schauspiel, zudem für ein eng mit der schwedischen Geschichte verbundenes, ist.[131]

Nach vier Abenden wird *Gustav Adolf* aus dem Programm des Berli-

[126] Literarisches Echo 6/1903– 04, G. Ziegler, *Echo der Bühnen: Berlin,* sp. 581. vgl. auch: Nationalzeitung, 5.12.1903 und: Deutsche Tageszeitung, 5.12.1903, in: A. Strindberg, *Deutsche Historien,* München/Leipzig 1916, s. 386ff.

[127] Der Tag, 5.12.1903, ebd., s. 386.

[128] Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 6.12.1903, ebd., s. 388.

[129] Bühne und Welt 6/1903–04 Bd. 1, H. Stümcke, *Von den Berliner Theatern,* s. 252.

[130] Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 70/1901 Nr. 36, Ph., *Bücherschau,* sp. 868.

[131] Literarisches Echo 6/1903–04, a.a.O., sp. 582.

ner Theaters gestrichen. Halm ist von diesem Mißerfolg so betroffen, daß er sich weigert, bereits zur Aufführung erworbene Schauspiele – sämtliche historische Dramen Strindbergs – zu inszenieren. Er zieht es stattdessen vor, eine Konventionalstrafe in Höhe von 1064 Kronen zu bezahlen und sich damit von allen Verpflichtungen zu befreien.[132]

Nach dieser verunglückten Uraufführung vergehen mehr als sechs Jahre, bevor ein weiteres Drama Strindbergs in Berlin erstmals inszeniert wird. Er ist auf den Bühnen der Reichshauptstadt in dieser Zeit vor allem durch seine naturalistischen Stücke *Der Vater, Fräulein Julie* und *Kameraden* vertreten. Dramen aus der Nach-Inferno-Zeit fehlen dagegen auf ihrem Repertoire.

Das Lobetheater Breslau ist Schauplatz der folgenden Strindberg-Premiere. Unter der Regie Bonnos wird *Samum,* ein Einakter aus dem Jahr 1889 zum ersten Mal in Deutschland gespielt. Diese kurze Szene und einen zweiten Einakter Strindbergs, *Mit dem Feuer spielen,* stellt der Regisseur neben das Erstlingswerk einer einheimischen adligen Schriftstellerin. Ihres Stückes wegen trifft sich das Premierenpublikum im Theater, das Strindbergs Werk neben dem *Letzten Tag*[133] als deplaziert empfinden muß und auspfeift:

> Die theatralische Wirkung der im Detail unsagbar gräßlichen Affäre ist stark, aber abstoßend, besonders für die aristokratischen Hörer, die nicht das litterarische Interesse für Strindberg, sondern das persönliche für die Verfasserin des «Letzten Tags» herbeigelockt hatte. Demgemäß wurde «Samum» gehörig ausgezischt.[134]

Strindbergs Drama wird nach drei Abenden vom Programm abgesetzt und in den folgenden Jahren von den Theatern gemieden. Bis 1912 sind lediglich zwei weitere Aufführungen bekannt.

Bereits im November 1900 übersendet Strindberg das Manuskript des ersten Teils von *Totentanz* an seinen Berliner Übersetzer. Schering

[132] STRINDBERG an SCHERING, 21.7.1906, in: A. STRINDBERG, *Briefe* s. 194.

[133] Bühne und Welt 7/1904–05 Bd. 2, P., *Bühnentelegraph Breslau,* s. 697:
«‹Der letzte Tag›: Die rührsame Geschichte eines jungen Bankiers, der plötzlich verkracht und sein letztes mühsam erspieltes Geld einem wackeren Jugendfreunde und Tischlergesellen opfert, um sich dann im stolzen Bewußtsein seiner guten Tat im Nebenzimmer erschießen zu können, wird mit geradezu entwaffnender Harmlosigkeit vorgetragen.»

[134] Literarisches Echo 7/1904–05 Bd. 2, E. FREUND, *Echo der Bühnen: Breslau,* sp. 1147.

sieht jedoch nach den Mißerfolgen der deutschen Erstaufführungen in Berlin, Breslau und Schwerin wenig Möglichkeiten für eine Inszenierung des Werkes auf deutschen Bühnen. Strindberg reagiert auf seine Warnung, indem er in den folgenden sechs Wochen einen zweiten Teil unter dem Titel *Der Vampir* verfaßt, der «die düstere Tragik des Alters ... durch das Liebesspiel der Jugend» mildern solle.[135] Rezensenten der ersten Buchausgabe 1904 bezeichnen das Drama dennoch als unaufführbar. Otto Stoeßl schreibt in einer Sammelrezension Strindbergscher Dramen:

> Die Art, wie hier eine fast schematische, lineare Darstellung Grundzüge aus einem Einzelfall aufzeichnet, ist tragisch und erschütternd, wenn auch für die reale Bühne kaum zu gewinnen.[136]

Es muß daher überraschen, wenn sich im Winter 1905/06 eine Gruppe von Schauspielern bereit findet, unter der Bezeichnung «Tournee August Strindberg» 30 Städte zu bereisen, um beide Teile von *Totentanz* aufzuführen.[137] Über die Voraussetzungen dieser Gastspielreise, die unter der Direktion Rudolf Jaffés und Fritz Krempiens steht, ihren Verlauf und Erfolg ist nur wenig bekannt. Krempien, der zunächst als Schauspieler in Aachen, Riga und Hamburg, später als Dramaturg in Erfurt verpflichtet wird, beginnt mit der Strindberg-Tournee

[135] vgl. dazu die Anmerkung Scherings in: A. Strindberg, *Briefe* s. 36.

[136] Literarisches Echo 7/1904–05, Otto Stoessl, *Neues von Strindberg,* sp. 1627.

[137] Schering spricht dagegen von einer Aufführung in 40 Städten:
A. Strindberg, *Rausch, Totentanz, Ostern,* a.a.O., s. 93.
Um den Verlauf der Gastspielreise nachvollziehen zu können, werden im folgenden – nach Angaben des Deutschen Bühnenspielplans – die Theaterstädte und in Klammern die jeweiligen Aufführungszahlen genannt:
Köln: Altes Stadttheater (I+II, 2×); Bromberg (I, 1×); Chemnitz (I, 2×); Coblenz (I+II, 2×); Crimmitschau (I, 1×); Danzig (I+II, 2×); Dortmund (I+II, 2×); Elberfeld (I, 1×); Essen (I+II, 2×); Frankfurt/O (I, 1×); Graudenz (1, 2×); Görlitz (I+II, 2×); Graz (I+II, 2×); Halberstadt (I, 1×); Hannover: Residenztheater (I+II, 2×); Heidelberg (I+II, 2×); Kiel (I, 1×); Leipzig: Theater am Thomasring (I+II, 4×); Magdeburg (I+II, 2×); Mainz (I, 1×); Nürnberg: Intimes Theater (I+II, 2×); Reichenbach (I, 1×); Rostock (I, 1×); Stettin (I+II, 2×); Stolp (I, 1×); Straßburg (I+II, 2×); Stuttgart: Wilhelmtheater (I+II, 4×); Ulm (I+II, 2×); Wiesbaden (I, 1×); Zwickau (I+II, 2×)

eine Reihe von Gastspielen, bevor er 1908/09 wieder am Neuen Schauspielhaus Berlin engagiert ist.[138]

Die *Totentanz*-Tournee beginnt am 29. 9.1905 auf dem Alten Stadttheater Köln, dessen eben engagierter Direktor Max Martersteig versucht, Werke moderner Autoren auf dieser Bühne durchzusetzen. Die an zwei aufeinanderfolgenden Abenden gespielte Inszenierung von *Totentanz 1. und 2. Teil* wird vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen. Rezensenten der Premierenaufführung sehen jedoch den Erfolg beider Abende auf die Darstellung der Schauspieler beschränkt. Im *Literarischen Echo* heißt es:

> Dem Drama selbst begegnete man zu Anfang entgegenkommend, gegen Ende zu aber mit immer mehr sich steigernder Unfreundlichkeit, die in dem peinlichen Motive und den vielen Unwahrscheinlichkeiten und Unklarheiten und in den in der Schlußwendung geradezu ins Lächerliche gehenden Paradoxien ihre volle Berechtigung hatte.[139]

Für den Rezensenten steht außer Zweifel, daß Strindberg beabsichtige,

> durch diese wollüstig gehäufte Summe von Niedertracht die Ehe zu diskreditieren und glauben zu machen, daß Menschen von ursprünglich guter Charakteranlage wie sein Hafenkapitän und dessen Frau durch die Ehe zu solchen bestialischen Geschöpfen werden können.[140]

Wieder wird darauf verwiesen, daß der Autor unzurechnungsfähig sei und sein Drama sich erklären lasse als «pathologisches Produkt»[141]. Das Gastspiel scheint in den folgenden Wochen kaum erfolgreicher zu verlaufen; Krempien ist am Ende der Tournee nicht in der Lage, Tantiemen an Strindberg abzuführen.[142] Fest steht jedoch, daß der Autor durch die Aufführungen Krempiens und Jaffés erstmals auch in der deutschen Theaterprovinz gespielt wird. Strindberg ist daher für ihr Vorhaben äußerst dankbar und schreibt im Oktober 1905 an Schering:

[138] vgl. dazu: Kosch, s. 1098. Angaben über Jaffé ließen sich nicht ausfindig machen.
[139] Literarisches Echo 8/1905–06, Iwan Schleicher, *Echo der Bühnen:* Köln, sp. 214f.
[140] ebd.
[141] Bühne und Welt 8/1905–06 Bd. 1, Rudolf Reganiter, *Der jüngste Strindberg,* s. 122.
[142] vgl. dazu die Anmerkung Scherings in: A. Strindberg, *Briefe* s. 194.

> Wollen Sie Krempien und seinem Direktor sowie allen Mitspielenden meinen besten Dank aussprechen für das, was sie ausgerichtet haben und ihnen Glück wünschen. Da Berlin aus unbekannten Gründen seine Tore mir immer wieder verschließt, müssen wir diese Stadt von außen belagern und die Provinzen erheben. [143]

In der folgenden Spielzeit übernimmt Josef Jarno am Theater in der Josefstadt die Inszenierung des ersten Teils von *Totentanz,* die er an neun Abenden spielt. Bis 1909 finden sich keine weiteren Bühnen, die das Drama zu spielen bereit sind. Danach erscheint es im Repertoire der Theater Hamburgs, Mannheims, Münchens und anderer, bevor eine Neuinszenierung Max Reinhardts 1912 auf dem Deutschen Theater den entscheidenden Durchbruch Strindbergs auf den deutschen Bühnen einleitet. *Totentanz* gilt jetzt in einer Rezension Siegfried Jacobsohns als Bühnenwerk, das «in der dramatischen Weltliteratur nicht oft seinesgleichen haben (wird).» [144]

Reinhardt ändert den Szenenentwurf Strindbergs nach eigenen Vorstellungen und ergänzt das Halbrund des Festungsturmes zu einem geschlossenen Kreis, den er über die Rampe der Bühne hinaus in den Zuschauerraum ragen läßt. Das Bühnenbild vermindert so die räumliche Distanz zwischen Publikum und Szene, vermittelt jedoch gleichzeitig den Eindruck der Isolation der Handelnden durch die Abgeschlossenheit des Turmes. [145]

Die Intensität der Beziehung zwischen dem Kapitän, Alice und Kurt wird durch die Darstellung der Schauspieler vor Augen geführt, die

[143] STRINDBERG an SCHERING, 16.10.1905, ebd., s. 179.

[144] Die Schaubühne 8/1912 H. 2, S. JACOBSOHN, *Totentanz,* s. 344.

[145] Einen Eindruck von der Atmosphäre der Aufführung, die bereits durch das Bühnenbild vermittelt wird, gibt Felix Poppenberg in seiner Premierenkritik:

«Wie im Rund einer Arena, in dauerndem Kreislauf, bewegen sich die Menschen. Raumsymbolik mit den natürlichsten Mitteln entsteht so. Und ein besonderes Verhältnis zwischen Szene und Publikum bildet sich. In die andere Welt, in die Welt der Zuschauer ragt die Bühne hinein. Wie das Achterdeck eines Schiffes bohrt sich ihre Rundung dicht heran. Doch erhöht über die Menschen, streng vom Randring umzogen und so entrückt. Und ... gleichsam auf das nahe und doch unerreichbare Verdeck eines fremden Schiffes blickt man und sieht dem Verzweiflungskampf erbitterter Geschöpfe zu.»

Xenien 5/1912, F. POPPENBERG, *Berliner Theaterbrief,* s. 688.

Reinhardt für seine Inszenierung einsetzen kann: Paul Wegener, Gertrud Eysoldt und Paul Bienfeldt.[146]

Die erste Berliner Aufführung beider Teile von *Totentanz* wird 1917 auf dem Theater an der Königgrätzerstraße unter Meinhardt und Bernauer, entsprechend einem Vorschlag Strindbergs, auf zwei Abende verteilt. Siegfried Jacobsohn greift diese Konzeption scharf an; über diese technischen Fragen hinaus richtet sich seine Kritik jedoch vor allem gegen den Inhalt des zweiten Teils. Gegenüber der straffen, handlungsarmen Szenenführung im ersten Teil von *Totentanz* muß die Umarbeitung des resignativen Schlusses in eine Liebesgeschichte der Kinder, ihre Gefährdung durch ein kunstvolles Intrigennetz und einen sentimentalen Ausgang an das Genre französischer Salonstücke erinnern.[147]

Die Angemessenheit von dramatischen Wertungskategorien, wie sie Jacobsohn an Strindbergs Schauspiel anlegt, wird 1919 in einem Aufsatz Walther Rheiners in Frage gestellt. Er verweist auf die Verengung der Ausdrucksmöglichkeiten, die seinem Ansatz zugrunde liegt und den Vorgriff expressionistischer Darstellungsprinzipien in Strindbergs Dramen:

> Alle Vorwürfe, die gegen seine Dramatik erhoben werden, sind ebensoviele Indizien seines Expressionismus. Das «unmotivierte» Auftreten unbekannter Personen, die «Zusammenhanglosigkeit», die Unpersönlichkeit seiner Figuren, das Fehlen eines deutlichen «dramatischen Fadens», die widerspruchsvollen, unklaren Charaktere der Handelnden ... Warum sollten nicht plötzlich und ohne äußeren Grund Personen in die Handlung treten, wenn sie nötig sind, um den Reichtum der Idee zu vermitteln? Wozu einen banalen Zusammenhang, da er das Tempo und die Breite der Symphonie verärmlicht? Müssen Illustrationen, handelnde Organe der Idee persönlich sein, wenn das Absolute klingt, einen Charakter haben, der uns bestätigt, daß zweimal zwei gleich vier ist?[148]

[146] vgl. dazu die Analyse Kela Kvams und die Rezension Siegfried Jacobsohns, auf die sie sich hauptsächlich stützt:
KVAM, s. 17ff.
Die Schaubühne 8/1912 H. 2, S. JACOBSOHN, *Totentanz,* s. 344.

[147] Die Schaubühne 13/1917 Bd. 1, S. JACOBSOHN, *Totentanz,* s. 300.

[148] WALTER RHEINER, *Expressionismus und Schauspiel,* 1919, wiederveröffentlicht in: P. PFÖRTNER (Hrsg.), *Literatur und Revolution* 1920–25, Neuwied/Berlin 1960–61 Bd. 2, s. 280.

Weitaus erfolgreicher als die *Totentanz*-Tournee Krempiens und Jaffés verläuft die wenige Tage nach ihrer Premiere gespielte Uraufführung der *Kameraden* auf dem Wiener Lustspieltheater. Josef Jarno inszeniert am 24.10.1905 diese «Komödie in vier Akten», die wegen ihrer antifeministischen Tendenz erst fünf Jahre später am Intimen Theater Stockholm aufgeführt werden kann. Strindberg wendet sich gegenüber Schering bereits 1902 strikt gegen Aufführungen der *Kameraden,* ist durch einen Vertrag jedoch an seinen früheren Übersetzer Ernst Brausewetter gebunden und kann seine Einwände, die sich zu dieser Zeit gegen eine geplante Inszenierung am Kleinen Theater unter Max Reinhardt richten, nicht geltend machen.

Das Lustspiel beinhaltet einen rigorosen, gegen Ibsen gerichteten Angriff auf weibliche Emanzipationsbestrebungen. Die eindeutige Stellungnahme in Strindbergs Drama, das mit der erfolgreichen Selbstbehauptung des Mannes gegenüber den grotesk gezeichneten Ansprüchen der Frauen endet, unterstützt den Erfolg der Inszenierung Jarnos. Die Tendenz erscheint für den Rezensenten von *Bühne und Welt* bedeutender als der Inhalt des Dramas:

> Und wir alle im Theater haben das erhebende Gefühl der Befreiung und Erlösung im Augenblicke, wo der Mann Mann bleibt, nicht schwach wird und endgültig die Fessel abwirft. Gewiß ist das Stück mehr Pamphlet als Drama, aber es schreit Unausgesprochenes so laut in die Welt, daß wir, mitgerissen von der Überzeugung des Dichters, die Schwäche des Aufbaus vergessen.[149]

Am 18.5.1906 gibt Jarno am Berliner Lessingtheater eine Gastspielvorstellung mit Strindbergs *Kameraden.* Im Gegensatz zur Wiener Aufführung, die den einzigen Kassenerfolg des Autors in dieser Periode bedeutet,[150] trifft das Drama bei der Berliner Kritik auf vollständige Ablehnung und kann sich in der Reichshauptstadt nicht durchsetzen:

[149] Bühne und Welt 8/1905–06 Bd. 1, R. Lothar, *Von den Wiener Theatern,* s. 169.

[150] vgl. dazu einen Brief Strindbergs an Schering:

«Die Theater ergeben nichts, und wenn die Tantiemen mit dem Buchverkauf, der nichts ergibt, zusammengelegt werden, so wird es wieder nichts.»

Strindberg an Schering, 25.6.1908, in: A. Strindberg, *Briefe* s. 242.

vgl. auch: Strindberg an Schering, 10.1.1906, ebd., s. 193.

> Das technisch wie psychologisch unmögliche Stück steht eigentlich schon jenseits von Gut und Schlecht: es wirkt heute schlichtweg töricht und ist nur als Grille eines damals in blindeste Weiberverachtung verrannten Verbitterten zu verstehen.[151]

Kameraden wird auch in den folgenden Jahren zu keinem Erfolgsstück für den Autor; Neuinszenierungen sind selten und werden auch nur an wenigen Abenden gespielt.[152]

Nach dem Erfolg der Wiener Inszenierung von *Kameraden* veranstaltet das Altonaer Stadttheater am 10.3.1906 unter der Regie Arthur Wehrlins einen Strindbergabend, der neben dem Einakter *Paria* die deutsche Erstaufführung des vieraktigen Volksstücks *Die Hemsöer* spielt. Strindbergs Bühnenbearbeitung des bereits 1887 im Reclam-Verlag erschienenen und weit verbreiteten Romans wird bei ihrer Premiere kühl aufgenommen. Der Hamburger Bühnenkritiker Paul Raché führt die Ablehnung darauf zurück, daß einzelne Szenen und Figuren zwar interessieren, ein die vier Akte zusammenschließender Handlungszusammenhang jedoch fehle:

> ... dem Ganzen fehlt es doch zu sehr an der einheitlichen starken dramatischen Handlung, um das Interesse vier Akte hindurch zu fesseln. In allen Szenen fühlt man die novellistische Grundlage heraus und das läßt keinen rechten Genuß aufkommen.[153]

Strindberg selbst hält wenig von seinem frühen Drama; in mehreren Briefen bezeichnet er es als «baren Schund» und befürchtet, mit dem Stück als Possendichter verkannt zu werden.

Auch sein Einakter *Paria* trifft auf wenig Verständnis, obwohl in der Hamburger Inszenierung die beiden Rollen des Stückes mit Arthur Wehrlin und Paul Wegener besetzt sind. Beide Stücke Strindbergs müssen nach drei bis vier Abenden vom Programm abgesetzt werden; *Die Hemsöer* erscheinen bis 1912 nicht mehr auf den Spielplänen deutscher Bühnen.

Eine zweite dramatisierte Novelle Strindbergs, *Frau Margit* wird am 12.5.1908 auf dem Schauspielhaus Köln erstaufgeführt. Sein 1882 ent-

[151] Literarisches Echo 8/1905–06, J.E., *Echo der Bühnen: Berlin,* sp. 1318.

[152] Im Gegensatz zu Angaben Paul Merbachs wird *Kameraden* in den folgenden Jahren kaum noch inszeniert.
Berliner Hefte für geistiges Leben 4/1. Halbjahr 1949, a.a.O., s. 111.

[153] Bühne und Welt 8/1905–06 Bd. 2, Paul Raché, *Hamburger Theaterbrief,* s. 565.

standenes Frühwerk schildert die Ehe als einzig möglichen Ort weiblicher Selbstverwirklichung. Diese Stilisierung der Ehe, die im Gegensatz zu seinen anderen Dramen steht, dürfte die Voraussetzung dafür bieten, daß das Stück «beim Publikum ziemliches Interesse erregt».[154] Die Rezeptionsbereitschaft ist jedoch gering: Strindbergs Drama erlebt in Köln nur vier Vorstellungen und wird auf deutschsprachigen Bühnen – abgesehen von einer Inszenierung des Deutschen Volkstheaters in Wien 1914 – nicht mehr aufgeführt.

Als erstes der 1908 in Deutschland veröffentlichten Kammerspiele wird im November 1908 im Wiener Josefssaal *Scheiterhaufen* gespielt.[155] Eine Gruppe junger Schauspieler unter der Leitung Franz Gstettners übernimmt die von Max Reinhardt bei der Eröffnung des Kleinen Theaters im Deutschen Theater Berlin geprägte und von Strindberg für seine in Szenenführung, Handlung und Personal stark komprimierten Dramen aufgegriffene Bezeichnung «Kammerspiele» und versucht durch Inszenierungen von Werken Strindbergs, Bahrs und Wieds das Genre «Wiener Kammerabende» einzuführen. Bereits nach der Strindbergpremiere löst sich die Gruppe jedoch wieder auf, so daß eine Realisierung ihres Vorhabens ausbleibt.[156]

Die Kritik wendet sich dem Unternehmen in wohlwollend-jovialer Form zu, die am deutlichsten einer Rezension der Zeitschrift *Bühne und Welt* zu entnehmen ist:

> Die jungen Leute wagten sich an ein Werk heran, das ihre Kräfte überstieg. Trotzdem verließ man das Haus nicht mit einem unerfreulichen Gefühl, denn man sah Jugend vor sich, edles schönes Wollen und Streben der Jugend, und das ist immer eine hübsche Sache, wenn der Erfolg sich auch nicht flugs einstellt.[157]

Die Reaktion auf Strindbergs Drama ist uneinheitlich: interpretiert als Demaskierung der Mutterrolle, analog zum Inhalt seiner naturalistischen Einakter, erscheint es als eine monströse Realitätsverzerrung

[154] Literarisches Echo 10/1907–08, ANONYM, *Kurze Nachrichten,* sp. 1313.

[155] Der von Schering gewählte Titel *Scheiterhaufen* wird von Strindberg statt der schwedischen Originalbezeichnung *Pelikanen* akzeptiert.
s. dazu: A. STRINDBERG, *Kammerspiele,* München 1926, s. 237f.

[156] Die Schaubühne 4/1908 Bd. 2, A. POLGAR, *Wiener Kammerabende,* s. 495.

[157] Bühne und Welt 11/1908–09 Bd. 1, L. KLINGENBERGER, *Von den Wiener Theatern,* s. 171.

und wird durch die Fülle alltäglicher Grausamkeiten in die Nähe trivialer Sensationsdramen gerückt. So schreibt Arthur Eloesser:

> Wenn man das liest, ist es eine erhabene Schrulle, wenn man es sieht, etwas sehr Fremdes, eine feine Monotonie, ein Kinderspuk für Große, über den wir lächeln müssen, wenn er uns nicht gruseln macht.[158]

Ein anderer Eindruck entsteht, wenn die Handlung des Dramas lediglich als Oberflächenerscheinung einer tieferliegenden, durch Bosheit und Degeneration geprägten, psychisch defekten Beziehungsstruktur erkannt wird. Alfred Polgar vertritt diese Interpretation in einer Rezension der *Schaubühne:*

> Geiz, Habgier, Bosheit, Neid, all die kleinen Aasvögel fliegen auf, die immer schwarz und krächzend über die Strindberg-Scene flattern, wenn tote und längst verwesende Liebe die Atmosphäre mit bösen Miasmen füllt. Es ist ein Charakteristisches der Strindberg-Dramen, daß ihre Tragik zu den grellsten Formen, zu den schmerzlichst-gellenden Tönen in ihren kleinlichsten Ausläufern, in den nüchtern-prosaischen Werkeltagsverhältnissen gelangt.[159]

Die Zerstörung der Familienbeziehung erweist sich als irreparabel; sie muß, da niemand verantwortlich gemacht werden kann – auch Elises Verhalten wird aus ihrer Vergangenheit erklärt – ausgelöscht werden. Der selbstgelegte Brand stellt daher die Erlösung von einem Leben dar, das keine Aussicht auf Veränderung mehr zuläßt. Siegfried Jacobsohn schreibt 1911 zu diesem Dramenschluß:

> Er [Strindberg] beweist schließlich sein Mitleid weniger durch Worte als durch die Taten. Er erträgt es nicht, daß der Jammer sich fortzeugt. Er beendet ihn. Er rottet die Familie aus ... Aus diesem Stück, auch aus seinen Bösartigkeiten, Düsterkeiten, Grausamkeiten und Unerbittlichkeiten, spricht, ruft, schreit Strindbergs Güte.[160]

Erschwert wird diese Interpretation durch die Trivialität der Beispiele, in denen Strindberg die destruktive Kraft der Beziehungen konkretisiert. Inszenierungen, in denen es nicht gelingt, die hintergründige

[158] Literarisches Echo 14/1911–12, A. Eloesser, *Echo der Bühnen: Berlin,* sp. 577. s. auch: Bühne und Welt 14/1911–12, Walter Turzinsky, *Von den Berliner Theatern,* s. 283.

[159] Die Schaubühne 4/1908 Bd. 2, A. Polgar, a.a.O., s. 494.

[160] Die Schaubühne 7/1911, S. Jacobsohn, *Der Scheiterhaufen,* s. 632f.

Atmosphäre zu realisieren, müssen daher an den Rand der Lächerlichkeit geraten.[161]

Nach seiner Uraufführung wird Strindbergs Kammerspiel zunächst selten gespielt. Eine deutsche Erstaufführung auf dem Stadttheater Elberfeld am 4.4.1909 wird zwar, wie der Premierenbericht des *Literarischen Echos* ausweist, erfolgreich inszeniert, aber auch nur an einem Abend gespielt:

> Der Beifall des Publikums, das sich trotz der herrlichsten Frühlingssonne dieses literarische Ereignis nicht entgehen lassen wollte, spiegelte deutlich den tiefen Eindruck wieder, den die vorzügliche Darstellung des keineswegs bloß sensationellen Sittenstücks hinterlassen hatte, und bestätigte wieder die alte Ibsen-Erfahrung, daß wir Deutsche den nordischen Dichtergrößen ein besseres Verständnis entgegenbringen als die eigenen Landsleute.[162]

Die erste Berliner Inszenierung wird am 20.11.1912 vom Berliner künstlerischen Theater im Lessingtheater gespielt. Aus Anlaß dieser Aufführung umschreibt Arthur Eloesser die Rezeptionsbedingungen der Dramen Strindbergs während der Jahre 1890 bis 1912 in Deutschland:

> August Strindberg ist eine der interessantesten Erscheinungen Europas, vielleicht das Ingenium, das am tiefsten in seiner Zeit gelebt und an allen ihren Wurzeln gebohrt hat. Aber man reißt sich so wenig nach seinen Produkten, daß eine fliegende Bühne und ein künftiger Direktor, um irgendetwas zu spielen, irgendeines seiner Dramen zum Köder oder zur Beute nahm ...
> Man hat einiges von ihm gespielt, als der Naturalismus grün war, als der große Irreguläre und Exzentrische den ihm verwandten und in seinen Konsequenzen so entgegengesetzten Ibsen zu bestätigen schien.[163]

Auch diese Inszenierung wird trotz ihres Erfolges[164] nur in einer Vorstellung gespielt. Erst in einer Einstudierung Max Reinhardts vom 9.4.1914 erreicht das Kammerspiel den endgültigen Durchbruch. Jacobsohn rechnet sie neben den Inszenierungen von *Totentanz* und *Wetterleuchten* zur «Musterleistung einer Mustervorstellung» Rein-

[161] vgl. dazu: Die Schaubühne 13/1917 Bd. 1, A. Polgar, *Scheiterhaufen,* s. 417.

[162] Literarisches Echo 11/1908–09, Hans Wegener, *Echo der Bühnen: Elberfeld,* sp. 1102.

[163] Literarisches Echo 14/1911–12, A. Eloesser, *Echo der Bühnen: Berlin,* sp. 576.

[164] Walter Turzinsky beschreibt den Erfolg des Stückes als «laut, aber rein äußerlich». Bühne und Welt 14/1911–12 Bd. 1, W. Turzinsky, *Von den Berliner Bühnen,* s. 283.

hardts.[165] Friedrich Düsel, der Berliner Rezensent der Zeitschrift *Kunstwart* schreibt in seiner Premierenkritik:

> ... aber erst Reinhardt hat diesem Drama der Schuld und des Grauens, des Schreckens und der Vernichtung jene Atmosphäre dämonischer Phantastik zurückgegeben, aus der es geboren ist und in der allein es zu seiner vollen letzten Wirkung kommen kann.[166]

Wie in der Berliner Erstaufführung des *Scheiterhaufen* spielt Rosa Bertens auch in der Einstudierung Reinhardts die «Elise». Sie scheint für die Darstellung dieser Rolle prädestiniert zu sein, die sie auch in einer Inszenierung Josef Jarnos am Wiener Stadttheater 1917 übernimmt.

Alfred Polgars Rezension der Wiener Aufführung zeigt, daß Strindbergs Drama zu dieser Zeit wesentlich kritischer bewertet wird als noch drei Jahre zuvor. Die Selbstvernichtung seiner Personen verliert an Zwangsläufigkeit, sobald die resignative Grundhaltung Strindbergs in Zweifel gezogen wird:

> Es ist ein Nachtwandeln zu tragischen Höhen auf Pfaden, die für Nichtblinde kaum gangbar. Und der schließliche Sturz in den Abgrund erfolgt nicht aus tragischer Notwendigkeit, sondern weil, heimlich, ein Sicherheitsgeländer weggebrochen worden.[167]

Josef Jarno inszeniert am 4.10.1910 auf dem Theater in der Josefstadt *Königin Christine* und spielt das Drama an elf Abenden. Es ist der erste Erfolg eines historischen Schauspiels Strindbergs im deutschsprachigen Raum, der jedoch weniger auf den geschichtlichen Hintergrund der Handlung als das vielfältig schattierte Portrait Christines zurückzuführen ist. Die historischen Fakten und innerschwedischen politischen Beziehungen wirken, so Alfred Polgar in der *Schaubühne,* lediglich als Hintergrundinformation für die Rolle Christines:

> Sie bringen einen strengen, männlichen Ton kühler Sachlichkeit ins Drama, umschließen es wie mit einem harten Rahmen. Mir für mein Teil ist auch die Ignoranz hier kein Hindernis zum Genuß. Ich kann diese politischen Dinge rein ästhetisch werten, als eine Valeur wie die Maler sagen, als neutrale Grau-Töne, von denen die flimmernde Buntheit des eingezeichneten Frauen--Charakters und -Schicksals sich leuchtend abhebt.[168]

[165] Die Schaubühne 10/1914 H. 1, S. Jacobsohn, *Scheiterhaufen,* s. 443.
[166] Kunstwart 27/III 1913–14, F. Düsel, *Berliner Theater,* s. 185.
[167] Die Schaubühne 13/1917 Bd. 1, A. Polgar, *Scheiterhaufen,* s. 418.

Der im Gartenpavillon spielende vierte Akt des Dramas unterliegt alternativen Interpretationen und Bewertungen. Die Intention Strindbergs wird in einer Besprechung Emil Scherings deutlich, der zu ihrer Erklärung eine Kritik Hebbels an Heinrich Laubes *Christine*-Drama heranzieht:

> Welch ein Machwerk! Wenn ein glühendes Liebesleben dargestellt worden wäre, gleich gewaltig auf Seiten des Mannes wie des Weibes und blos geschlechtlich verschieden, in dem Sinn nämlich verschieden, daß der Mann seiner Natur gemäß über das Weib hinaus liebt und sich durch die Königin der Welt zu bemächtigen sucht, während das Weib sich in den Mann verliebt und die Königin von sich wirft, um sich völlig mit ihm zu identifizieren, dann wäre ein tragischer Konflikt wenigstens möglich gewesen; dann hätten sich Beide im Moment der innigsten Vereinigung durch diesen Geschlechtsunterschied getrennt gefühlt und ihn für einen individuellen genommen; sie hätten sich niemals verständigen, also auseinander gehen, bis zur Vernichtung gegen einander rasen können und hätten doch in ihrer Raserei eben nur die Unauflöslichkeit des überall hervortretenden Dualismus der Welt zur Anschauung gebracht.[169]

Vor allem die Verlagerung des Konflikts an das Ende des Schauspiels wird in einer Rezension des *Kunstwart* als undramatisch und, im Sinne der Freytagschen Dramaturgie, als «technische Unzulänglichkeit» bezeichnet; die Begegnung Totts und Christines als «trübe mythisch-symbolische Theatralik» abgelehnt.[170] Die Verteidigungsrede der Königin vor ihrer Abdankung gilt einigen Rezensenten als später Versuch einer Stilisierung, der im Widerspruch zu ihrer vorhergehenden Charakterisierung steht und daher lediglich proklamatorischen Charakter besitze:

> Die Barmherzigkeit wird zur unklaren, doktrinären Tirade, und was bisher fest umrissen und pulsierend lebendig stand, lockert sich und wird grau-gedacht.[171]

Polgar sieht dagegen gerade die in dieser Szene erkennbare Parteinahme Strindbergs für Christine, in der die Austauschbarkeit von

[168] Die Schaubühne 6/20.10.1910, A. Polgar, *Königin Christine,* s. 1096.

[169] Die Zukunft 51/1905, E. Schering, *Selbstanzeigen: A. Strindberg, Königin Christine,* s. 328.

[170] Kunstwart 24/1911, 1. Märzheft, Th. Antropp, *Wiener Theater,* s. 333.

[171] Literarisches Echo 13/1910–11, P., *Echo der Bühnen: Wien,* sp. 211.

Recht und Unrecht erkennbar wird, als «Dichterische(n) Geniestreich unvergänglicher Art»:

> Das anklägerische Pathos, die dumpfe anklägerische Ironie Strindbergs verstummen hier gänzlich, es ist, als ob eine milde Luzidität in seiner Seele aufstrahlte, die ihn auch in der Frau nichts anderes mehr sehen lasse als ein zerquältes Bündel geheimnisvoll bedingter Menschlichkeiten.[172]

Die Inszenierung des Strindbergschen Dramas 1910 in Wien erfolgt im Zuge einer Renaissance des historischen Schauspiels: In der Wiener Theatersaison 1910/11 sind alle erstaufgeführten Dramen in der Vergangenheit angesiedelt wie zum Beispiel Schönherrs *Glaube und Heimat,* Artur Schnitzlers *Der junge Medardus,* Eduard Stuckens *Lanvâl* und andere.[173]

Aus dieser besonderen Rezeptionssituation läßt sich der Erfolg des Strindbergschen Dramas mit erklären. Er wiederholt sich nur in einer Inszenierung Georg Stollbergs am Münchner Schauspielhaus im März 1911, die an zwölf Abenden gespielt wird. Bereits in der folgenden Spielzeit geht die Gesamtzahl seiner Aufführungen auf sechs zurück, um erst 1919/20 auf 27 anzusteigen.

Vier Tage nach Strindbergs Tod inszeniert am Königlichen Schauspielhaus Dresden Artur Holz das Kammerspiel *Wetterleuchten.* Unversehens wird seine Aufführung zu einer Totenfeier für den Autor, die den Rezensenten die Pflicht auferlegt, ihrer Kritik den Charakter eines Nekrologs zu geben. Sie verweisen auf die weihevolle Atmosphäre der Dresdner Inszenierung, die sich nach ihrer Auskunft auch auf die Zuschauer übertrage:

> Eine weihevolle Stimmung lag über der lebensechten Aufführung des seltsam ergreifenden Dramas, das vom ersten Wort bis zum Fallen des Vorhangs die Zuschauer willenlos in Banden schlug. Wie aus einem Traum erwacht, fand man sich erst nach und nach in die Wirklichkeit zurück, halb noch untertan der Macht des Dichters.[174]

[172] Die Schaubühne 6/20.10.1910, a.a.O., s. 1098.

[173] Kunstwart 24/1911, 1. Märzheft, a.a.O., s. 330ff. An weiteren Autoren und Stücken sind erwähnt: Otto Anthes *Frau Juttas Untreue,* Hans Müller *Das Wunder des Beatus* Oskar Blumenthal *Der schlechte Ruf,* J. V. Widmann *Lysanders Mädchen* und *Das Urteil des Paris,* Rudolf Lothar *Die drei Grazien,* Josef Kainz *Saul,* E. v. Keyserling *Beningnens Erlebnis.*

[174] Bühne und Welt 14/1911–12 Bd. 2, P., *Uraufführungen: Dresden,* s. 304. ebenso: Literarisches Echo 14/1911–12, Chr. Gaehde, *Echo der Bühnen: Dresden,* sp. 1301f.

In dieser Situation drängt sich eine Interpretation auf, die das Drama als autobiographische Reflektion des Dichters, den resignativen Rückblick und die Lethargie des pensionierten Beamten als Ausdruck Strindbergscher Lebenserkenntnis deutet. Sie wird in einer Rezension des *Literarischen Echos* ausgedrückt:

> Wer Strindberg den Ankläger, den Hasser, den Tempelschänder, wer den Mystiker und Propheten zu hören erwartet hatte, der fand nur einen stillen, resignierten, ganz nur sich selbst noch suchenden und angehörenden Mann in dieser Tragödie vom Altern, die leise verrinnt wie das Leben selber.[175]

Die in den realen Handlungskomplex verwobene Gewitterstimmung wird diesem Analyseschema zugeordnet: das abziehende Unwetter gilt als Zeichen einer abgeklärten Resignation und des Verzichts auf Auseinandersetzungen.[176] Strindberg selbst sieht die Lethargie des alten Herrn kritischer als die Rezensenten der deutschen Erstaufführung. Er schreibt im Frühjahr 1907 über *Wetterleuchten* an Schering:

> Wenn Sie mir gesagt haben, welchen Eindruck die «Gespenstersonate» auf Sie gemacht hat, sende ich Ihnen Opus 1 der Kammerspiele: das ist volle (niedrige) Wirklichkeit oder ein ausgezeichnetes Philisterstück, das «gehen» wird.[177]

Wetterleuchten wird so zu einer kritischen Zustandsbeschreibung des Alters, einem Trauerspiel – so Jacobsohn – «der Einsamkeit, der Langeweile, des Alters, des Witwertums.»[178] Kritik des Autors am Verhalten seiner Hauptfigur kann dem Schlußsatz des Dramas entnommen werden, der auf einen Ausbruch aus der selbstgewählten Isolation und neue Aktivitätsentfaltung hindeutet: « – Und im Herbst ziehe ich fort aus diesem stillen Haus!»[179]

Diese Interpretation wird auch in den folgenden Berliner Inszenierungen des Strindbergschen Kammerspiels – 1912/13 am Residenztheater und 1913/14 an den Kammerspielen des Deutschen Theaters – nicht realisiert. Die Kritik Siegfried Jacobsohns an der biederen Tendenz muß daher mehr seiner Inszenierung als dem Stück selbst gelten:

[175] Literarisches Echo 14/1911–12, ebd.
[176] Janus 1912/13 H.2, W. Kühn, *Residenztheater: Wetterleuchten,* s. 84.
[177] Strindberg an Schering, 27.3.1907, in: A. Strindberg, *Briefe* s. 203.
[178] Die Schaubühne 9/1913, S. Jacobsohn, *Hinnerk und Strindberg,* s. 1249.
[179] A. Strindberg, *Kammerspiele,* a.a.O., s. 60.

> Nach diesem Sommerausklang wird dem «Herrn» nichts mehr die Herbstesruhe stören, deren Reize in ihrer ganzen Fragwürdigkeit unendlich langsam vor uns aufgerollt worden sind.[180]

Strindbergs Einschätzung, daß *Wetterleuchten* zu einem «gut gehenden» Drama werden könne, bestätigt sich: in den Jahren 1911 bis 1920 gehört es zu den am häufigsten aufgeführten Dramen des Autors in Deutschland.

Die Brandstätte, Strindbergs zweites Kammerspiel, findet dagegen kaum Resonanz auf deutschen Bühnen, auch ist das Dokumentationsmaterial für dieses Stück am geringsten. Gunnar Ollén gibt als deutsche Erstaufführung die Inszenierung eines Künstlertheaters Berlin im Jahr 1910 an.[181] Seine Angaben können durch Rezensionen nicht belegt werden; sie müssen fragwürdig erscheinen angesichts einer Anmerkung Scherings auf der Titelseite der *Brandstätte:*

> Eine deutsche Aufführung hat Strindberg nicht erlebt.[182]

Wie für alle Kammerspiele Strindbergs zeigt das Deutsche Theater Berlin auch für *Die Brandstätte* bereits vor seiner Veröffentlichung Interesse und liest bis zum 17.4.1907 das Manuskript des Werkes, ohne eine Eigeninszenierung jedoch zu realisieren.[183] Erste Aufführungen des Dramas sind am 18.5.1917 an den Münchner Kammerspielen und in der Spielzeit 1918/19 am Berliner Neuen Theater bekannt.[184] Die geringe Anteilnahme der Bühnen für *Die Brandstätte*

[180] Die Schaubühne 9/1913, ebd.
Ähnlich äußert sich Alfred Polgar 1924 über eine Wiener Inszenierung von *Wetterleuchten:*
Das Schicksal hat hier sein Pensum erledigt; nun hält es, in Filzpantoffeln und Nachthaube, Siesta. Nichts mehr wird den Veteranen der Ehe im Genuß seiner seelischen Invalidenrente stören.»
Die Weltbühne 20/1924, A. Polgar, *Wetterleuchten,* s. 21.

[181] Ollén, s. 123.
Der Titel «Künstlertheater Berlin» könnte auf eine Verwechslung mit der 1914 unter dem Namen «Deutsches Künstlertheater Societät» agierenden Schauspielergruppe hindeuten, die im Dezember 1914 Strindbergs Schauspiel *Luther* aufführt.

[182] A. Strindberg, *Kammerspiele,* a.a.O., s. 62.

[183] ebd., s. 238.

[184] Neue Blätter für Kunst und Literatur 1/1918– 19 Nr. 11, Hanna Hellmann, *«Die Brandstätte» von Strindberg,* s. 112.

läßt sich anhand des spärlichen Rezeptionsmaterials nicht begründen. Vermutlich ist es die Verbindung einer kriminologisch vorgehenden Entlarvung mit den philosophischen Kommentaren des «Fremden», die eine breitere Aufnahme verhindern.

Björnson – Ibsen – Strindberg 1900–1912

Die Darstellung der Dramenrezeption Strindbergs auf deutschen Bühnen in den Jahren 1900 bis 1912 läßt den dominierenden Einfluß des Ibsenschen Werks deutlich werden. Strindberg gilt in dieser Zeit – wie in den Jahren vor 1900 – für die Mehrzahl der Rezensenten als zweitrangiger Rivale Ibsens, der die Vorzüge in den Werken des norwegischen Autors nur intensiver hervortreten läßt. Arthur Eloesser dokumentiert diese Wertsetzung in einer, teilweise bereits zitierten, Rezension, die seine Einschätzung der Werke Strindbergs in einen allgemeinen Rezeptionshorizont stellt:

> Von seinen Schriften werden die autobiographischen Bekenntnisse einer gequälten und quälenden Seele zu den merkwürdigsten und aufschlußreichsten Urkunden unserer Zeit rechnen. Aber man wird Mühe haben, die Werke, die nicht mit Ich anfangen, dazwischen einzuordnen. Man hat einiges von ihm gespielt, als der Naturalismus grün war, als der große Irreguläre und Exzentrische den ihm verwandten und in seiner Konsequenz so entgegengesetzten Ibsen zu bestätigen schien. Heute scheint es, als ob Strindberg sich mit seinen einzelnen Produkten nicht einmal selbst bestätigt.[185]

Abweichend von dieser Unterordnung Strindbergs setzen sich Rezensenten der seit 1905 erscheinenden Zeitschrift *Die Schaubühne* mit seinen Dramen auseinander. Ihr Herausgeber, Siegfried Jacobsohn, betont vor allem die innovatorische, über das naturalistische Theater hinausweisende Dramentechnik Strindbergs. Außerhalb dieses Forums findet die subjektive Dramatik Strindbergs wenig Verständnis. Zwar veröffentlicht das *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* bereits 1903 einen Feuilletonbeitrag, in dem die Verinnerlichung sozialer Konflikte der Ibsenschen Darstellung objektiver gesellschaftlicher Auseinandersetzungen gegenübergestellt und ihr vorgezogen

[185] Literarisches Echo 14/1911–12, A. Eloesser, *Echo der Bühnen: Berlin,* sp. 576.

wird, findet damit jedoch keine Resonanz. Sein Autor sieht in der subjektiven Perspektive die zukunftsweisende Leistung Strindbergs, die Ibsens Problemstellung überholt erscheinen läßt:

> Ibsen ist der Prototyp des Menschen, wie er vor zwei Jahrzehnten etwa gelebt hat und nur mehr noch historisch lebt. Da haben Sie Strindberg den Künstlermenschen. Gegen ihn verblaßt Ibsen der «Gesellschaftskritiker». Und ich will Ihnen im Vertrauen sagen, daß Strindberg der Mann von übermorgen ist.[186]

Eine vergleichbare Wertschätzung finden Strindbergs Dramen in den meisten Publikationsorganen erst wieder am Vorabend des Expressionismus anläßlich seines sechzigsten Geburtstags 1909 oder in Nekrologen. So wird in einem 1912 erscheinenden Aufsatz der Zeitschrift *Die Lese* die Ich-Dramatik Strindbergs gegenüber der analytischen Technik Ibsens hervorgehoben:

> Ibsen ist bewundernswert wie ein großer Kliniker, für den die Welt ein Krankenhaus oder Irrenhaus ist, darin er operiert, wissenschaftlich, verstandesgemäß und dennoch künstlerisch genug, in den dargestellten Schicksalen die große regulierende Weltwaage von Schuld und Sühne ahnen zu lassen, die metaphysische Gerechtigkeit, die im Leben der Einzelnen, der Geschlechter und auch der Nationen immer wieder das gestörte sittliche Gleichgewicht herstellt. Aber Strindberg ist der Persönlichere. Er ist nicht Erzieher, nicht Kliniker, sondern mehr: vor allem leidender Mensch, Kreuzträger, der durch sein persönlich erlebtes Leiden erlösend wirkt. Ecce homo ...[187]

Bereits 1910 weist ein Essay Arthur Babillottes – *Das Dämonische in August Strindberg* – auf Erscheinungsformen expressionistischer Metaphorik voraus. In ihm ist Kulturkritik und eine messianische Heilslehre zu einem pathetischen Konglomerat verbunden:

> Erlösende Kunst ist's was nottut! Vor einigen Jahren sah man in Ibsen den Erlöser, den Heilsbringer: da jubelte man ihm zu, trat in seine Fußstapfen, glaubte unerschütterlich an ihn. Heute jedoch weiß man, daß er nicht der Erlöser war, sondern einer, der dem Erlöser den Weg bereitete. Christus aber, dem Gesalbten, dem Messias, dem harren wir noch entgegen... August Strindberg – ist kein Johannes und ist auch noch nicht der Messias: Aber ein Übergang zwischen beiden ist er, ein Wegweiser aus dem gelobten Land des

[186] Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, 72/1903, J. Hegner, *Strindberg contra Ibsen,* s. 120.

[187] Die Lese 1912 No 4, Josef August Lux, *August Strindberg. Zu seinem 60. Geburtstag,* s. 57.

> Johannes in das gelobtere des Messias. Seine einsamen fremden Gedanken sind prachtvoll erhaben und schauerlich wie die Mitternachtssonne.[188]

Im Gegensatz zu der häufig thematisierten Beziehung zwischen den Dramen Ibsens und Strindbergs scheint ein Vergleich mit dem Werk Björnsons für die meisten Rezensenten von geringer Bedeutung zu sein. Das spärliche Interesse der Kritik an den Björnsonschen Dramen erweist sich in Rezensionen, die ihn als Autor zwar nennen und neben Ibsen stellen, ohne jedoch darüber hinausgehende Aussagen zu treffen. Eine inhaltliche Analyse der Dramen Björnsons fehlt weitgehend[189], oder ist auf so wenig aussagefähige Kommentare verkürzt wie:

> Björnson ist schön und feierlich wie ein Pastor durch sein sittliches Pathos.[190]

Komplexere Aussagen über Affinitäten im Werk Björnsons und Strindbergs finden sich allerdings auf dem Höhepunkt des Einflusses Björnsons in Deutschland: anläßlich der Erstaufführung von *Ostern* 1901 besprechen einige Rezensenten analoge Erscheinungen in Strindbergs Drama und Björnsons *Über unsere Kraft I und II,* das in den Jahren 1900 und 1901 im Mittelpunkt der Kritik steht. Es gilt als fester Maßstab, an dem sich Strindbergs Passionspiel messen lassen muß. Ein Vergleich beider Werke dient vor allem dazu, die Bedeutung des Strindbergschen Schauspiels trotz seines Mißerfolgs auf den Bühnen vor Augen zu führen und es der Lektüre eines größeren Leserkreises zu empfehlen. Gegen den energischen Protest der Redaktionsleitung schreibt Josef Theodor 1901 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft:*

> Und voll dieser verzweifelten Bitterkeit ist sein Passionsspiel «Ostern» die tiefste Glaubenstragödie, die neben Björnsons «Über die Kraft» wir besitzen.[191]

Die Gestalt Eleonores, die Strindberg als «Symbol des höchsten vollkommensten Menschentypus» versteht[192], hinterläßt selbst bei der Frankfurter Aufführung einen tiefen Eindruck; sie wird in einer Rezension der «Christlichen Welt» den blutleeren, soziale Utopien pro-

[188] Xenien 1910 H.4, A. Babillotte, *Das Dämonische in August Strindberg,* s. 193ff.
[189] ebd., s. 194.
[190] Die Lese 1912 No 4, ebd., s. 57.
[191] Die Gesellschaft 17/III 1901 H. 3–4, J. Theodor, Ein Drama der Passion, s. 233. vgl. auch: Literarisches Centralblatt, 20.7.1901, Max Koch, *Ausländische Dramen.*

phezeienden Kindern Credo und Spera in Björnsons Drama vorgezogen:

> Aber Eleonore benimmt sich doch nicht so unnatürlich wie die Kinder in Björnsons Über die Kraft zweiter Teil, vierter Akt; sondern Strindberg hat es verstanden, trotzdem Eleonore Viel sagt, was «über ihre Jahre geht» sie es so sagen zu lassen, daß es möglich und nicht nur Tendenz ist.[193]

Nach den Mißerfolgen der drei ersten Inszenierungen von *Ostern* ist das Drama in den folgenden Jahren nur selten auf den deutschen Bühnenspielplänen vertreten; zwischen 1901 und 1908 sind lediglich acht Aufführungen verzeichnet. Erst eine Neuinszenierung Josef Jarnos in der Spielzeit 1909/10 am Wiener Theater in der Josefstadt kann an neun Abenden aufgeführt werden. Mit dem Erfolg der Dramen Strindbergs in den Jahren 1912 bis 1921 findet auch «Ostern» stärkere Beachtung und wird zu einem beliebten Stück für Inszenierungen in der Passionszeit. Erst 1916 übertrifft es jedoch in der Zahl der Aufführungen Björnsons *Über die Kraft.*

Dem Nebensatz einer Rezension Alfred Kerrs aus dem Jahr 1917 läßt sich entnehmen, daß auch über dieses einzelne Werk hinaus Analogien zwischen Björnsons und Strindbergs Dramenkonzeption gesehen werden. Kerr schreibt in seiner Kritik von *Totentanz* über das Ende des zweiten Teils:

> Bernauer, der Emporwachsende, bringt beide Hälften – nachdem Reinhardt vor Jahren die erste gespielt. (Damals war es, als ob man von einem Satz, der in «zwar» und «aber» gegliedert ist, bloß das «Zwar» mitgeteilt hätte) ... Das «Aber» heißt nun: Friede nach dem Kampf; Allerseelen; Ausgleich; letztes Licht. Und in einem jungen Paar: Liebe; Neubeginn. Menschlichkeit bricht hier durch den Gruselsud. Schlichteres durch Machenschaften. Nicht wie Björnson dergleichen täte ... Sondern alles wie der Blick eines Erkennenden, Vergebenden.[194]

Im Umkehrschluß bedeutet die Negierung Kerrs, daß die Aufhe-

[192] STRINDBERG an HARRIET BOSSE, 25.2.1901, in: A. STRINDBERG, *Rausch, Totentanz, Ostern,* a.a.O., s. 326.

[193] Christliche Welt 16/1902, H. FISCHER, *Neue Dramen von August Strindberg,* s. 227. vgl. auch: WOLFGANG QUIDDE an SCHERING, 10.3.1901, in: A. STRINDBERG, *Rausch, Totentanz, Ostern,* a.a.O., s. 328.

[194] KERR, s. 405.

bung der tragischen Kollision in Strindbergs Drama an die Beilegung sozialer und individueller Konflikte in den letzten Akten oder Szenen Björnsonscher Schauspiele erinnert. Die Überwindung der Katastrophe wird in den Werken beider Autoren eingeleitet durch einen individuellen Erkenntnisprozeß, der in der Konzeption Björnsons seine Relevanz jedoch erst in der konkreten Veränderbarkeit sozialer Bedingungen findet. Die Unangemessenheit seiner Alternativvorschläge für die gesellschaftliche Problematik ist offensichtlich und läßt – so für Kerr – Zweifel an seiner Kompetenz entstehen. Strindberg bezieht sein Verständnis der Aussöhnung von Gegensätzen nicht aus den sozialen Voraussetzungen; er projiziert ihre potentielle Verwirklichung vielmehr in ein Leben nach dem Tod und entgeht damit der Überprüfbarkeit und Zeitgebundenheit Björnsonscher Vorschläge.

Auch dramentechnisch muß die Konfliktlösung Björnsons inadäquat erscheinen, da sie epilogartig anschließt und Elemente neuromantischer Allegorik oder trivialer Familiendramatik aufnimmt, während Strindberg auch in der Konfliktbereinigung die gleichen dramaturgischen Mittel wie in den vorhergehenden Szenen verwendet.

Björnson wie Strindberg wird häufig vorgeworfen, daß die Beilegung der Konflikte in ihren Stücken unvermittelt einsetzt und nicht mit der individuellen Kennzeichnung der Handelnden übereinstimmt.

Überlegungen dieser Art erscheinen jedoch meist in voneinander unabhängigen Rezensionen Björnsonscher und Strindbergscher Werke, da Inhalte und Techniken in den Dramen beider Autoren nur in Ausnahmefällen aufeinander bezogen werden.

Die geringe Resonanz, die Björnsons Schauspiele in der deutschen Theaterkritik nach 1904 finden, könnte als Indiz dafür gelten, daß die Gesamtzahl ihrer Aufführungen zurückgeht und sie durch Inszenierungen der Dramen Strindbergs ersetzt werden. Ein Blick auf die im Deutschen Theaterspielplan verzeichneten Aufführungszahlen zeigt jedoch, daß diese Vermutung mit der realen Rezeptionssituation nicht übereinstimmt.

Eine Gegenüberstellung der Dramenaufführungen Björnsons, Ibsens und Strindbergs in den Jahren 1899/1900 bis 1911/12 erweist, daß Ibsen – abgesehen von dem überragenden Erfolg des Björnsonschen Doppeldramas *Über unsere Kraft* 1900/01 und 1901/02 – unangefochten der am häufigsten gespielte skandinavische Autor in Deutschland ist. Seine Vorherrschaft auf den deutschen Bühnen wird

erst um 1916 durch die wachsende Popularität der Werke Strindbergs gebrochen.[195]

Auch in den Jahren 1902 bis 1908, in denen Björnson relativ wenig gespielt wird, erleben Strindbergs Dramen eine weitaus geringere Zahl von Aufführungen. Strindberg muß in diesem Zeitraum als ein Außenseiter in der literarischen Szene gelten, dessen Dramen außer auf den Bühnen einiger Großstädte – Berlin, München, Hamburg, Wien, Breslau und Stuttgart – von deutschsprachigen Theatern kaum gespielt werden.

Als Vergleichswert wird für die Jahre 1899 bis 1910 die Aufführungszahl der Dramen Gerhard Hauptmanns herangezogen, um die Häufigkeit von Aufführungen skandinavischer Bühnenschriftsteller am Beispiel eines erfolgreichen deutschen Autors adäquat einschätzen zu können.[196]

Exkurs III: Vorexpressionistische Dramen 1912– 1932

Die Aufnahme Strindbergscher Dramen in das Programm deutschsprachiger Bühnen nimmt im Anschluß an die *Totentanz*-Inszenierung Max Reinhardts vom 27.9.1912 ein ungewöhnliches Ausmaß an. Anzeichen für das steigende Interesse der Theaterleiter finden sich, wie eine Statistik der Aufführungszahlen Strindbergs zeigt, bereits einige Jahre zuvor: Während der Deutsche Bühnenspielplan in der Spielzeit 1908/09 lediglich 23 Aufführungen verzeichnet, steigt die Zahl auf 122 im Todesjahr Strindbergs, erreicht 1916/17 629 und 1919/20 die Höchstzahl von 723 Vorstellungen.[198] Strindberg gehört in den Jahren 1913 bis

[195] März 10/12.8.1916 H. 32, Felix Stössinger, *Mode und Werturteil*, s. 106.

[196] Die Zahlen sind folgender Tabelle entnommen: Bühne und Welt 13/1910–11 Bd. 2, Paul Alfred Merbach, *Deutsche Dramatiker der Gegenwart: VIII Gerhard Hauptmann*, s. 393–400.

[197] «x» steht für Inszenierungen Max Reinhardts am Kleinen Theater Berlin, die in den Deutschen Bühnenspielplan nicht aufgenommen sind.

[198] Die in der Literatur angegebenen Zahlen ergeben ein unausgeglichenes Bild: während die Angaben Ruckgabers und Pönsgens sich nur leicht unterscheiden, liegen

	1899/1900	1900/1901	1901/1902	1902/1903	1903/1904	1904/1905	1905/1906	1906/1907	1907/1908	1908/1909	1909/1910	1910/1911	1911/1912
Björnson	59	656	510	248	116	171	165	130	172	84	470	486	329
Jbsen	387	365	331	319	406	424	571	932	877	820	725	706	831
Strindberg	22	29	8	49[197]	28	27	125	49	19	23	53	57	133
Hauptmann	521	475	369	562	749	667	768	486	467	599	579		

	insgesamt	1899/1900	1900/1901	1901/1902	1902/1903	1903/1904	1904/1905	1905/1906	1906/1907	1907/1908	1908/1909	1909/1910	1910/1911	1911/1912
Der Vater	61	13	2	–	–	6	1	6	–	–	3	1	–	29
Frl. Julie	57	–	–	–	5	6	12	8	6	–	3	9	–	8
Gläubiger	53	–	5	6	2	–	–	2	9	–	6	11	1	11
Vor dem Tode	3	–	–	–	–	–	–	2	–	–	1	–	–	–
Mit dem Feuer spielen	43	–	–	–	–	–	3	4	–	7	5	10	7	7
Mutterliebe	9	3	–	–	–	–	–	–	5	–	–	–	–	1
Paria	24	3	–	–	6	–	–	9	–	5	1	–	–	–
Debet und Credit	10	3	7	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Rausch	30	–	8	–	21	–	1	–	–	–	–	–	–	–
Gustav Wasa	2	–	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Ostern	30	–	5	2	–	–	2	–	–	3	1	9	–	8
Das Band	28	–	–	–	1 × [197]	11	–	–	7	–	–	–	–	9
Die Stärkere	35	–	–	–	×	1	2	1	10	–	1	–	–	20
Der Friedlose	×	–	–	–	×	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Erich XIV	10	–	–	–	2	–	3	–	–	–	–	–	–	5
Geheimnis der Gilde	12	–	–	–	12	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Gustav Adolf	4	–	–	–	–	4	–	–	–	–	–	–	–	–
Samum	4	–	–	–	–	–	3	–	–	–	–	–	1	–
Totentanz	106	–	–	–	–	–	–	55	9	–	–	9	15	18
Kameraden	46	–	–	–	–	–	–	35	3	–	2	3	3	–
Hemsöer	3	–	–	–	–	–	–	3	–	–	–	–	–	–
Frau Margit	4	–	–	–	–	–	–	–	–	4	–	–	–	–
Scheiterhaufen	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	1
Königin Christine	36	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	30	6
Wetterleuchten	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	10

1920 nicht nur zu den am häufigsten gespielten Autoren auf den Bühnen Berlins[199], sondern des gesamten deutschen Reiches.[200] Im Zentrum der Theaterkritik dieser Zeit stehen die Erstinszenierungen von *Nach Damaskus, Traumspiel, Gespenstersonate* und *Advent* – Dramen, in denen Strindberg Gestaltungsprinzipien deutscher Expressionisten vorausgreift. Ihr ästhetisches Programm, das – so Horst Denkler – adäquat im «einpoligen Monologistendrama» seinen Ausdruck findet[201], ist wesentlich der Dramentechnik Strindbergs verpflichtet: die Auflösung der geschlossenen Dramenform durch die Stationentechnik in *Nach Damaskus* oder revueartig aneinandergereihte Szenenfolgen im *Traumspiel* stellen ebenso einen Vorgriff auf Ausdrucksmittel expressionistischer Dramatik dar, wie die Entindividualisierung der Handelnden oder die Gestaltung dramatischen Geschehens als einer nach außen projizierten Innenwelt.[202]

Der Einfluß der Dramen Strindbergs auf die Konzeption deutscher expressionistischer Autoren soll im folgenden Abschnitt jedoch vernachlässigt werden; thematisiert wird vielmehr die Antizipation ihrer Bühnenerfolge in den Jahren 1917 bis 1920 durch die Dramenrezeption Strindbergs.

Der Zeitraum von 1910 bis 1916/17 kann, wie Rüdiger Steinlein nachweist,[203] als Periode einer beim Theaterpublikum verschleppten oder durch die Indolenz der Bühnenleiter und staatliche Zensurmaßnahmen behinderten Wirkung expressionistischer Dramen gelten. Erst die Jahre 1917–20 sind gekennzeichnet durch eine intensive Dramenrezeption, die «oft fünfstellige Auflagen und bemerkenswerte Aufführ-

Graviers Zahlen für die Jahre 1914/15 und 1915/16 erheblich über ihren Daten. Die vorliegenden Angaben sind der Arbeit Ruckgabers entnommen.
ERICH RUCKGABER, *Das Drama August Strindbergs und sein Einfluß auf das deutsche Drama,* phil. Diss. Tübingen 1953, Anlage I.
– PÖNSGEN, s. 57.
– GRAVIER, s. 347.

[199] Zeit im Bild, 16.1.1916, MAX SCHIEVELKAMP, *Strindberg in Berlin,* s. 39.

[200] GRAVIER, s. 347.

[201] HORST DENKLER, *Drama des Expressionismus,* München 1967, s. 53–55.

[202] vgl. dazu: SZONDI, s. 105–7.

[203] RÜDIGER STEINLEIN, *Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas. Ästhetische und politische Grundpositionen,* Kronberg 1974, s. 25.

rungsserien» erlaubt.[204] Sie nimmt nach 1920 stark ab und klingt bis etwa 1923/24 aus.

Der Beschränkung von Kenntnis und Wirkung expressionistischer Dramatik in ihrer ersten Rezeptionsphase auf eine engbegrenzte Gruppe von Schriftstellern und Kritikern steht die beherrschende Stellung Strindbergs auf den deutschen Bühnen gegenüber. So werden 1913 drei seiner Dramen – *Schwanenweiß, Kronbraut, Wetterleuchten* – gleichzeitig in Berlin inszeniert, in der folgenden Saison *Scheiterhaufen* und *Nach Damaskus I* neu in den Berliner Spielplan aufgenommen und derart erfolgreich gespielt, wie sonst nur publikumswirksame Operetten.[205] Über den Erfolg Strindbergs schreibt der Herausgeber der in Berlin erscheinenden Zeitschrift Forum:

> In Berlin kann man an vier verschiedenen Theatern Werke von ihm sehen: die Herren Meinhard und Bernauer machen mit seiner «Kronbraut» so gute Geschäfte, als ob das Stück «Wie einst im Mai» hieße, selbst das Königliche Schauspielhaus hat sich strindbergreif erklärt, Reinhardt hat den «Scheiterhaufen» wieder aufgenommen und Barnowskys bislang ruhmwürdigste Tat war, daß er «Nach Damaskus» wagte.[206]

Den Einfluß der Bühnenerfolge Strindbergs auf die Dramen der Expressionisten läßt eine Äußerung des Schriftstellers und Dramaturgen Otto Zoff deutlich werden. Nach seinen Worten machen Strindbergs «Aufführungen ... einen so großen Eindruck auf uns, daß es unmöglich wäre, ihn zu schildern. Es kam ausschließlich auf die egozentrischen Ansprüche an, auf das dichterisch erzwungene Bekenntnis.»[207] Das Ansteigen der Vorkriegsrezeption Strindbergs muß als Ergebnis divergierender Faktoren verstanden werden. Die Aufnahme seiner Werke enthält affirmative Elemente in einer Zeit, in der religiös-mystische Inhalte auf starke Aufnahmebereitschaft treffen. Diese Orientierung ist, wie W. E. Thormann in seiner Strindbergmonographie 1922 bestätigt, nicht erst eine Erscheinung der Kriegsjahre, sondern

[204] Hochland 15/1917–18, R. Klein-Diepold, s. 714, zitiert nach Steinlein, s. 25.

[205] Im Winter 1914/15 erleben diese Inszenierungen, nach Angaben Graviers, insgesamt 397 Aufführungen in Berlin.
Gravier, s. 347.

[206] Das Forum 1/Mai 1914 H. 2, W. Herzog, *August Strindberg und unsere Zeit,* s. 65f.

[207] zitiert in: Günther Rühle, *Theater für die Republik,* Frankfurt/M 1973, s. 15.

bereits seit den ersten Erfolgen der symbolistischen Dramatik in der Literatur und auf den Theatern Deutschlands relevant:

> Nicht der Krieg hat die von der Wirklichkeit abgewandten, nach Wiedergewinnung des Magischen und Religiösen strebenden Richtungen neugeschaffen, er hat ihr geistiges Antlitz nur verschrofft, hat ihnen zu schnellerem Durchbruch verholfen, weil er neben die geistige Überwindung des mechanistischen Zeitalters den wirtschaftlichen und sozialen Zusammenbruch stellte.[208]

Die dramentechnische Innovation Strindbergs wird dem Publikum durch Inszenierungen Max Reinhardts auf dem Deutschen Theater adäquat vermittelt. Seine Interpretationen sind verantwortlich für den endgültigen Durchbruch Strindbergs auf den deutschen Bühnen, da sie die veränderten Gestaltungsprinzipien verständlich und akzeptabel erscheinen lassen. Diese Aufführungen schaffen damit auch die Voraussetzung für die spätere Rezeption expressionistischer Dramatik.

Die Erfolge Reinhardts veranlassen verstärkt auch weitere Theater, Dramen Strindbergs in ihren Spielplan aufzunehmen. So unterläuft das Königliche Schauspielhaus Berlin mit einer an 22 Abenden gespielten Inszenierung von *Schwanenweiß* unter Bodo von Hülsen das Aufführungsverbot Kaiser Wilhelms II, der 1910 in einem Interview erklärt: «so lange er herrsche, dürfe Strindberg nicht im Schauspielhause gespielt werden.»[209]

Die deutsche Aufführung des Märchenspiels am 11.9.1913 bedeutet daher einen fremden und überraschenden Einschlag in das ansonsten durch Hohenzollerndramen, Klassikeraufführungen und Possen geprägte Repertoire des Hoftheaters.[210] Mit diesem Drama sind auch bereits die Grenzen seiner Belastbarkeit erreicht. «Näher» – so Siegfried Jacobsohn – « als bis zu «Schwanenweiß» darf es sich kaum an

[208] W.E. THORMANN, *August Strindberg*, Frankfurt/M 1922 (=Dichter und Bühne. Literatur- und Musikgeschichte in Einzelfällen für Theaterbesucher. Reihe 3 Heft 14), s.3.

[209] Interview mit der Journalistin ANNIE WALL, zitiert in: A. STRINDBERG, *Briefe* s.261. Strindberg versucht daraufhin, dem deutschen Kaiser ein Exemplar seiner *Märchenspiele – Schwanenweiß, Kronbraut, Ein Traumspiel* – zukommen zu lassen, scheitert jedoch an den ihm verschlossenen Zugangswegen.
vgl. dazu: STRINDBERG an SCHERING, 12.9.1910, ebd., s.262–4.

[210] vgl. aber: OLLÉN, s.122. Olléns Angabe, daß Max Reinhardt Strindbergs Drama am Hoftheater einstudiert habe, ist falsch.

Strindberg herantrauen; und das ist von Wieselchen und dem Austauschleutnant her immerhin eine tüchtige Strecke.»[211]

Bereits die Inszenierung des Königlichen Schauspielhauses erscheint in den Augen avantgardistischer Kritik verdächtig und wird als negatives Werturteil für das Drama selbst genommen. Julius Bab schreibt noch 1919:

> Das allerschwächste [Produkt], namens «Schwanenweiß» ist so schwach, daß man es sogar im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin, natürlich unter Beseitigung aller Strindbergscher Reste als etwas langweilig alberne Feerie zu spielen wagte.[212]

Strindbergs Bühnenstück wird kühl aufgenommen. Die bewußt gewählte Naivität der Märchenkonstellation, die außerhalb logisch-konsequenter Gesetzmäßigkeiten erreichte Auflösung der Widersprüche zu einer kunstvollen Harmonie, die lyrischen Elemente in Sprache und Handlung wirken als «kitschige Banalität» oder als «bourgeoise Sentimentalität».[213] Alfred Polgar faßt die Kritikpunkte in seiner Rezension einer Inszenierung am Wiener Residenztheater 1914 zusammen:

> Ein erwachsener Mann im Kinderkleidchen: so unfroh-bizarr wirkt das Ganze. Wahrscheinlich in einer friedfertigen, kampfsatten Pause frisch von einer guten Rührung weg, in Onkel-Laune geschrieben; von einem wahrhaft großen Gerneklein.[214]

Der am 1. August 1914 ausbrechende Weltkrieg intensiviert noch den Prozeß der Auseinandersetzung mit dem Werk Strindbergs. Seine Dramen üben in den folgenden Jahren einen überwältigenden Einfluß auf die deutschen Bühnen aus; ihre Popularität erweist sich in einer Verdoppelung der Aufführungszahlen von 1914/15 bis 1915/16. Die Rezeption seiner Dramen in dieser Zeit wird wesentlich durch den Verlauf des Krieges und seine Konsequenzen für die Zivilbevölkerung beeinflußt. Die Euphorie des ersten Kriegsjahres wird deutlich in der Aufnahme von *Luther* im Dezember 1914.

Die Uraufführung des Dramas erfolgt am 5.12.1914[215] auf der

[211] Die Schaubühne 9/1913, S. Jacobsohn, *Schwanenweiß,* s. 886.
[212] Julius Bab, *Der Wille zum Drama,* Berlin 1919, s. 368.
[213] Literarisches Echo 16/1913–14, Rudolf Pechel, *Echo der Bühnen: Berlin,* sp. 35.
[214] Die Schaubühne 10/1914, A. Polgar, *Wiener Premieren,* s. 596.
[215] Das Vorspiel des im Untertitel «Die Nachtigall von Wittenberg» genannten Dramas wird bereits 1911/12 am Mannheimer Hof- und Nationaltheater uraufgeführt.

Bühne der Deutschen Künstlertheater Societät Berlin nach heftigen Auseinandersetzungen mit Kreisen der katholischen Kirche. Ihrer Befürchtung, daß durch eine Inszenierung des Werkes religiöse Empfindungen verletzt werden könnten, wird von offizieller Seite widersprochen: das Polizeipräsidium Berlin erläßt am 1.12.1914 ein Rundschreiben an alle Berliner Zeitungen, in dem eine Aufführung von *Luther* ausdrücklich befürwortet wird, da das Drama in besonderer Weise das patriotische Gefühl der Bevölkerung stärken könne:

> Unter solchen Umständen paßt unseres Erachtens aber die Aufführung gerade in die gegenwärtige Zeit recht wohl hinein, denn das Charakterbild eines deutschen Mannes, der das, was er für seine Gewissenspflicht erkannt hat, trotz allen sich auftürmenden Schwierigkeiten und Gefahren mit zäher und eiserner Energie durchführt, ist gerade jetzt geeignet, auf die vorurteilsfreien Zuschauer aller Konfessionen erfrischend und befreiend zu wirken.[216]

Die Erwartungen des Polizeipräsidiums werden durch das Urteil der Premierenrezensenten bestätigt: «Gesteigertes Deutschtum» – so Ernst Heilborn[217] – spreche aus dem Drama, das bereits durch die Wahl seines historischen Hintergrunds, vor allem aber die Kennzeichnung Luthers als eines Einzelkämpfers gegen die Knebelung des deutschen Reiches durch die päpstliche Gewalt die Stimmung der ersten Monate nach der Kriegserklärung widerspiegelt. Eine Kritik der Berliner Börsen-Zeitung verdeutlicht diesen Bezug:

> Vielleicht wäre sie [die Uraufführung] auch jetzt noch nicht zustande gekommen ohne den Krieg und sicherlich ist sie durch ihn befördert worden. Es weht durch die Dichtung ein reiner deutscher Geist, sie schildert die Befreiung von unerträglichem Druck, der den Menschen die Brust einschnürt und den Atem raubt, sie malt uns eine Zeit, die so zerfressen ist von Schäden aller Art, daß es nur ein Heilmittel noch gibt: den eisernen Besen, der allen Unrat auskehrt. Stimmungen unserer Tage kommt sie entgegen und leicht machen wir in unseren Gefühlen die Wandlung durch, daß wir uns statt des politischen und wirtschaftlichen Drucks der Gegenwart die Knechtschaft des Geistes und der Geister vergegenwärtigen, von der Luther der Befreier wurde.[218]

[216] Das Polizeipräsidium zu Berlin an die Berliner Zeitungen, 1.12.1914, abgedruckt in: A. Strindberg, *Deutsche Historien,* a.a. O., s. 370f.

[217] Literarisches Echo 17/1914–15, Ernst Heilborn, *Echo der Bühnen: Berlin,* sp. 415f.

[218] Berliner Börsen-Zeitung, 6.12.1914, abgedruckt in: A. Strindberg, *Deutsche Historien,* ebd., s. 372f.

Diese Interpretationsweise wird in einem Kulminationspunkt patriotischen Bewußtseins möglich, nachdem es in den vorhergehenden Jahren undenkbar erschienen war, Strindbergs Drama jemals auf deutschen Bühnen zu begegnen.[219] 1914/15 wird es mit 49 Aufführungen in Berlin sein erfolgreichstes Werk.

In den Jahren 1914 bis 1916 schließen sich in rascher Folge Erstaufführungen der wichtigsten Dramen Strindbergs an: Bereits vor der *Luther*-Inszenierung wird am 27.4.1914 auf dem Lessingtheater Berlin *Nach Damaskus I* gespielt. Die Münchner Kammerspiele inszenieren am 1.5.1915 *Gespenstersonate*[220], am 28.12.1915 *Advent* und als Abschluß dieser Premierenreihe den zweiten und dritten Teil von *Nach Damaskus* am 9.6.1916. Dazwischen liegen am 17.3.1916 die erste deutsche *Traumspiel*-Aufführung und zwei weitere Erstinszenierungen: *Folkunger* am 2.5.1915 auf dem Thalia-Theater Hamburg und, unter der Leitung Max Reinhardts, *Meister Olaf* auf der Berliner Volksbühne am 22.9.1915.

Die Aufführung des für die Entwicklung der expressionistischen

[219] Literarisches Echo 7/1904–05, GUSTAV ZIEGLER, *Reformations-Dramen,* sp. 1336. Vor allem moralische Gesichtspunkte scheinen Inszenierungen des Dramas im Wege zu stehen:
Strindberg schildert Ulrich van Hutten als einen an Syphilis leidenden Mann. 1905 heißt es daher in den Grenzboten:
«Für Aufführungen bei evangelischen Vereins- und Gemeindefesten, die doch einen halb religiösen Charakter tragen, ist das Stück leider nicht zu gebrauchen, weil Strindberg als Realist modernen Stils die Nachtseiten des Zeitalters unverhüllt zeigt.»
Schering versucht, Vorwürfen dieser Art entgegenzutreten, indem er auf die tröstliche Wirkung dieser Schilderung verweist. In einer Werbeanzeige für das Buch schreibt er 1904:
«Sollte etwa die Geschlechtskrankheit Huttens die Bühnenleiter stören? ... seine flotte Auffassung bei Strindberg wird Tausende trösten, die sein Schicksal teilen.»
Grenzboten 64/1905 H. 3, C.J., *Strindberg,* s. 25; Das Neue Magazin 73/15.10.1904 H. 16, *Anzeige: «Die Nachtigall von Wittenberg».*

[220] vgl. aber: Ollén, s. 123.
Olléns Angabe einer deutschen Erstaufführung am 17.10.1916 an den Berliner Kammerspielen ist falsch. Sein Datum bezieht sich auf die Berliner Erstaufführung der *Gespenstersonate.*

Dramatik bedeutsamsten Werks Strindbergs, *Nach Damaskus I* stellt für das Lessingtheater ein Wagnis dar, dessen Sinn und Erfolg in der Berliner Kritik stark umstritten ist. Alfred Polgar wendet sich in einer Rezension der *Schaubühne* strikt gegen die Inszenierung des Dramas:

> Hier ist vielleicht eine Dichtung, aber gewiß kein Theaterstück. Weshalb auch der Einfall, es darzustellen, mehr durch seine Unvernünftigkeit, als durch sein literarisches G'hört-sich imponiert.[221]

Seine Ablehnung ist inhaltlich wie formal begründet: Polgar sieht in Strindbergs Drama lediglich das ungeglättete Protokoll einer psychischen Erkrankung[222], deren Therapie er als verfehlt betrachtet:

> Eine Fieberkurve, ansteigend bis zur Krise und sacht herabgleitend in die Tristitia einer Genesung zum Krüppel. Denn das Damaskus, das zum Schluß dieses ersten Teils am Horizont aufdämmert, ist eine trübe Örtlichkeit, ein Invaliden-Asyl für mürbe gewordene Geister ...
> Als Kunstwerk ist «Nach Damaskus» nicht zu werten. Hier wird nichts gestaltet und nichts geformt. Hier stellt ein Kranker dem Arzt die Diagnose.[223]

Siegfried Jacobsohn erkennt dagegen in der gleichen Zeitschrift wenig später den Mut des Lessingtheaters zur Inszenierung des Dramas an:

> «Nach Damaskus» überhaupt zu spielen, verdient jeden Dank. Es unvollkommen zu spielen, verdient mehr Dank, als «Simson», «Pygmalion», «Zeitwende», «Rösselsprung » vortrefflich oder vollkommen zu spielen. Also soll Barnowsky für seine recht unvollkommene Leistung aufrichtig bedankt sein.[224]

Jacobsohns Rezension trägt den Charakter einer indirekten Replik auf den Verriß Polgars, den er mit einer alternativen Interpretation konfrontiert. Er hebt vor allem die Widerstandskraft hervor, die der «Unbekannte» seiner erzwungenen Demütigung entgegensetzt. Entschieden bestreitet Jacobsohn Polgars These einer nur privaten, dramentechnisch unzureichend vermittelten Aussage des Stückes. Er ver-

[221] Die Schaubühne 10/1914, A. Polgar, *Nach Damaskus,* s. 22.
[222] ebenso: Literarisches Echo 16/1913–14, Rudolf Pechel, *Echo der Bühnen: Berlin,* sp. 1117f.
[223] Die Schaubühne 10/1914, A. Polgar, ebd., s. 21f.
[224] Die Schaubühne 10/1914, S. Jacobsohn, *Nach Damaskus,* s. 468f.

steht dagegen die formale Struktur des Stationendramas als adäquate Umsetzung subjektiver Erfahrungen auf der Bühne:

> Das ist Strindberg: der Märtyrer, der selbst auf der Folter seine Schmerzensschreie so artikuliert ausstößt, daß sie Apollon loben. Hebung, Einschnitt, Senkung. Sieben Szenen, die in genau berechneter Steigerung bis zum Zusammenbruch führen; eine Ruhepause, ein Heilungsprozeß, eine Neugeburt: sieben Szenen, die den selben Marterweg zurück über dieselben Haltepunkte nach Damaskus führen.[225]

In der kritischen Beurteilung der Inszenierung Barnowskys stimmen beide Autoren jedoch überein; unangemessen erscheint vor allem sein Versuch, die auf dreizehn Szenen verkürzten Stationen des Dramas durch zwölf Zwischenakte mit jeweils fallendem Vorhang zu betonen, ungenügend gelöst auch die Verknüpfung realer Szenen mit Projektionen aus dem Unterbewußtsein[226], während die Ausstrahlungskraft Friedrich Kayßlers hervorgehoben wird.

Die Auseinandersetzung zwischen Alfred Polgar und Siegfried Jacobsohn wie ihre gemeinsame Inszenierungskritik belegen, mit welchen Schwierigkeiten Aufführungen von *Nach Damaskus* selbst in Berlin zu kämpfen haben. Auch das Interesse des Publikums bleibt gering: 1913/14 wird das Drama an elf Abenden gespielt, häufiger aufgeführt wird es erst in den Jahren 1919 und 1920, auf dem Höhepunkt der expressionistischen Dramenrezeption. Es bleibt in der dazwischen liegenden Zeit vor allem durch Gastspiele und Berliner Inszenierungen Kayßlers auf den Theaterspielplänen erhalten. Dennoch sind zwischen 1913/14 und 1920/21 nur 107 Aufführungen bekannt, so daß *Nach Damaskus* zu den selten gespielten Dramen Strindbergs gezählt werden muß.[227]

Friedrich Kayßler und Helene Fehdmer spielen *Nach Damaskus I* im Mai 1916 während eines Gastspiels in München, das sie im Juni mit der Uraufführung des zweiten und dritten Teils fortsetzen. Trotz einiger

[225] ebd., s. 469.

[226] Strindberg selbst fordert für Inszenierungen seines Dramas die weitgehende Reduzierung von Kulissen und Requisiten durch die Verwendung eines gleichbleibenden Rahmenprospekts.
vgl. dazu: Die Umschau 4/1900, E. Schering, *«Nach Damaskus» auf der Bühne,* s. 995.

[227] vgl. dazu die Angaben Ruckgabers, s. 304.

Kürzungen – drei von neun Bildern des zweiten Teils, die Gerichtsszene und die Szene in der Gemäldegalerie des dritten Teils entfallen – verlangt die Vorstellung eine Spieldauer von viereinhalb Stunden. Das Urteil der Kritik über die Premiere ist zurückhaltend: während die Darstellung des Schauspielerpaares hervorgehoben wird, stehen die meisten Rezensenten dem Drama selbst verständnislos gegenüber, wie der einleitende Satz einer Kritik des *Literarischen Echos* beispielhaft belegt:

> «Nach Damaskus» ist die Tragödie des religiösen Wahnsinns.[228]

Der zweite und dritte Teil von *Nach Damaskus* wird in den folgenden Jahren nur selten aufgeführt. Eine Inszenierung Kayßlers auf der Berliner Volksbühne 1921 verdankt ihren Erfolg ebenfalls der schauspielerischen Leistung:

> ... aber die geistige Frömmigkeit strahlt aus der Damaskus-Darstellung der Volksbühne, vor allem aus der wundersamen Andacht mit der Kayßler und Helene Fehdmer das Werk durchleben.[229]

Der Berliner Aufführung voraus geht der Versuch des Mannheimer Theaters, die drei Teile des Dramas an einem Abend zu spielen. Die Gesamtaufführung der Trilogie wird durch eine rigorose Kürzung erkauft, in der die kontrapunktische Gestalt des ersten Teils aufgelöst und der zweite, vor allem jedoch der dritte Teil wesentlich umgearbeitet und zusammengestrichen werden müssen.[230] Die Mannheimer Bearbeitung kann sich daher 1920 nicht durchsetzen.

Ein Aufführungszyklus, der zwischen dem 29.4. und 3.6.1915 acht Dramen Strindbergs – *Fräulein Julie, Die Stärkere, Mit dem Feuer spielen, Gläubiger, Kameraden, Rausch, Scheiterhaufen, Gespenstersonate* – umfaßt, bildet an den Münchner Kammerspielen den Rahmen für die Erstaufführung der *Gespenstersonate.* Der Aufnahme dieser Ringvorstellung in das Repertoire der Bühne gehen erhebliche Bedenken wegen ihres finanziellen Ertrags voraus, da die Kammerspiele nach vorhergehenden Mißerfolgen vor einem wirtschaftlichen Debakel stehen.

[228] Literarisches Echo 18/1915–16, Edgar Steiger, *Echo der Bühnen: München,* sp. 1199.

[229] Die Neue Schaubühne 3/1921 H. 1, M. Hermann-Neisse, *Berliner Theater,* s. 55.

[230] Die Neue Schaubühne 2/1920 H. 1, Paul Nikolaus, *Mannheimer Theater,* s. 27f.

Entgegen allen Voraussagen werden die Strindberg-Inszenierungen zu einem Kassenerfolg, dem es zu verdanken ist, wenn die Existenz der Kammerspiele gesichert wird.[231] Über die Wirkung des Zyklus in München schreibt Lion Feuchtwanger in der Schaubühne:

> Der Strindberg-Zyklus der Münchner Kammerspiele hat die Stadt trotz dem Kriege aufhorchen gemacht, sie im Inneren aufgerüttelt. Ich entsinne mich nicht, daß je in München Schauspiel-Aufführungen so starken Widerklang gefunden hätten. Diese Vorstellungen haben viele der Schaubühne wieder zugewandt, die ihr durch Jahre entfremdet gewesen waren.[232]

Der Bezug zwischen der Dramatik Strindbergs und den Kriegsereignissen wird in der Eröffnungsrede Julius Babs am 9. April 1915 wie in einem Artikel Klabunds angesprochen, der unter dem Titel *Eine Fahne des Triumphs* im Theaterprogramm der Kammerspiele veröffentlicht wird. Die Äußerungen beider Autoren stehen beispielhaft für die Mystifizierung des Krieges durch einen Teil der deutschen Intellektuellen, die sich im ersten Jahr des Weltkrieges als Propagandisten nationaler Begeisterung anbieten.[233] Strindbergs Dramen gelten ihnen als ein auf das Gebiet der Kunst verlagerter Ausdruck des Kriegsbewußtseins. Ihre Vereinnahmung wird in den Worten Klabunds deutlich:

> Strindberg hat zu diesem Krieg (innere) Beziehungen, Strindberg (als Fahne) kämpft in diesem Kriege mit. Überall. (Er ist keineswegs neutral). Die geistig-künstlerischen Wirkungen dieses Krieges werden, so darf man hoffen, in allen Ländern, sie mögen siegen oder unterliegen (oder keines von beiden) – die gleichen sein.[234]

Die aufsehenerregendste Inszenierung in diesem Zyklus bildet die deutsche Erstaufführung der *Gespenstersonate*. Sie gilt nach dem Mißerfolg der Uraufführung am Stockholmer Intimen Theater im Januar 1908 als unaufführbar. Besonders der dritte Akt, der als unorganische Weiterführung der Handlung nach der Entlarvung Hummels erscheint, schreckt die Theater ab.[235]

[231] vgl. dazu: Petzet, s. 99ff.
[232] Die Schaubühne 11/1915, Lion Feuchtwanger, *Strindberg-Zyklus,* s. 524.
[233] vgl. dazu: Paul Raabe, *Die Aktion, Geschichte einer Zeitschrift,* in: Die Aktion, Reprint Stuttgart 1961, s. 15f.
[234] Petzet, s. 100f.
[235] vgl. dazu: Die Schaubühne 11/1915, ebd., s. 522.

Es bleibt somit der Münchner Aufführung vorbehalten, Strindbergs Kammerspiel für die Bühnen zu rehabilitieren. Der Erfolg seiner Inszenierung ist vor allem durch die intensive Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur Otto Falckenberg und den Schauspielern bedingt. Falckenberg bezeichnet seine Technik während der Proben zur *Gespenstersonate* als «Ekstatische Regie»: er versucht, seine Besessenheit vom Stoff des Dramas auf sein Ensemble zu übertragen und eine möglichst vollständige Identifizierung der Schauspieler mit ihren Rollen zu erreichen. Wie weit ihm das gelingt, veranschaulicht ein von Petzet erwähntes Ereignis:

> Die Schauspieler hatten sich derart in ihre Rollen gesteigert, daß «Der Alte» und «Der Student », Paul Marx und Erwin Kalser, sich auf der Generalprobe ohrfeigten, nur so, aus tagelang gegorenem Haß.[236]

Der Premierenerfolg der *Gespenstersonate* ist einzigartig für die Münchner Kammerspiele. Strindbergs Drama wird auch außerhalb der Reihenfolge des Zyklus aufgeführt, in den folgenden beiden Spielzeiten wieder aufgenommen und in über hundert Vorstellungen gespielt. Falckenberg wird eingeladen, die Inszenierung der *Gespenstersonate* nach Mannheim und Frankfurt zu bringen und gastiert dort noch im Mai und Juni 1915.

Am 17.10.1916 spielt Max Reinhardt das Werk an den Berliner Kammerspielen mit Paul Wegener in der Rolle des «Alten». Er führt seine Inszenierung 1916 und 1917 auch auf einer Gastspielreise in Schweden auf, wo sie von der Kritik als beispielhaft für die schwedischen Theater empfohlen wird.[237]

Der unerwartet große Erfolg des Strindberg-Zyklus veranlaßt Falckenberg, die Aufführung eines bislang ungespielten Dramas Strindbergs zu wagen: er spielt am 28.12.1915 die Erstinszenierung der Märchentragödie *Advent.*[238] Strindbergs Werk findet bis zu diesem Zeitpunkt wenig Anteilnahme. Bei seiner Erstveröffentlichung 1899 gilt es – in einer Rezension des schwedischen Schriftstellers Oscar Levertin –

[236] PETZET, s. 103.

[237] OLLÉN, s. 123f.

[238] vgl. aber: Kindlers Literatur-Lexikon, Darmstadt 1971, Band I sp. 136f.
Das hier angegebene Premierendatum bezieht sich auf die spätere Berliner Aufführung von «Advent».

als das «Abstoßendste, was Strindberg je geschrieben»[239], als ein verworrenes, zwischen christlicher Erbauungsliteratur und irreal-gespenstischer Höllenszenerie schwankendes Stück. Durch die Inszenierung der *Gespenstersonate* vorbereitet, findet das Publikum auch zu diesem Drama Zugang; über die Rezeption der Uraufführung von *Advent* schreibt der Kritiker der Zeitschrift März:

> Das Mysterium auf die Bühne zu stellen, ist vorläufig wohl ein Wagnis, nicht so sehr für die erste Aufführung vor einem immerhin nicht ganz unvorbereiteten Publikum ... Obwohl sich die schwere Symbolik, so manches Begriffsabsonderliche in dieser Dichtung nicht leicht in konkrete Bilder übertragen läßt, hat sich die Bühnenkraft der Dichtung erwiesen.[240]

Vier Jahre nach der Münchner Inszenierung wird das Drama an den Berliner Kammerspielen von Ludwig Berger im Auftrag Max Reinhardts aufgeführt. Seine Einstudierung gilt in den Augen der Kritik als adäquate Fortführung der außergewöhnlichen Berliner Strindberg-Aufführungen in den Jahren 1914 – *Nach Damaskus I* – und 1916 – *Traumspiel* –.[241] Der Regieführung Bergers wird der Erfolg der Aufführungen zugeschrieben, über deren Rezeption Siegfried Jacobsohn schreibt: «Man schlang den Schwefel wie Götterspeise.»[242] Berger spielt *Advent* mit den 1919 noch ungewohnten Mitteln expressionistischer Theatertechnik, die – so Fritz Engel im Berliner Tageblatt:

> erst aus dem Schaffen Strindbergs und Wedekinds geahnt und ausgebaut werden können ... Dr. Ludwig Berger ... greift nun für «Advent» nach allem Rüstzeug einer Kunst, die mit früher nicht gekannten Mitteln andeutet und deutet. Wir begleiten ihn gern auf diesem Wege, der zu neuen Möglichkeiten führt, bleiben uns aber stets bewußt, daß wir uns noch im Zustand des Experimentierens befinden.[243]

Anders als die Inszenierungsweise wird der Inhalt des Dramas gewertet: die fromme Moral wirkt schlicht und einfältig; die Darstellung dämonischer Qualen kritisiert Jacobsohn als unangebracht in einer Situation, die nach dem Zusammenbruch des deutschen Reiches und der

[239] Wiener Rundschau 3/1898–99, Oscar Levertin, *August Strindbergs Neue Dramen,* s. 335.
[240] März 10/15.1.1916 H. 2, Alfred Mayer, *Strindbergs «Advent»,* s. 40.
[241] Rühle, s. 178f.
[242] Die Weltbühne 15/1919, S. Jacobsohn, *Advent,* Abgedruckt in: Rühle, s. 180.
[243] Berliner Tageblatt, 10.12.1919, Fritz Engel, abgedruckt in: Rühle, s. 180.

wirtschaftlichen Krisensituation eine konstruktive Beeinflussung des Publikums verlange:

> Schrecklich dieser kindisch-senile, unüberzeugte, leere und faule Weihnachtszauber ... Der Empörer, der zu Kreuze kriecht und mit dem Stern von Bethlehem szenischen Hokuspokus treibt: ein peinlicher Anblick ... Ein Theater, das als seine Mission empfände, dem niedergebrochenen Deutschland Stahl in die Adern einzuführen, sollte das lähmende Teil des großen Strindberg verschmähen.[244]

Kritik und Würdigung des Dramas faßt Herbert Ihering zusammen, der *Advent* als ein sich verselbständigendes, dämonisch gewordenes Kasperletheater beschreibt:

> Die Marionetten wachsen auf und steigen und breiten sich – und ihr Dichter flieht vor ihnen, beugt sich vor ihnen und stimmt krächzend Weihnachtslieder der Freude und Erlösung an. Was im «Advent» Spuk der Wirklichkeit wird, ist von grausiger Realität. Was Glaube, Religion und Kirche wird, zerrinnt und zerplatzt.[245]

Unter der Regie Bernauers wird am 17. März 1916 Strindbergs *Traumspiel* mit Irene Triesch, Paul Hartau und Friedrich Kayßler in den Hauptrollen am Berliner Theater in der Königgrätzerstraße gespielt.[246] Seine Inszenierung des Dramas gilt in den folgenden Jahren als beispielhaft; ihr durchschlagender Erfolg führt dazu, daß neben *Totentanz* und den Kammerspielen *Ein Traumspiel* zu den am häufigsten aufgeführten Dramen Strindbergs während des Ersten Weltkriegs gehört.[247]

Seine außergewöhnliche Wirkung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Bewußtsein und Bedürfnis des Publikums prägen-

[244] Die Weltbühne 15/1919, ebd.

[245] HERBERT IHERING, *Advent, 10.12.1919, abgedruckt in:* DERS., *Von Reinhardt bis Brecht,* Reinbek b. Hamburg, 1967, s. 58.

[246] *Ein Traumspiel* wird erstmals im Juni 1911 von der Berliner Neuen Freien Volksbühne zur Aufführung angenommen. Ihr Vorhaben geht auf eine Anregung Strindbergs zurück, der mit seinem ehemaligen Freund Adolf Paul, einem Vorstandsmitglied der Bühne, korrespondiert. Die Realisierung des Planes muß jedoch aufgrund technischer Mängel unterbleiben.
vgl. dazu: PAUL, s. 222ff.

[247] PÖNSGEN, s. 58.

den Geschehen auf dem Kriegsschauplatz.[248] Die patriotische Grundhaltung des ersten Kriegsjahres schlägt in eine resignative Stimmung um, nachdem sich anfängliche Erwartungen nicht einlösen lassen: Zur Zeit der deutschen Erstaufführung des *Traumspiel* hält die Schlacht um Verdun an, die am 21.2.1916 begonnen und erst im Juli des Jahres mit 700000 Toten auf beiden Seiten beendet wird. Ihre Dauer und die Zahl der Opfer machen jede Hoffnung zunichte, daß der als «Blitzkrieg» begonnene Feldzug bald beendet werden könne. Auch die Zivilbevölkerung wird seit der Einführung der Rationierung von Lebensmitteln 1915 durch die Ausweitung von Hunger und Elend in das Kriegsgeschehen einbezogen.[249]

Unter diesen Voraussetzungen gewinnt Strindbergs Drama als Darstellung einer leidenden Menschheit seine eindringliche Bedeutung. Die enge Beziehung zwischen der Aufnahme des Dramas und der wachsenden Ernüchterung und Ratlosigkeit gegenüber den Kriegsfolgen dokumentiert die Rezension einer Aufführung des Neuen Frankfurter Theaters vom 21.9.1916:

> Ist das die Wahrheit? Ist dieser düstere Traum der Traum der Welt oder nur der Traum des Dichters? Wer darf in diesen blutgetränkten Tagen ja oder nein sagen?[250]

Der weitere Verlauf des Krieges verstärkt noch die Aktualität des Stückes für das deutsche Publikum. Auf seine Erfahrungen führt Wolfgang Pönsgen die Vorliebe der Theater für Strindbergs *Traumspiel* zurück:

> ... bei den vom Krieg erschütterten und vielfach resignierenden Menschen [begannen] ... die Bühnenwerke Interesse zu wecken, in denen die Strindbergsche Welt mit ihrer Sehnsucht nach Erlösung von allen irdischen Qualen, mit ihrer Gleichwertigkeit von Traum und Wirklichkeit, mit ihrer Hinwen-

[248] Unzutreffend erscheint jedoch die These Kela Kvams, die den Einfluß des Dramas auf einen ungebrochenen Optimismus und Glauben an den Sieg Deutschlands im Jahr 1916 zurückführt. KVAM, s. 135ff.

[249] vgl. dazu: MOTTECK, s. 208;
W. J. MOMMSEN (Hrsg.), *Fischer Weltgeschichte* Bd. 28, *Das Zeitalter des Imperialismus,* Frankfurt/M 1969, s. 309f.;
H. KINDER/W. HILGEMANN, *dtv-Atlas zur Weltgeschichte* Bd. 2, *Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart,* München 1966, s. 125.

[250] Frankfurter Zeitung, 22.9.1916 Nr. 263, Abendblatt, H. S., *Ein Traumspiel.*

> dung zu einem religiösen Mystizismus die gepeinigte und gehetzte Menschheit unmittelbar ansprechen mußte.[251]

Am 21.12.1921 inszeniert Max Reinhardt *Ein Traumspiel* am Deutschen Theater Berlin. Der Eindruck der Einstudierung Bernauers ist noch zu dieser Zeit so nachhaltig, daß auf sie in allen Rezensionen der Reinhardtschen Aufführung verwiesen wird. Während Bernauer jedoch den Pessimismus Strindbergs differenziert und die Dissonanzen der *Traumspiel*-Welt durch den Farbenreichtum der Szenenfolgen spiegelt[252], verzichtet Reinhardt in seiner Inszenierung auf die Wiedergabe einer Vielfalt von Eindrücken und spielt das Drama in harten Schwarz-Weiß-Kontrasten.[253] In einer Rezension der BZ am Mittag werden beide Interpretationen gegenübergestellt:

> Bernauer vergaß den anderen Strindberg nicht, der gelegentlich recht lustig sein konnte und dessen Witz gerade im *Traumspiel* so helle Funken sprüht, wie etwa im Motiv der verschlossenen Tür. Die Auffassung des Werkes und der Anlage des Grundtones mußte die darstellerische Auslegung [Reinhardts] entsprechen. Sie ist vollkommen auf bittere Anklage und hoffnungslose Wehmut gestellt; düster umleuchtet sind alle in den Flammen des irdischen Inferno.[254]

Der unterschiedlichen Inszenierungsweise liegen politische wie ästhetische Veränderungen in den Jahren 1916 bis 1921 zugrunde. Während die Konsequenzen des Krieges im März 1916 erst partiell erfahrbar sind, werden sie durch die Niederlage des deutschen Reiches und das sich anschließende politische und wirtschaftliche Chaos zu einer beklemmenden Realität für den größten Teil der deutschen Bevölkerung. Die ästhetische Innovation Reinhardts wird deutlich in der Verwendung expressionistischer Theatertechniken: er arbeitet gezielt mit den Lichtkegeln von Scheinwerfern und steigert die Geschwindigkeit der Sequenzfolgen, so daß sie an die Bildschnitte von Filmen erinnern. Norbert Falk schreibt über die bühnentechnische Weiterentwicklung seit 1916:

[251] PÖNSGEN, s. 58.

[252] vgl. dazu: Berliner Lokalanzeiger, 14.12. 1921, LUDWIG STEINAUX, abgedruckt in: RÜHLE, s. 345.

[253] Deutsche Allgemeine Zeitung, 15.12.1921, PAUL FECHTER, ebd., s. 347:
«Es ist ein schwerer farbloser Schwarzweißtraum geworden. Munchsche Graphik ins Theatralische übertragen.»

[254] Berliner Zeitung am Mittag, 14.12.1921, NORBERT FALK, ebd., s. 344.

> Reinhardt ist nun im Besitz des neuen Zaubermittels des Lichts und der expressionistischen Technik der Verkürzung; beides hat er schon vorgeübt und sie folgerichtig für dieses Schattenspiel spukhafter Erscheinungen in einer zeit- und raumlosen Welt angewandt.[255]

Auf die Nähe der Theateraufführung zu Techniken des Films verweist der Rezensent des Berliner Lokalanzeigers, der über Reinhardts Inszenierungsstil schreibt:

> Er gibt ihnen [den Szenen] in einem Tempo, das man bisher nur dem Film zutraute, Leben und Bewegung, und er hüllt sie in ein Helldunkel, das wie der Traum mit Licht und Schatten spielt.[256]

Zur Zeit der *Traumspiel*-Premiere Max Reinhardts ist die Vorherrschaft Strindbergs auf den deutschen Theatern jedoch bereits an ihrem Wendepunkt angelangt; die Gesamtzahl der Aufführungen geht von 723 in der Spielzeit 1919/20 auf 662 1920/21 zurück.

Björnson – Ibsen – Strindberg 1912–1932

Der Erfolg der Dramen Strindbergs, der 1912 mit Reinhardts *Totentanz*-Inszenierung einsetzt, erweist sich zunächst in der raschen Aufeinanderfolge von deutschen Erstaufführungen während der Jahre 1913 bis 1916 und einem ersten Höhepunkt der Aufführungszahlen in den Spielzeiten 1915/16 und 1916/17. Mit diesem Zeitraum ist eine erste Phase des Strindberg-Erfolgs in Deutschland gekennzeichnet. Nach 1916 finden keine nennenswerten Erstaufführungen mehr statt – zwar stehen die Premieren von achtzehn weiteren Dramen Strindbergs noch aus; sie werden jedoch ohne besondere Resonanz gespielt und auch kaum von anderen Bühnen übernommen.[257] Das Strindberg-Repertoire scheint mit den bereits erfolgreich gespielten Werken genügend abgedeckt zu sein. Auch die Gesamtzahl der Aufführungen Strindbergs verringert sich von 629 in der Spielzeit 1916/17 auf 392 1917/18.

[255] Berliner Zeitung am Mittag, 14.12.1921, ebd.

[256] Berliner Lokalanzeiger, 14.12. 1921, ebd.

[257] Zwischen 1916 und 1923 werden acht Dramen Strindbergs in Deutschland erstaufgeführt: *Der schwarze Handschuh* im Frühjahr 1918 an den Berliner Kammerspielen; im Dezember 1920 in Frankfurt *Glückspeters Reise;* am Stadttheater Hannover 1921/22 *Christus* und am 14.1.1923 *Moses* und *Sokrates,* ebenfalls 1923 in Jena *Der Holländer* und in Frankfurt *Die große Landstraße.*

Diese Abnahme muß als Zeichen einer Sättigung der Bühnen mit seinen Stücken, aber auch als Ergebnis der chaotischen Schlußphase des Ersten Weltkrieges gewertet werden.

Die in der Nach-Inferno-Zeit geschriebenen Dramen Strindbergs gehören durch ihre erfolgreiche Inszenierung zwischen 1912 und 1916 zu dem literarischen Erwartungshorizont, der die Rezeption der expressionistischen Werke prägt. Sie stehen – wie Kokoschkas *Mörder Hoffnung der Frauen,* Reinhard Sorges *Bettler* und Walter Hasenclevers *Sohn* – seit 1916/17 auf dem Programm deutscher Theater und erleben bis 1920 ungeheure Erfolge.[258]

Der Einfluß der Werke Strindbergs verläuft jedoch nicht direkt: ihre Erstaufführungen werden in den Metropolen des deutschen Reiches, Berlin und München gespielt, während der Expressionismus durch Inszenierungen in der Theaterprovinz populär wird – so am Deutschen Landestheater in Prag, dem Albert-Theater in Dresden, dem Mannheimer Hoftheater, am Frankfurter Neuen Theater und dem Schauspielhaus Frankfurt.[259]

Angesichts der revolutionären Zuspitzung der Situation nach dem Kriegsende 1918/19 wächst das Interesse des Theaterpublikums für die expressionistische Dramatik und die Werke Strindbergs. Die Kurve seiner Aufführungszahlen erreicht wieder das Ergebnis von 1916 und steigt in der Spielzeit 1919/20 mit 723 Vorstellungen auf ihren Höchststand.

Die Bühnenerfolge Strindbergs ermöglichen Gewinnerwartungen der Buchverlage, die nach dem Krieg ein häufig angemahntes Nachholbedürfnis einlösen: 1919 erscheinen zwei Strindbergausgaben, die an die Stelle der Scheringschen Übersetzung treten sollen. In der Übertragung Heinrich Goebels veröffentlicht der Oesterheld-Verlag Berlin eine zwölfbändige Ausgabe der Bühnenwerke; gleichzeitig gibt der in Berlin und München ansässige Verlag Hyperion eine Sammlung von Dramen und Romanen Strindbergs heraus. Taschenbuchausgaben des Insel- und Reclam-Verlags vervollständigen, zusammen mit Neuauflagen der Schering-Übersetzung das umfangreiche Bild der deutschen Veröffentlichungen Strindbergs im ersten Nachkriegsjahr.

[258] vgl. dazu: PAUL RAABE, *Der Expressionismus als historisches Phänomen,* in: Der Deutschunterricht 17/H. 5, Oktober 1965, s. 17.

[259] vgl. dazu: WILHELM STEFFENS, *Expressionistische Dramatik,* Velber b. Hannover 1968, s. 138f.

Bereits um 1922 zeichnet sich jedoch anhand sinkender Aufführungszahlen ab, daß die Dramen Strindbergs ihre Anziehungskraft verlieren. Mit dem Jahr 1923 läuft die Phase der Strindberg-Begeisterung aus; die veränderten Rezeptionsbedingungen werden deutlich, «als in Frankfurt mit allen inzwischen erworbenen Mitteln des szenischen Expressionismus *Die große Landstrasse* urauf- und abgeführt wird.»[260]

Das Interesse an seinen Werken läßt zur gleichen Zeit nach, wie die seit 1918 theaterbeherrschenden expressionistischen Dramen an Ansehen einbüßen. Strindberg wird in den Augen der Kritik mit den deutschen Expressionisten identifiziert, deren Inhalte und Ausdrucksformen in seinen Stücken vorgeprägt erscheinen. Kritik an der expressionistischen Dramatik muß daher immer zugleich eine Mißbilligung seines Schaffens einschließen. Am schärfsten wird dieses Verhältnis in Bernhard Diebolds 1921 erscheinendem Buch *Anarchie im Drama* angesprochen, der Strindberg – neben Wedekind – die Verantwortung für Fehlleistungen der expressionistischen Literatur anlastet.[261] Nach seiner Auffassung sind sie vor allem in der subjektiven Perspektive und der Abgehobenheit der Dramen von der politisch-sozialen Realität begründet. Diebold sieht die Voraussetzungen dafür in autobiographischen Motiven der Strindbergschen Dramen und seiner resignativ-destruktiven Haltung. Als Alternative fordert er eine politisch wie religiös bewußte und engagierte Literatur:

> Die heutige Jugend hat die Aufgabe: auf Strindbergschen Scheiterhaufen und Brandstätten ein neues Ethos aufzurichten, eine Humanität aus tätigem Lebenswillen, nicht aus Vernunft allein; eine Religiosität aus Gottes schaffender Kraft und des Vertrauens zu den Menschen, in denen sie wirkt.[262]

Diebolds Kritik ist 1921 kein außergewöhnliches Phänomen; sie steht in einer Reihe von Rezensionen, die sich unter der Devise «gegen die geistige Versklavung an Strindberg»[263] für neue Tendenzen in der Literatur und dem Bühnenrepertoire einsetzen.[264]

[260] RÜHLE, s. 15.

[261] BERNHARD DIEBOLD, *Anarchie im Drama,* Frankfurt/M 1922², s. 28f.

[262] ebd., s. 243.

[263] Literarisches Echo 23/1920–21, EDGAR GROSS, *Zwei Strindbergbücher,* sp. 654.

[264] Vgl. dazu: Literarisches Echo 24/1921–22, EDGAR GROSS, *Strindbergprobleme und andere Literaturkritik,* sp. 915–8;
Die Flöte 4/1921–22 H. 10, KURT WALTHER GOLDSCHMIDT, *Strindberg und kein Ende,* s. 291–6; THORMANN, s. 13.

Ihre Kritik trifft die Dramen Strindbergs und der expressionistischen Autoren, trotz ihrer formalen Übereinstimmung, jedoch in unterschiedlicher Weise: Dramatiker wie Ernst Barlach, Fritz von Unruh, Georg Kaiser und andere fordern in ihren «messianischen Verkündigungsdramen» die Erneuerung des Menschen durch eine innere Wandlung[265], während die Helden Strindbergs desillusioniert sind und ihre Erlösung erst in einem Leben nach dem Tod erhoffen.[266]

Widerstand gegen die Dramen Strindbergs und der Expressionisten läßt sich auf Faktoren politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Wandlungsprozesse in den Anfangsjahren der Weimarer Republik zurückführen. Die expressionistische Forderung nach der Formung eines neuen Menschenbildes muß anachronistisch erscheinen angesichts des Scheiterns einer revolutionären Politik, die 1920 in die Restaurierung kapitalistischer Wirtschaftsstrukturen und die Erneuerung der Vorkriegsverhältnisse in Justiz, Verwaltungs- und Polizeiapparat umschlägt.

Die Konsolidierung wird erkauft durch eine Verschärfung der gesellschaftlichen Widersprüche, die sich in der erst gegen Ende 1923 wirksam bekämpften Inflation und Rezession zuspitzen. Die Polarisierung wird in zahlreichen politisch motivierten Morden dokumentiert, deren bekannteste Opfer Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Walther Rathenau und Matthias Erzberger werden. Sie führt im Sommer 1923 auf dem Höhepunkt der Ruhrkrise zu einer revolutionären Situation, in der die Mehrzahl der deutschen Arbeiter eine Politik unterstützt, die links von der SPD angesiedelt ist.[267]

Dieser Entwicklung entspricht auch eine Spaltung auf dem kulturellen Sektor: die Finanzkraft der Theater wird durch die Wirtschaftskrise unterminiert, ihre Publikumszusammensetzung grundlegend geändert:

> ... durch die Inflation, die den Bildungsbürger verarmt und die Inflationsgewinnler in die Theater treibt, die sich ihrerseits (selbst das Deutsche Theater spielt «Alt-Heidelberg» mit Werner Krauß) das Geldpublikum mit Trivialitäten, Reißern und Zoten anlocken. Selbst in der Provinz schwächt sich das literarische Interesse. Die Krise zeigt sich dort in den leeren Parketts, in Berlin in den Protestreaktionen der Schauspieler.[268]

[265] vgl. dazu: VIETTA/KEMPER, *Expressionismus,* München 1975, s. 186–204.
[266] MELCHINGER, s. 40.
[267] GREBING, s. 167.
[268] RÜHLE, s. 25.

Starken Auftrieb erhält nicht nur das Unterhaltungsprogramm der Theater, zu dem nach 1923 auch viele der expressionistischen Autoren beitragen[269], sondern die gesamte Vergnügungsindustrie von den zahlreichen neu gegründeten Lichtspielhäusern und Varietés, bis zu Kabaretts, Nachtclubs und Stripteaselokalen. Als Antwort auf die Trivialisierung des Theaterprogramms etablierter Bühnen entstehen Alternativtheater wie in Berlin Bernhard Viertels Die Truppe, Moritz Seelers Junge Bühne oder Piscators Proletarisches Theater. Auf ihnen werden die als Gegenbewegung zum expressionistischen Drama konzipierten Stücke präsentiert: sie stellen sich sowohl in Form einer unpolitischen «Neuen Sachlichkeit»[270] dar, wie in der Forderung des «Zeittheaters» nach emanzipatorisch-didaktischer Literatur, die für die Ziele des Proletariats Partei ergreift.[271]

Mit der politischen Polarisierung verschwindet Strindbergs Werk mehr und mehr aus dem Programm deutscher Bühnen.[272] In einem Aufsatz der Zeitschrift *Sinn und Form* kennzeichnet Fritz Brüggemann – analog zum Rückgang der Bedeutung Ibsenscher Dramen nach 1912 – die Strindbergrezeption um 1925 als «Strindberg-Dämmerung». Er charakterisiert damit eine deutliche Distanz gegenüber Autor und Werk, die sich durchgehend in den überlieferten Rezensionen dieser Zeit nachweisen läßt. Brüggemann sieht den Einfluß Strindbergs in Deutschland auf die Bedingungen des Weltkriegs beschränkt und wendet sich damit gegen eine weitere Aufnahme des Strindbergschen Werks, das er als irrelevant für die Aufbauphase der Weimarer Republik bezeichnet:

> Und eine junge Generation wächst auf, eine andre. Getragen von einem herrlichen Positivismus des Gefühls. Ein ganz anderer Typus Mensch als vor dem Kriege. Und diese Generation lehnt Strindberg ab. Ihr ist Strindberg der Mann von gestern. Seine Lehre die Lehre von gestern. Gesprochen aus Bedingungen von gestern. Eine historische Größe, deren Allgemeingültigkeit in der individuellen und zeitlichen Bedingtheit des Mannes und seines Werks widerlegt erscheint. Was übrigbleibt, ist ein interessanter Fall.[273]

[269] ebd., s. 14.

[270] vgl. dazu: Ernst Bloch, *Erbschaft der Zeit,* Frankfurt/M 1962², s. 256.

[271] Die Rote Fahne, 22.2.1921, Richard A. Schaefter, *Über proletarische Dichtung,* abgedruckt in:
Manfred Brauneck, *Die Rote Fahne,* München 1973, s. 111.

[272] Kvam, s. 150.

[273] Sinn und Form 1/H. 12, Juni 1925, Fritz Brüggemann, *Strindberg-Dämmerung,* s. 332.

Gegen diese Argumentation, deren Polemik in der Zeitschrift *Christliche Welt* noch verschärft wird[274], wehrt sich der Verfasser eines 1928 veröffentlichten Beitrags zur fünfundzwanzigjährigen Geschichte des Georg Müller-Verlags:

> Strindberg für «überholt» zu halten, weil sich einige Verhältnisse der sozialen Kulisse geändert haben, ist ungefähr ebenso geistreich wie wenn man meint, Zarathustras «Tanzlied» sei heute Allgemeingut geworden, weil der Charleston zur täglichen Teestunde gehört.[275]

Dieser Einwand kann jedoch den Ablösungsprozeß nicht beeinflussen, der sich in den folgenden Jahren verstärkt und die Zahl der Aufführungen Strindbergscher Werke bis zum Ende der Weimarer Republik drastisch reduziert. Erfolgreiche Inszenierungen seiner Dramen werden in dieser Zeit zu Ausnahmeerscheinungen und lassen sich wesentlich auf die Ausdrucksfähigkeit der in ihnen agierenden Schauspieler zurückführen; so im Falle von Ernst Deutsch in der Rolle *Erich XIV,* Elisabeth Bergner als *Fräulein Julie,* Eric Riewe in *Rausch,* Rudolf Forster als *Gustav III* und *Gustav Adolf.*[276]

Das Verhältnis zwischen den Dramen Strindbergs und Ibsens ändert sich zwischen 1912 und 1922 auf den Theaterprogrammen wie in den Augen der Kritik grundsätzlich. Strindbergs Stücke gewinnen an Einfluß auf Kosten der Werke Ibsens und übertreffen sie schließlich in der Zahl der Aufführungen. Diese Ablösung vollzieht sich in den Jahren 1912 bis 1916: 819 Ibsen-Vorstellungen in der Spielzeit 1911/12 stehen lediglich 129 Strindberg-Aufführungen gegenüber, während 1916 Strindberg mit 629 gegenüber 578 Wiederholungen der häufiger gespielte Autor ist. Die geringer werdende Bedeutung der Dramen Ibsens entspricht einer Abnahme der Gesamtzahl an Björnson-Auffüh-

[274] Christliche Welt 39/1925 Nr. 22/23, Carl Christian Bry, *Das Drama des Auslands,* sp. 514:

«In der Tat hat uns Strindberg heute kaum mehr so viel zu sagen, wie mancher weniger gespielte deutsche Dramatiker ... Strindberg ist eigentlich gar kein einzelner Dichter; er ist ein literaturhistorischer Anschauungsunterricht; und gerade bei ihm sollten Theaterdirektoren, Kritiker und Leser aufs schärfste den wenigen Weizen von der Überfülle der Spreu sondern.»

[275] Kuno Mittenzwey, *Strindberg und die Welt von 1928,* in: *25 Jahre Georg Müller-Verlag,* München 1928, s. 50f.

[276] Melchinger, s. 37.

rungen auf den deutschen Bühnen: sie sinkt von 319 1911/12 auf 170 im Jahr 1916. Von dem Rückgang beider Autoren sind in erster Linie ihre Gesellschaftsdramen betroffen, die wegen der Determinierung der Personen durch die eigene Vergangenheit, soziale und ökonomische Voraussetzungen als unzeitgemäß erscheinen. Die Problematisierung objektiver Voraussetzungen – dies ist der Kernpunkt einer Kritik der katholischen Zeitschrift *Hochland* aus dem Jahr 1918 an Ibsens Dramen – lasse zu wenig Freiraum für eine Darstellung der elementaren Kräfte, die im Unterbewußtsein der Individuen liegen und sich einer logisch-rationalen Betrachtungsweise entziehen:

> Strindberg empfand mit leidenschaftlicher Hingabe die unbegrenzte Unendlichkeit des Menschen, die Unberechenbarkeit seiner dämonischen wie seiner edlen Kräfte. Ibsen hatte die Probleme der Dichtung veräußerlicht und suchte die tragischen Konflikte in den gesellschaftlichen Einrichtungen. Strindberg fand die Tragik dort wieder, wo sie ihre wahre Heimat hat, in den Charakteren der Menschheit selbst.[277]

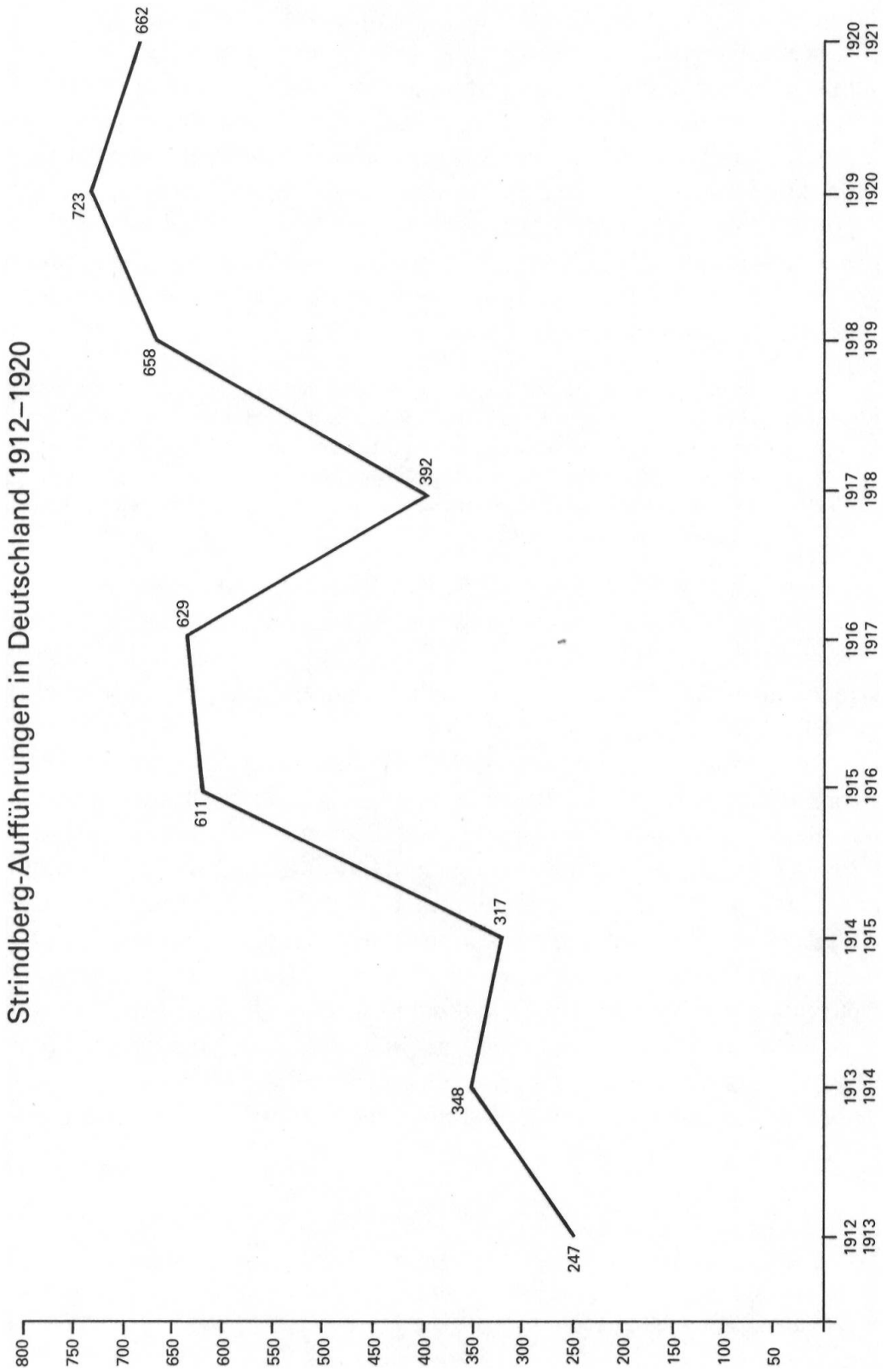
Opposition gegen die überindividuelle, soziale Bedingtheit der Konflikte in Ibsens Dramen schließt die Ablehnung seiner analytischen Technik ein: sie transportiere – so Franz Blei – lediglich den Ideengehalt abstrakter Theorien, unterschlage damit jedoch die Subjektivität des Dichters.[278]

Die geringe Resonanz der Gesellschaftsdramen Ibsens nach 1912 wird teilweise durch die Bevorzugung seiner frühen Dramen und des symbolischen Spätwerks aufgefangen. Die späte Breitenwirkung des *Peer Gynt* ist kennzeichnend für einen Umwandlungsprozeß im Autorbild: Ibsen wird nun mit einigen seiner Werke neben Strindberg in die Phalanx der Vorläufer expressionistischer Dramatik eingereiht. Die Gesamtzahl der Vorstellungen seiner Werke bleibt daher in einer vergleichbaren Höhe mit den Dramenaufführungen Strindbergs.

Das Werk Björnsons ist dagegen einer ähnlichen Neuinterpretation nicht zugänglich: Während er in einigen Strindberg-Nekrologen 1912 noch als dritter bedeutender Autor neben Ibsen und Strindberg ge-

[277] Hochland 16/1918–19, M. F. Cyprian, *Das Drama Strindbergs,* s. 180.

[278] Franz Blei, *Über Wedekind, Sternheim und das Theater, 15 Kapitel von Franz Blei,* Leipzig 1915, s. 21ff.


Strindberg-Aufführungen in Deutschland 1912–1920
800
750
700
650
600
550
500
450
400
350
300
250
200
150
100
50
247
348
317
611
629
392
658
723
662
1912 1913
1913 1914
1914 1915
1915 1916
1916 1917
1917 1918
1918 1919
1919 1920
1920 1921

nannt wird[279], gerät er in den folgenden Jahren zunehmend aus dem Blickfeld der Kritik und wird mit seinen Dramen aus dem Repertoire der Theater getilgt. Eine kurzfristige Renaissance der Ibsenschen Gesellschaftsdramatik in der Endphase des Expressionismus läßt sich auch für einige Stücke Björnsons nachweisen, ist jedoch im wesentlichen auf die Jahre 1920 bis 1922 begrenzt.

Der Bedeutungsverlust skandinavischer Dramatik läßt sich daher tendentiell zunächst in dem abnehmenden Interesse an den Dramen Björnstjerne Björnsons nachweisen, bevor im Verlauf der zwanziger Jahre auch die Werke Ibsens und Strindberg ihren Einfluß auf die Spielplangestaltung der deutschsprachigen Theater verlieren.

[279] vgl. dazu: Die schöne Literatur 13/Nr. 12, 1.6.1912, FRANZ E. WILLMANN, *August Strindberg,* sp. 209;
Hochland 9/1912 Bd. 2, JOHANNES JÖRGENSEN, *August Strindberg,* s. 460.