

Verpasste Eroberung eines Terrains : Charakter und Funktion des ästhetischen Erwartungshorizonts in der deutschen Rezeption von Strindbergs naturalistischen Dramen um 1890

Autor(en): **Baumgartner, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858411>

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

WALTER BAUMGARTNER

Verpaßte Eroberung eines Terrains

Charakter und Funktion des ästhetischen Erwartungshorizonts
in der deutschen Rezeption von Strindbergs naturalistischen Dramen
um 1890.

Über die Wirkungsgeschichte Strindbergs in Deutschland haben Maurice Gravier und Otto Oberholzer bereits geschrieben. Kela Kvam hat sie 1974 wieder rekapituliert¹. Wenn ich mich hier noch einmal einschlägig zu diesem Forschungskomplex äußere, dann kann das nur einen Sinn haben, wenn ich die Quellenbasis der Vorarbeiten erweitere. Und/oder, wenn ich mit neuen Methoden eine spezialisierte Fragestellung wähle, die geeignet ist, die vorliegenden Resultate zu ergänzen, zu differenzieren oder zu korrigieren.

Die in Kiel von Robert Fallenstein und Christian Hennig erstellte Quellenbibliographie zur Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870 bis 1914² ermöglichte es mir, für den gewählten engeren Zeitraum von 1888 bis 1893 ca. 50 einschlägige Zeitschriftenaufsätze über Strindbergs Dramatik auszuwerten. Aus den 800 Aufsätzen, die die Bibliographie für den ganzen Zeitraum verzeichnet, habe ich zur Kontrolle außerdem weitere 50 Dokumente zur Prosa Strindbergs von 1885 bis 1895 konsultiert.

Meine Zielsetzung ist es aber nicht, noch etwas exakter als meine Vorgänger festzustellen, daß, wann, von wem, wie intensiv oder extensiv, wie positiv oder negativ Strindberg in Deutschland rezipiert und beurteilt wurde. Meine Frage geht auch nicht dahin, ob er auf die deutsche Literatur Einfluß geübt habe. Ich gehe methodisch von den

¹ MAURICE GRAVIER, *Strindberg et le théâtre moderne*, Bd 1: *L'Allemagne, Paris* (o.J.). OTTO OBERHOLZER, *Wandlungen des Strindbergbildes*, Separatabzug aus dem Neuen Winterthurer Tagblatt Nr. 144, 23.6.1956. KELA KVAM, *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik*, København 1974 (=Teatervidenskabelige studier III). Wesentliche Präzisierungen bringt der Beitrag von W. PASCHE in diesem Band, S. 245–263.

² *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870–1914. Quellenbibliographie*. Zur Rezeption skandinavischer Literatur, Teil 1, Neumünster 1977 (=Skandinavistische Studien, hg. von Otto Oberholzer, Bd 7).

seit zehn Jahren intensivierte Bemühungen um eine Rezeptionsästhetik aus, die sich von der herkömmlichen Wirkungsgeschichte ausdrücklich abhebt³. Die Frage, auf die mich ihre Optik gestoßen hat, ist, kurz angedeutet, die: Bei Alfred Kerr, Paul Schlenker und in seinem eigenen Selbstverständnis um 1890 konnte Strindberg als Naturalist par excellence gelten. Neueste deutsche Naturalismusforscher schätzen Strindberg als Naturalisten sehr hoch ein⁴. Dazwischen liegt eine ausgedehnte Forschungsliteratur, die die Größe Strindbergs nur dort sehen kann, wo er den Naturalismus angeblich überwand – und zwar schon in den naturalistischen Dramen⁵. Dieses Paradox möchte ich rezeptionästhetisch und rezeptionshistorisch erfassen. Ich meine Gründe angeben zu können für die vorerst überraschend geringe Wirkung Strindbergs in Deutschland um 1890. Und ich meine einen Beitrag zur Forschungskritik liefern zu können, insofern es mir gelingt, das erwähnte Paradox auf eine nicht hinterfragte Tradierung von Rezeptionsmechanismen um 1890 durch die Literaturforschung zurückzuführen. Es geht um die Problematisierung des Klischees von der «Überwindung des Naturalismus»⁶.

³ Vgl. z.B. GUNTER GRIMM, *Einführung in die Rezeptionsforschung*, in: G.G. (Hg.), *Literatur und Leser. Theorie und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart 1975, S. 72.

⁴ Z.B. GERHARD SCHULZ, *Zur Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus*, in: REINHOLD GRIMM (Hg.), *Deutsche Dramentheorien*, Frankfurt a.M. 1971, S. 407; und GÜNTHER MAHAL, *Naturalismus*, München 1975, S. 75 ff.

⁵ Strindberg sei sowohl zu ungeduldig als «für konstnärlich» gewesen, um den unbearbeiteten Alltagsdialog zu verwenden, den Zola vorgeschrieben und Tschechow auf die Spitze getrieben habe, schreibt MARTIN LAMM in *Strindbergs dramer*, Bd 1, Stockholm 1924, S. 321. CARL-OLOF GIEROW, *Documentation – évocation. Le climat littéraire et théâtral en France des années 1880 et <Mademoiselle Julie> de Strindberg*, Stockholm 1967, resümiert die Forschungsergebnisse zur Frage Strindberg als Naturalist (S. 105–107). Sie heben sich gegenseitig auf, ohne daß die Differenzen auf unterschiedliche methodische Prämissen zurückzuführen wären. Gierow selbst, wo das Problem nicht im atomistischen Sowohl-als-auch, Einerseits-andererseits des Positivismus aufgelöst erscheint, tendiert zum Klischee, daß Strindberg ein zu großer Künstler war, als daß er Naturalist gewesen sein könnte. HANNO LUNIN, *Strindbergs Dramen*, Emsdetten (Westf.) 1962, sieht bereits im «Vater» Strindberg als «Überwinder des Naturalismus» (S. 16 ff). Allen diesen Urteilen liegt ein unhaltbarer reduktionistischer Naturalismus-Begriff zugrunde (Naturalismus = Photographie), sowie die Vorstellung, eine literarische Norm könne und müsse «rein» realisiert sein, um eine Zuordnung zu erlauben.

⁶ Der Ausdruck stammt aus einem polemischen Manifest HERMANN BAHR von 1891.

Der biographische Aspekt von Strindbergs Präsenz in Deutschland ist hinreichend bekannt⁷. Zu den objektiv wichtigsten Fakten seiner literarischen Präsenz hier nur die allerknappsten Stichwörter: In den Zeitschriften *Die Nation*, die *Gegenwart*, *Das Magazin für Litteratur*, *Die Zukunft*, und um 1890 und 1891 vor allem auch in der Freien Bühne, weniger in der Gesellschaft findet sich in meinem Untersuchungszeitraum viel Stoff von und über Strindberg. Die bedeutendsten Kritiker beschäftigten sich mit ihm. 1890 wurde *Der Vater*, 1893 *Fräulein Julie* auf der Freien Bühne in Berlin aufgeführt. 1893 wurden *Gläubiger* und zwei weitere Einakter im Residenztheater in Berlin gespielt, und auf eine Tournee nach Wien mitgenommen.

Der eigentliche Durchbruch Strindbergs gelang aber erst im 20. Jahrhundert. Dies erklärt sich nicht allein aus den oft erwähnten Faktoren wie: verfehlte Lancierungsstrategie, Ungeschick Strindbergs im Umgang mit Theaterdirektoren, Ignoranz der Kritik, Abstinenz des Fischer Verlags, Strindbergs Frauengeschichten, provokative Stoffe seiner Stücke. Ich schließe diese Faktoren keineswegs von der Totalität der Aspekte aus, die berücksichtigt werden müssen, um einen Rezeptionsprozeß vollständig zu erfassen. Ja: zu untersuchen wären außerdem noch auf der Seite der Rezipienten außerliterarische historische Faktoren wie die Rolle des Chauvinismus, des Mythos Norden, der soziologischen Stellung der literarischen Intelligenz in der bürgerlichen Öffentlichkeit, die Politik der literarischen Zeitschriften, die Struktur des literarischen Marktes⁸. Schließlich ist auch die Bedeutung der

Vgl.: *Zur Überwindung des Naturalismus*. Theoretische Schriften, ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968.

⁷ Die biographisch ausgerichtete Strindbergforschung konnte sich hier – neben autobiographischen Quellen – auf die zahlreichen Erinnerungsbücher und Zeugnisse von Augenzeugen, wie Adolf Paul, Carl Ludwig Schleich, Frida Uhl, Ola Hansson, etc. stützen.

⁸ Politische Bedingungsfaktoren der Rezeption stehen im Vordergrund in den folgenden rezeptionsgeschichtlichen Arbeiten: BARBARA GENTIKOW, *Gesellschaftskritische Literatur in der deutschen Kritik 1870–1914*. Zur Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870–1914, Teil 111, Neumünster 1978 (=Skandinavistische Studien, hg. von Otto Oberholzer, Bd 9); WOLFGANG PASCHE, *Skandinavische Dramatik in Deutschland. Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen und August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867–1932*, Basel und Stuttgart 1979. Pasche informiert sehr ausführlich über Aufführungsorte und -zahlen Strindbergscher Dramen in Deutschland.

Übersetzungen als zwischengeschalteter Rezeptionsprozeß zu beachten⁹.

Ich klammere dies hier alles entschieden aus, um einer bewährten und methodologisch begründeten Arbeitsteilung des Kieler Rezeptionsprojekts zu folgen, in dem ich zusammen mit Alken Bruns, Barbara Gentikow und den genannten Bibliographen von 1972 bis 1976 Mitarbeiter war. Meine Aufgabe war es dort, die ästhetischen Aspekte und Determinationen des Rezeptionsprozesses zu untersuchen. Ich meine, daß mir diese spezialisierte Fragestellung, an Björnson, Ibsen und an Garborg herangetragen, literaturwissenschaftlich relevante Beobachtungen ermöglichte¹⁰. Ich will sie im Folgenden an Strindberg erproben.

Nun hat Otto Oberholzer konstatiert, daß im deutschen Strindbergbild der ersten Phase die formalästhetischen gegenüber soziologischen und geschlechterpsychologischen Gesichtspunkten in den Hintergrund rückten. Strindberg galt als der große Weiberhasser und sein Werk wurde in der Rezeption häufig auf diesen persönlichen stofflichen Aspekt reduziert¹¹. Das ist vordergründig auch mein Befund. Doch auch wenn dies so war, setzt diese, wie jede Leseweise fiktionaler Texte, die Mitwirkung spezifisch literarisch-ästhetischer Normsysteme im Rezeptionsprozeß voraus¹². Diese in ihrem manifesten und in ihrem implizit wirksamen Anteil an der Diskussion um Strindberg aufzuzeigen und zu analysieren, ist mein partiales Ziel in diesem Vortrag. Ich beziehe zu diesem Zweck die manifesten Theoreme und Lesestrategien meiner Quellen auf das Bedingungssystem, das die ästhetische Proble-

⁹ Vgl. dazu ALKEN BRUNS, *Übersetzung als Rezeption. Deutsche Übersetzer skandinavischer Literatur von 1860 bis 1900*. Zur Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870–1914, Teil II, Neumünster 1977 (=Skandinavistische Studien, hg. von Otto Oberholzer, Bd 8). Vgl. auch D. BRENNECKES Beitrag in diesem Band, S. 161–194.

¹⁰ Vgl. WALTER BAUMGARTNER, *Triumph des Irrealismus. Rezeption skandinavischer Literatur im ästhetischen Kontext Deutschlands 1860 bis 1900*. Zur Rezeption skandinavischer Literatur, Teil IV, Neumünster 1979 (= Skandinavistische Studien, hg. von Otto Oberholzer, Bd 10).

¹¹ *Wandlungen des Strindbergbildes*, S. 5.

¹² Vgl. etwa HANS ROBERT JAUSS, These III in: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, gekürzte Fassung in: RAINER WARNING (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, S. 130 ff.

matik oder das «theoretische Terrain» des Naturalismus bildet¹³. Dieses «Terrain» ist ein struktureles Konstrukt und nicht identisch mit der Summe der disparaten und widersprüchlichen Elemente der Poetik des Naturalismus¹⁴. Ohne auf den äußeren historischen Ablauf einzugehen, außer in einem Fall, wo mir die Polemik zwischen Ola Hansson und Paul Schlenther relevant erschien, will ich meine Quellen als einen synchronen Schnitt betrachten und sie auf die Wirksamkeit des «Terrains» der naturalistischen Theorie befragen. Ich frage nach:

1. der Realisierung der naturalistischen experimentellen Erkenntnis-konzeption;
2. der Funktion, die darin der Poetizität, den literarischen Gestaltungsmitteln und Vorentscheidungen zukommt;
3. der Funktion, die darin der rezeptorischen Mitarbeit des Publikums zugemessen oder von der Kritik realisiert wird.

Es sind dies Kriterien, die geeignet wären, die Konzeption des Naturalismus vor dem Hintergrund der Norm des poetischen Realismus als kopernikanische Wende (Schulz)¹⁵ oder Revolution der Literatur (Bleibtreu)¹⁶ auszuweisen. Sie ergeben sich alle aus der übergeordne-

¹³ Ich schließe mich hier methodologisch ULF EISELE an: *Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des <Deutschen Museums>*, Stuttgart 1976. Zu den Begriffen «Terrain» und «Problematik» vgl. S. 6.

¹⁴ GERHARD SCHULZ, *Zur Theorie des Dramas*: «Man hat (...) die Theorie oft allzu oberflächlich beim Wort genommen (...)», S. 408. Und GÜNTHER MAHAL, *Naturalismus*: «Viele (...) Darstellungen des Naturalismus scheiterten daran, daß sie aus der antimetaphysischen Umwälzung des 19. Jahrhunderts nur einzelne Punkte ihrerseits wieder punktuell auf einzelne Texte oder einzelne Autoren des Naturalismus bezogen», anstatt daß sie «diese Umwälzung in ihrer Totalität und Summe, vor allem methodologischer Art, als Hintergrund wie Anstoß naturalistischen Schreibens bewerteten» (S. 181). Mahal wäre dahingehend zu korrigieren, daß dieser Hintergrund nicht als «Summe» additiv zu rekonstruieren wäre, sondern – mit Eisele – als Tiefenstruktur konstruiert werden muß.

¹⁵ *Zur Theorie des Dramas*, S. 416.

¹⁶ *Die Revolution der Litteratur*, Leipzig 1886. Kommentierte Neuausgabe von JOHANNES J. BRAAKENBURG (= Deutsche Texte, hg. von Gotthart Wunberg, Bd 23), Tübingen 1973. Außer dem Titel und der subjektiven Absicht Bleibtreus ist allerdings gerade dieses Manifest keineswegs eine Überwindung des poetischen Realismus sondern eine verflachte Genieästhetik, die gerade meinen Fragen in keiner Weise standhält. Vgl. dazu: WALTER BAUMGARTNER, *Björnstjerne Björnson und Carl Bleibtreu*, in: Nerthus IV, 1979.

ten Frage, ob es sich beim Naturalismus um eine Ablösung der irrationalistischen Widerspiegelungstheorie durch eine szientifische und dialektische Experimentstruktur der Erkenntnisproduktion handelt, wie sie der Naturalismus programmatisch zu leisten versprach.

Das manifeste Problemfeld der Diskussion um die naturalistische Dramatik Strindbergs in Deutschland um 1890 besteht aus der Konkurrenz und Interferenz dreier Normsysteme: dem poetisch realistischen, dem naturalistischen und dem neuromantischen. Die Konturen des poetisch realistischen Systems sind scharf: es artikuliert sich verflacht, aber klar in der Abwehr des Naturalismus. Die Konturen der naturalistischen Norm sind verschwommen und in ständiger Bewegung. Einerseits machen ihr unerkannte Theoreme und Axiome des poetischen Realismus zu schaffen. Sie schleichen sich u.a. mit der unscharfen Terminologie in die neue Theorie ein. Andererseits öffnet sie sich von Anfang an gegen die Neuromantik. Die neuromantische Norm schließlich erscheint in bezug auf das ästhetische Terrain des Naturalismus in wesentlichen, axiomatischen Punkten als ein Rückfall in die Widerspiegelungskonzeption, nur mit «moderner» Füllung und unter Preisgabe des verbindlichen Wahrheitsanspruches, der zur Programmatik des poetischen Realismus gehörte.

Poetisch-realistische Konkretisation¹⁷ der naturalistischen Dramen Strindbergs

Anton Lindner machte sich in einem «Wiener Ketzerbrief» 1893 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* über die Kritik lustig, die Strindbergs *Gläubiger* in Wien erfahren hatte¹⁸.

¹⁷ Der Ausdruck Konkretisation wird hier im Sinne FELIX VODICKAS gebraucht. Vgl. *Die Konkretisation des literarischen Werkes. Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk*, in: F.V., *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, München 1976, S. 87–125. Während HANS ROBERT JAUSS unter Konkretisation «die jeweilige, von einer literarischen Öffentlichkeit bestätigte Rezeptionsgestalt», die aus einer «Horizontverschmelzung» von im Text angelegten Sinnmöglichkeiten und dem Erwartungshorizont auf der Leserseite versteht, (WARNING [Hg.] *Rezeptionsästhetik*, S. 349), ergibt sich bei mir die transpsychologische und überindividuelle Relevanz einzelner Rezeptionsweisen, die zur Bezeichnung Konkretisation legitimiert, durch den Bezug der Rezeptionsdokumente auf ihr ästhetisches Terrain.

¹⁸ Jg. 9, 2, S. 921–929.

Wenn es bei diesen Wiener Kritikern hieß, das «Verfahren, in dem man (in *Gläubiger*) dieses Präparat aus der Retorte heraus destilliert», werde quälend und peinlich, wird das naturalistische Experiment angesprochen und als solches als unkünstlerisch bezeichnet. Die positive eigene Norm lautet dann: «Ein Schriftsteller wie Strindberg, der so viel tadellos Schönes geschaffen, hat es nicht notwendig, seine Kraft an Exzentrizitäten zu verschwenden und in Paradoxen zu schwelgen; er führe uns große Menschen und herzbewegende Schicksale vor, mache uns mit geisterlösenden Thaten bekannt, damit wir mit ihm den Flug zu den reinen Höhen der Kunst unternehmen können» (S.923).

Wenn damit der poetische Realismus und nicht eine noch ältere Norm gemeint sein soll, dann stellt sich das Problem, wie dies realistisch, d.h. durch Widerspiegelung von Realität, überhaupt zu leisten sei. Die Wiener Zeitungskritik überspringt das Problem kurzerhand, indem sie dem Dichter nicht nur das Recht, sondern die Aufgabe erteilt, «die brutale Wirklichkeit in ein höheres Licht zu rücken» (S.926). Die Aporie des poetischen Realismus-Konzeption ist nicht gelöst sondern dispensiert¹⁹. Rezeptorisch wird vorausgesetzt, daß man «im Theater keine Rätsel aufzulösen (hat)» (S.926). Adolf sei «kein *Held* eines *ernsten* Bühnenstückes» (S.924, Unterstreichungen von mir). So werden dem Publikum notwendig die «ganz unvermittelten Erörterungen» des Herrn Strindberg «unverständlich».

Daß der Zuschauer selbst die Vermittlung zu leisten hätte, nachdem Held und Sprachrohr des Autors fehlen, liegt außerhalb des Horizontes solcher Leser. Sie können die «Wahrheit» des naturalistischen Stückes gar nicht realisieren, die sich nicht im Medium eines Sprachrohrs des Autors, der Stimmung und des Schönen selbst offenbart, sondern durch Arbeit mit der Experimentanordnung des Stückes, u.a. der indirekten, figurenperspektivischen Darstellung als ironische Struktur, vom Zuschauer selbst generiert werden muß. Lindners Beschwörung Ibsens hilft da nicht viel. Auch der Norweger war diesen ästhetischen Rezeptionsblockierungen ausgesetzt, die der ideologisch-politischen Abwehr der Gesellschaftskritik noch vorgelagert sind. Noch hilfloser ist Lindners Beschwörung des Dichtertums «von Gottesgnaden» und des «echten Dichters» Strindberg, da sie auf einen traditionalistischen irrationalistischen Dichtungsmythos rekurriert.

¹⁹ Zu meinem Realismus-Begriff vgl. EISELE, *Realismus und Ideologie*.

Eine anonyme Rezension des *Vaters* im Magazin für Litteratur 1889²⁰ spricht «vom wunderlichsten Experiment, das uns seit langem unter die Augen gekommen ist, (...) wir gestehen, daß uns dieser ganzen Rede Sinn dunkel geblieben ist, das Ganze ist eine Nachahmung Ibsenscher Art». Widersprüchlich wird aber festgestellt, daß die Sache bedenklich an der Neigung zur psychologischen Allegoristerei im Sinne der Tendenz leide, die nebenbei verfolgt werde. Es sei deshalb, wie bei vielen «verwandten nordischen Erzeugnissen», «ein bestimmter sittlicher und ästhetischer Eindruck überhaupt nicht möglich» (S. 109f). Wenn die Tendenz aber als ein «Nebenbei» der Kunst aufgefaßt wird, dann ist eine Deckung von sittlichem und ästhetischem Eindruck ja überhaupt nie möglich. Die Verkehrung des Realismus in reinen Ästhetizismus ist als Tendenz – wie Eisele gezeigt hat – in der Grundstruktur des poetischen Realismus bereits angelegt²¹.

Fedor Wehl in den Blättern für literarische Unterhaltung 1889²², Otto Harnack in den Preußischen Jahrbüchern 1890²³ und M. Kent in der Nation 1891²⁴ lassen alle mit ihren unfreiwilligen und nicht erkannten Widersprüchen die Schwäche der Widerspiegelungskonzeption deutlich werden. Der Widerspruch lautet: Dunkelheit, Unverständlichkeit einerseits, bei gleichzeitig registrierten überdeutlichen Autorkommentaren, Allegorie und Tendenz andererseits. Georg Brandes hat Zola 1888 in der «Deutschen Rundschau» vor das gleiche unlösbare Postulat gestellt²⁵. Der Widerspiegelungsrealismus, bei gleichzeitigem Axiom, Kunst habe eine positive Wahrheit positiv zu zeigen, muß in Zeiten, die anerkannt schlecht sind, den einen oder den anderen Anspruch fallenlassen: Entweder kann er nicht wahr im Sinne der Naturtreue sein. Oder er kann nicht wahr im Sinne der positiv geoffenbarten Vernunft alles dessen, was wirklich ist (Hegel) sein. Kent räumt ein, daß der *Vater* in sich bedeutend sei, und den Geistes-

²⁰ Jg. 58, S. 109–110.

²¹ *Realismus und Ideologie*, S. 86 ff.

²² Bd 1, S. 313–314.

²³ Preußische Jahrbücher 66 (1890), S. 532–533.

²⁴ Jg. 8 (1890/91), S. 47–48.

²⁵ Bd 54, S. 27–44. Vgl. dazu: WALTER BAUMGARTNER: *Georg Brandes' Zola – Aufsatz in der <Deutschen Rundschau> 1888 als Beitrag zur Verkennung und Abwehr des Naturalismus*, in: HANS HERTEL/SVEN MØLLER-KRISTENSEN (udg.), *The Activist Critic: A symposium on the political attitudes of Georg Brandes*, Copenhagen 1979.

zustand Europas erschreckend deutlich zeige. Aber er meint dann wieder: «Aus der poetischen Dunkelkammer [der Freien Bühne] zieht es uns an den hellen Tag». Er hält die Figuren des Stückes doch wieder für konstruierte Puppen, und verlangt organische Wesen. «Der gesunde Helltagsdichter, den wir brauchen, ist er [Strindberg] nicht» (S.48).

Bei Otto Harnack wird noch deutlicher, daß es sich um das Postulat einer realistischen Theodizee handelt²⁶. Die «poetische Freiheit» soll garantieren und realistisch illusionieren, daß der «Sieg der gesunden und unverdorbenen Natur sich in vollkommener Natürlichkeit und Nothwendigkeit» ergebe. Dies leiste Wildenbruchs *Haubenlerche*, nicht aber das «exotische Giftgewächs», das im Zeichen des modischen «Skandinavienkultus» das deutsche Theater bedrohe. Harnacks Ausfall hatte das trotz seiner «Explicationen» also «unbegreifliche» Drama *Der Vater* zum Anlaß (S.530–533).

Im einzigen Text, in dem sich der einflußreiche Theaterkritiker der Deutschen Rundschau, Karl Frenzel, zu Strindberg äußerte²⁷, konstatierte er suggestiv-taktisch, daß die Freie Bühne ihr Relief und ihre Anziehungskraft «in den Augen eines Theils der Berliner Gesellschaft verloren» habe. Das «wunderliche Schauspiel des Schweden A. Strindberg», *Der Vater*, gehe von dem Satz aus, daß zwischen Mann und Weib ein ewiger Kampf herrsche. Nach einem lakonischen Referat des Plots konstatiert Frenzel ebenso lakonisch: «Solche Geschichten entziehen sich nach meiner Ansicht jeder ästhetischen Betrachtung».

Die Literatur hat tatsächlich in der Poetik des Realismus essentielle Wahrheiten zu selektionieren und widerzuspiegeln²⁸. Frenzel nimmt böse polemisierend die Identifikation von Autor und Geisteszustand seiner Helden vor, und verweist Stück und Autor in den Kompetenzbereich der Irrenärzte. In fünfzehn Zeilen ist für ihn der Fall Strindberg abgetan.

Bei Theodor von Sosnosky 1893 und 1894 in der Deutschen Revue²⁹ erscheint, wie schon bei Fedor Wehl, der Vorwurf wieder, das

²⁶ Zur Poetik des poetischen Realismus als einer Theodizee vgl. ALBERT MEYER, *Die ästhetischen Anschauungen Otto Ludwigs*, Winterthur 1957, S.18.

²⁷ Bd 66, S.118–132.

²⁸ EISELE, *Realismus und Ideologie*, S.54 ff.

²⁹ Jg.18, 3, S.371–377; und Jg.19, 3, S.368–372.

Thema eigne sich nicht für das Drama, sondern allenfalls für die Erzählprosa. Dieser Vorwurf ist fast stereotyp auch immer wieder gegen Ibsen erhoben worden³⁰. Tatsächlich macht der poetische Realismus einen gattungsspezifischen Unterschied zwischen Drama und Erzählprosa. Vor allem Helmut Schanze hat die Inertie der ästhetischen Theorie des Dramas drastisch herausgearbeitet³¹. Es neigt in seiner hochliterarischen Form, in der Tragödie, einem Klassizismus zu, der eigentlich schlecht in die Realismustheorie integriert ist. In den Schriften Otto Ludwigs erzeugt die Theorie des Dramas ein ganz anderes, autonomes, ahistorisches Menschenbild – eben das Bild des freien, großen Menschen als Held – als in der Theorie des Romans, die durchaus mit gesellschaftlichen Determinationen des Menschen rechnet³². Es war schwer zu verkraften, daß die Antihelden Ibsens und Strindbergs nicht einmal in der Katastrophe Größe zeigten und den Zuschauer in den Genuß einer Katharsis brachten. (Im Roman durfte der Held schon mal resignieren, ja er sollte gerade lernen, sich zu arrangieren.) Die hermeneutische Differenz zwischen den traditionellen dramaspezifischen Erwartungsnormen gegenüber den Innovationen des naturalistischen Dramas ist also noch größer, als auf dem Gebiet der Erzählprosa. Es galt für das Drama im Erwartungshorizont des poetischen Realismus noch mehr als im Roman der Zwang zur Stoffselektion.

Von Sosnosky würdigte den Roman *An offener See* relativ und bezeichnete in schöner Explizitheit die empiristisch-essentialistische Grundstruktur des poetisch-realistischen Erkenntnis-Prozesses, den Eisele mit Althusser mit der Goldsuche vergleicht³³. Bei Sosnosky ist es eine Edelsteinförderung: «Wohl fördert die psychologische Wühlarbeit des Autors glänzende Edelsteine zu Tage, aber auch viele Schlacken (...)». Er leitet jetzt wie folgt zur Kritik an den *Gläubiger* über: «Daß Strindberg in seiner Erzählung der Pathologie Spielraum ge-

³⁰ Vgl. FRIEDRICH SPIELHAGEN, *Henrik Ibsen's Nora*, in: Westermanns Monatshefte, Jg. 49 (1880/81), S. 665–675. Auch noch: PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M. 1963, S. 29.

³¹ *Drama im bürgerlichen Realismus (1850–1890). Theorie und Praxis*, Frankfurt a.M. 1973, vgl. vor allem S. 116ff.

³² Vgl. dazu ALBERT MEYER, *Die ästhetischen Anschauungen*.

³³ *Realismus und Ideologie*, S. 54.

währt, soll ihm durchaus nicht verübelt werden, denn in der erzählenden Darstellung kann sie sehr wohl zur Sprache kommen (...): etwas anderes ist's aber mit der dramatischen Darstellung pathologischer Vorgänge. Gegen diese ließen sich sowohl vom Standpunkte der Ästhetik als von dem des Realismus Einwände machen, die durchaus nicht zu widerlegen sind» (S. 374). Es ist von Sosnosky recht zu geben: innerhalb des Horizonts des poetischen Realismus sind diese Einwände nicht zu widerlegen.

Von Sosnosky teilt, neben seinen ästhetischen Axiomen, auch die Abneigung gegen den «widerwärtigen Kultus, den man Philoskandinavismus nennen könnte», (1894, S. 370), mit Karl Frenzel, Rudolf von Gottschall und vielen anderen Kritikern. Die Darstellung der poetisch realistischen Konkretisation darf nicht abgeschlossen werden, ohne den Beitrag des theoretischen Mitbegründers des Realismus, des alten Rudolf von Gottschall, zu erwähnen.

Rudolf von Gottschall hat in den neunziger Jahren den Kampf gegen den Naturalismus mit dem Kampf gegen die «Ausländerei auf den deutschen Bühnen» – so der Titel eines Aufsatzes von 1895 – verbunden. Auch er verbreitete seine Ansichten in der Deutschen Revue³⁴. Er mußte in diesem Kampf das Hauptaugenmerk auf Frankreich wenden, daneben aber auch Ibsen aus allen ihm zur Verfügung stehenden Geschützen abwehren. *Die Gespenster* etwa sei «kein Drama, nur ein Gemälde, in dessen Mittelpunkt ein kranker, fast willenloser Held steht – und dies ist in der That ein starkes ästhetisches Gebrechen» (S. 309). «Seine Helden sind alle hysterisch» (S. 310).

«Einem anderen Häuptling der skandinavischen Realisten, dem Schweden Strindberg, mit dem sich die Feuilletons sehr eingehend beschäftigt haben, ist es», stellt Gottschall erleichtert und mit einer gewissen Berechtigung fest, «bisher nicht gelungen, die deutschen Bühnen zu erobern». Der Naturforscher, der die Species Weib geringschätze und bei dem das «feingebildete Fräulein Julie» sich gar dem Diener Jack (sic!) hingibt, «ist denn doch gerade dem jüngeren Geschlecht (...) zu unsympatisch» (S. 311). Damit ist, in fünfzehn Zeilen, der Dramatiker Strindberg im kritischen Schaffen des «Leipziger Gottscheds» fertigbehandelt.

³⁴ Jg. 20, 3, S. 300–315.

Die poetisch-realistische Leseart der naturalistischen Dramen Strindbergs ist auch insofern konsistent, als ihre Wertung klar negativ ist. Strindbergs Dramen und der Naturalismus als solcher werden abgelehnt. Das Werturteil setzt sich zusammen aus ästhetischen, politischen, nationalistischen, moralischen Komponenten. Ich versuchte zu zeigen, daß die ästhetische Komponente nicht durch eine Addition hinzukommt, auch wenn das oft so aussieht und von den Kritikern selbst so aufgefaßt wird. Sie ist vielmehr eine Funktion in dem komplexen System, das die Konkretisation bedingt.

Die naturalistische Konkretisation

Als 1890 *Der Vater* auf der Freien Bühne zum ersten mal in Deutschland aufgeführt werden sollte, gingen diesem Ereignis zwei Aufsätze voraus, die das Publikum vorbereiten und ihm das Verständnis erleichtern sollten. Die Aufführung scheint also durchaus als Wagnis empfunden worden zu sein. Der eine Aufsatz stammt von Ola Hansson und stand im Magazin für Litteratur³⁵. Der andere ist überschrieben: «Der Freien Bühne zweites Kriegsjahr» und stand in der Freien Bühne³⁶. Sein Autor ist Paul Schlenther. Die Einführung Ola Hanssons war taktisch dreifach ungeschickt. Sie mußte arrogant wirken in ihrer Sorge um das Schicksal seines Intimus Strindberg beim offensichtlich geringgeschätzten deutschen Publikum. Dann war es bei der starken Position, die Ibsen in Berlin hatte, ungeschickt, Strindberg als Antipoden und Überwinder Ibsens lancieren zu wollen. Schließlich wollte Hansson dem Stück die gesellschaftskritische Relevanz und seine Aktualität absprechen: Er behauptete, Deutschland besitze die modernen Frauentypen gar nicht, die im Stück zur Darstellung gelangten. Hanssons Beitrag zur Strindberg-Rezeption gehört zur neuromantischen Konkretisation und wird uns dort noch beschäftigen.

Paul Schlenther, dem, mit Otto Brahm, die Durchsetzung Ibsens in Deutschland gelungen war, nahm sich Strindbergs energisch, taktisch geschickt und vor allem: als Naturalist an³⁷. Er schrieb nicht nur das

³⁵ Jg. 59, Bd 117, S. 305–306; 337–338; 404–405.

³⁶ Jg. 1, S. 920–923.

³⁷ In der Bewertung von Hanssons und Marholms bzw. Schlenthers Einsatz für Strind-

Vorwort zur Aufführung des *Vaters*. Er besprach die Aufführung außerdem noch vierzehn Tage später in der Freien Bühne. Zur deutschen Premiere von *Fräulein Julie*, sprach er am Aufführungsabend die Einleitung.

Der Vorankündigung des *Vaters* geht ein Manifest über die allgemeinen Ziele des Theatervereins Freie Bühne voraus:

Wo irgendein Versuch gewagt ist, mit künstlerischer Hand Geheimnisse der modernen Menschenseele zu entschleiern, wird sie zur Stelle sein und fragliche Dichtung aufs Theater führen. Nach wie vor wird sie nicht erschrecken, wenn sich Abgründe des Herzens und der Sitten auftun; und wenn die Kunst des Dichters als Sucherin der psychologischen Wahrheit auf Dinge stößt, die den gesellschaftlichen Anstand verletzen oder die Gemüthsruhe des Hörers stören, so wird die Freie Bühne sich darauf berufen, daß die höchsten und tiefsten Fragen der Menschlichkeit weder durch Conventionen des geselligen Verkehrs noch durch Rücksichten auf die Gemüthlichkeit des Einzelnen gelöst werden können. Wo man irgend dem Leben tiefer auf den Grund zu kommen sucht, müssen solche Rücksichten schwinden, solche Conventionen fallen. Das weiß der Arzt am Krankenbett so gut wie der Richter beim Verhör, der Priester im Beichtstuhl so gut wie der Soldat in der Schlacht³⁸.

Schlenther ist ganz Taktiker. Er nimmt Punkt für Punkt die gängigen Vorwürfe gegen den Naturalismus auf und zeigt, daß der Naturalismus ja nur die Ziele, die auch seine Gegner proklamieren, ernsthafter und erfolgversprechender anstrebt. Er nimmt sogar Lessing für seine Sache in Anspruch:

Und wenn sie aus diesen Abgründen ein Stück neuer Erkenntnis des Menschen hervorhebt, so hat sie sich dadurch schon zur Höhe ihrer Bestimmung erhoben. In diesem Sinne sind auch wir dafür, das die Kunst erheben soll. Und wenn man von ihr zuzweit verlangt, sie solle läutern, so sind wir der unerschütterlichen Überzeugung, daß den Menschen nichts so sehr zu läutern vermag, wie die Erkenntnis seines Wesens. Wenn er auch nie in den Besitz der absoluten Wahrheit über sich wie über das Weltganze gelangen wird, so macht ihn schon das treue und ernste Ringen nach Wahrheit klüger, besser, glücklicher. So verstehen wir Lessings berühmten Ausspruch.

Unterscheidet sich der Naturalismus also gar nicht qualitative von der Klassik und vom poetischen Realismus? Doch! Das Bild vom

berg komme ich – wie auch Hans Peter Bayerdörfer (S. 320 in diesem Band) – zu einer Maurice Gravier genau entgegengesetzten Ansicht. Vgl. GRAVIER, *Strindberg et le théâtre moderne*, S. 11f.

³⁸ Freie Bühne I (1890), S. 920.

Dichter als Arzt konnotiert die szientifische Grundhaltung, die Ablehnung der poetisch realistischen Theodizee des Realen. An einer anderen Stelle widerspricht Schlenther direkt dem Hegelschen Satz, den, wie Eisele zeigte, der Widerspiegelungsrealismus als ideologischen, d.h. unerkannten Ballast in seiner Axiomatik implizierte. Es ist der berühmte Satz: «Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.»³⁹ Bei Schlenther heißt es vom Dichter ganz anders: «Wenn er kein Utopist sein will, der die Welt zeigt, wie er sie sich wünscht, so wird er ein Realist werden, der die Welt zeigt, wie sie nicht sein sollte.» Das understatement: wie sie aber eben leider ist; wie sie nicht zu sein brauchte...

Diesen Realisten ist nach Schlenther der sozialkritische Zug gemeinsam, ihr Denken richtet sich «auf das Eine was noth thut, auf die soziale Frage». Ähnlich wie Zola⁴⁰ fährt Schlenther fort: «Und da es weder Aufgabe noch Kraft des Dichters ist, diese Frage zu lösen, so wird er sich an die bestehenden Verhältnisse halten». Nicht affirmativ, im Sinne Hegels und des poetischen Realismus den Weltenlauf idealistisch sanktionierend, sondern kritisch: «sie in ihrer Fragewürdigkeit darstellen».

So viel zur Wirklichkeitstreue des Naturalismus. Die «Wahrheit» aber ist in seiner kritischen Potenz festzumachen, im «Experiment» als literarische Erkenntnisproduktion, also gerade nicht, wie dem Naturalismus immer wieder vorgeworfen worden ist, in der photographischen Dokumentation. Und daß sie nicht an der Oberfläche der Dingen gesehen wird – wieder ein stereotyper Vorwurf⁴¹ – geht aus den angeführ-

³⁹ Der Satz stammt aus Hegels *Rechtsphilosophie*, hier zit. aus EISELE, : *Realismus und Ideologie*, S.21. Vgl. den Argumentationszusammenhang, in dem auch Eisele von einer «Theodizee des Empirischen, die die <Gegebenheit zu Offenbarung> [Horkheimer] erhebt», spricht.

⁴⁰ Im Zusammenhang mit «la grande question d'application et de morale» sagt ZOLA: «Comme nous sommes des expérimentateurs sans être des praticiens, nous devons nous contenter de chercher le déterminisme des phénomènes sociaux, en laissant aux législateurs, (...) à réduire les mauvais, au point de vue de l'utilité humaine.» Und: «Souvent j'ai dit que nous n'avions pas à tirer une conclusion de nos œuvres, et cela signifie que nos œuvres portent leur conclusions en elles (...); c'est à la société de produire ou de ne plus produire ce phénomène, si le resultat en est utile ou dangereux.» *Le roman expérimentale* (1880, *Œuvres complètes*, ed. H. Mitterand, Tome X, Paris 1968, p. 1190

⁴¹ Zur Kritik an diesem Klischee vgl. etwa: MAHAL, *Naturalismus*, S.222; und SCHULZ,

ten Zitaten hervor, die von Entschleiern der Geheimnisse und von psychologischer Wahrheit sprechen, davon, dem Leben «auf den Grund» zu kommen.

Unsere zweite systematische Frage gilt der Funktion des Ästhetischen in dieser Wahrheits- oder Erkenntnissuche. Schlenther sagt: «Das Freudige oder Peinliche, das Erquickliche oder Unerquickliche eines Kunstwerks liegt niemals im Stoff, den sich der Künstler wählte, sondern in der Beschaffenheit seines Zwecks, seines Plans und seiner Gestaltung» (S.320).

Schlenther verweist die Erkenntnisproduktion, indem er die poetische Stoffselektion ablehnt, auf das Schreiben als Experiment! Goethe, Ibsen und Strindberg hätten, mit «erhebendstem Resultat», die trostlosesten Vorwürfe «verarbeitet». Wenn Schlenther jetzt auf Strindbergs *Vater* zu sprechen kommt, sieht er in diesem Stück das vorausgeschickte und teilweise anhand von Ibsen entwickelte naturalistische Programm in einer Ibsen ebenbürtigen, aber ästhetisch innovatorischen Weise verwirklicht. Er weist vorsichtig, aber doch gut gezielt Laura Marholms und Hanssons Konzentration auf das Thematische, auf die rein schwedische Genealogie des «Lauratypus», zurück und setzt dieser Betrachtungsweise gegenüber: «Uns soll hier das Stück selbst beschäftigen, das kein Kunstwerk wäre, wenn es nicht auch für sich allein etwas bedeutete und durch sich verständlich wäre».

Er kann, auf dem Terrain des richtig verstandenen Naturalismus, einerseits die Naturtreue als naturalistische Qualität rühmen, wenn der Rittmeister und Laura, anstatt nach vorgefaßten Intrigen zu agieren, «sich von ihren Nerven, ihrem Blute unfreien Willens treiben (lassen)». Andererseits spricht er dem Veranstalter dieses Experiments, dieser in und durch die Dramaform provozierten Beobachtung nicht die Berechtigung ab, den Sinn, die Wahrheit, die aus dem Experiment

Zur Theorie des Dramas, S.419, mit einer Polemik gegen URSULA MÜNCHOW, *Deutscher Naturalismus*, Berlin 1968. Mahal dreht den Spieß um: «(...) einer Epoche vorgeblicher Oberflächenbeschreibung gegenüber (ist) ebensolche Oberflächenbeschreibung zu konstatieren» (S.13). Dieser Vorwurf ist – eigentlich erstaunlich, wie Kirsti Texmo bemerkt, – insbesondere auch gegen den Naturalismus-Begriff der Marxisten zu erheben. Vgl. KIRSTI TEXMO, *Zola og naturalismen*, in: *Norskraft* Nr. 15, 1977, S.19, wo Georg Lukacs und Horst Bien apostrophiert werden. Vgl. weiter: HANS-JOACHIM MÜLLER, *Der Roman des Realismus-Naturalismus. Eine erkenntnistheoretische Studie*, Wiesbaden 1977, S.24 und 107.

resultieren soll, durch ein Symbol anzudeuten. Er nennt die Zwangsjacke am Schluß das Sinnbild des ganzen Ehelebens des Rittermeisters.

Brandes hatte 1888 in der Deutschen Rundschau Zola das Stilisieren und Symbolisieren als Inkonsequenz angekreidet, und gleichzeitig darin den Triumph eines irrationalen Künstlerischen gesehen. In Wirklichkeit gehört das ästhetische Verfahren und Symbolisieren auf dem Terrain des Naturalismus wesentlich und eingeständenermaßen zur Erkenntnisproduktion. Es ist nicht verpönt, aber es soll kontrolliert gehandhabt werden⁴².

Interessant für die Unsicherheit der Naturalisten in diesem wichtigen Punkt – auch Zola bleibt hier immer recht vage! – ist die Tatsache, daß Schlenther vierzehn Tage später, in seiner Theaterkritik zum *Vater*, Strindberg diesen symbolischen Schluß doch wieder ankreidet. «Ibsen hätte hier vielleicht schon mit seinem berühmten Fragezeichen das Drama geschlossen»⁴³.

Die Unsicherheit wird kompensiert, wenn Schlenther in Zurückweisung des «Herrn Ola Hansson» und dessen «Schwedenstandpunkt (...), der uns wenig angeht», die Ibsensche «Mache», also das künstlerische Verfahren, rühmt: «denn die echte Mache erreicht immer nur den Zweck, Leben in die Kunst zu bringen». Ich möchte verdeutlichen: die gute Mache führt zu Klarheit des literarischen Erkenntnisprozesses. Die Kritik, die Schlenther jetzt plötzlich an Strindberg übt, indem er ihn an Ibsen mißt, ist unmittelbar verursacht durch Hanssons «Einführung». Hanssons Schuß ging hinten hinaus.

Mit der Erwähnung des berühmten Ibsenschen Fragezeichens legt uns Schlenther die Frage nach der im Naturalismus notwendig gewordenen, und in der Appellstruktur des naturalistischen Dramas einkalkulierten produktiven Mitarbeit des Rezipienten nahe. Es ist mein drittes Kriterium für eine naturalistische, d.h. adäquate Konkretisation der Strindbergschen Dramen dieser Zeit. Schlenther gibt uns darauf keine Antwort. Aber es ist ja nicht so, daß *Der Vater*, wenn auch das Symbol der Zwangsjacke deutlich genug ist, der Offenheit und Unbestimmtheit ermangeln würde. Ein Fragezeichen findet sich sogar am Schluß, bezeichnender Weise vom Arzt, dem Vorbild der Zolaschen experimentellen Schreibweise, ausgesprochen: «Mehr weiß ich nicht, wer mehr

⁴² Vgl. TEXMOS Kommentar dazu, S.23f. und – ohne Bezug auf Brandes – S.17ff.

⁴³ Freie Bühne I (1890), S.967.

weiß, der spreche!»⁴⁴. Die Antwort gibt, das ist die Strindbergsche Ironie, der Pastor mit seinem «Amen». Es ist ein Schluß wie der von *Hedda Gabler*⁴⁵. Die richtige Antwort müßte der Leser, provoziert von dieser Leerstelle, resp. von der ironisch gegebenen Antwort, suchen⁴⁶.

Das Fragezeichen aber sitzt auch noch tiefer im Text, es hat sich ganz in die Textstruktur umgesetzt. Es besteht aus dem perspektivischen Problem eines Stücks, das die subjektive Sicht seiner psychisch verkrüppelten Hauptpersonen nicht auktorial korrigiert, das weder Held noch Sprachrohr des Dichters aufweist. Ich möchte hier den Begriff der *impassibilité*, den die Erzählforschung vor allem an Flauberts *Madame Bovary* ausgebildet hat, auf die Appellstruktur des naturalistischen Dramas beziehen⁴⁷.

⁴⁴ Scherings Übersetzung, in: AUGUST STRINDBERG, *Naturalistische Dramen*, München 1920, S.74.

⁴⁵ Brack, der angepaßte, bigotte Kleinbürger spricht das letzte Wort. Er kommentiert Heddas Selbstmord mit einem: «Men, gud seg forbarne, – slikt noe *gjør* man da ikke!» HENRIK IBSEN, *Samlede verker*, Oslo 1960, S.310.

⁴⁶ ISER rechnet solche ironische Kommentare zur Unbestimmtheit des Textes als deren Appellstruktur. Er bringt das Beispiel aus Dickens *Oliver Twist*, wo sich das ausgehungerte Kind im Armenhaus erfrecht, um eine zweite Portion Suppe zu bitten. Der Kommentar stimmt in die Entrüstung der Aufsichtsperson im Armenhaus ein. Vgl. *Die Appellstruktur der Texte*, in: WARNING (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, S.240. Im Drama, wo der fiktive Erzähler und Kommentator wegfällt, muß solche ironische Leserlenkung in der Polyperspektivik des inneren Kommunikationssystems realisiert werden. Vgl. MANFRED PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977, S.20f. und S.90ff. Es wirft ein Licht auf die Ungleichzeitigkeit der dramatischen und der erzählerischen Norm, daß Alfred Kerr in seiner «Technik des realistischen Dramas» von 1891 auf weite Strecken nichts weiter zu tun brauchte, als Leseerfahrungen mit dem realistischen Roman auf das Drama anzuwenden (vgl. unten, S.213). Gerade bei den Dramen Ibsens aber ist die Literaturwissenschaft noch heute unsicher in Bezug auf die Entschlüsselung der Ironie.

⁴⁷ Das hat bereits MAHAL getan, vgl. *Naturalismus*, S.218. Ich möchte aber den Begriff «*impassibilité*» hier nicht auf die produktionsästhetische Funktion der – scheinbar «objektiven» – Reproduktion von Wirklichkeit und Figurenrede anwenden, sondern – HANS ROBERT JAUSS folgend – darin Ironie, Verfremdung, rezeptionsästhetische Provokation des Lesers sehen. Vgl. *Literaturgeschichte als Provokation*, in: WARNING (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, S.1515ff. Die Unbestimmtheitsgrade als Appellstruktur literarischer Text haben, wie ISER feststellt, in der Moderne immer mehr zugenommen. Generell gilt: Der literarische Text muß, «selbst dort, wo er Bedeutung und Wahrheit intendiert, diese der Realisierung durch den Leser überantworten». Vgl. *Die Appellstruktur*, in: WARNING (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, S.248.

Wie schwierig die Realisierung dieser rezeptionsästhetischen Herausforderung ist, mag die Tatsache illustrieren, daß man in einer Abhandlung über Strindbergs Dramen noch 1962 lesen kann: «Eine objektive Wahrheit bleibt verborgen. Die Sicht des Rittmeisters wird zum Maßstab»⁴⁸. Den Maßstab aber müßte ja der Leser finden.

Wie sind die naturalistischen Kritiker mit diesem Problem fertig geworden?

Alfred Kerr hat es in seinem wichtigen Manifest mit dem Titel «Technik des realistischen Dramas» von 1891⁴⁹ in einer Weise thematisiert, die Gerhard Schulz – auf Brecht anspielend – dazu veranlaßte zu sagen, Kerr habe den Weg zu einer neuen Zuschaukunst umrissen⁵⁰. Das Manifest Kerrs entwickelt die neue naturalistische Technik anhand von Ibsen und vor allem auch von Strindberg. Strindbergs Vorwort zu *Fräulein Julie* schimmert deutlich hinter Kerrs Ausführungen hervor, und seine Dramen liefern ihm gutes Beispielmaterial.

Kerrs Manifest ist nicht systematisch, analytisch angelegt. Es stellt im Sinne eines Repertoires Merkmale der neuen dramatischen Schreibweise zusammen. Kerr konstatiert, teilweise selbst widersprüchlich, teilweise Widersprüche bezeichnend, die Züge zusammen, die der Tendenz zur exakten Naturnachahmung und zur Erzeugung der Illusion, man habe Wirklichkeit vor sich, dienen. In einem «nicht ursächlichen» Zusammenhang mit diesen sieht er eine Reihe anderer technischer Besonderheiten des naturalistischen Dramas. Trotzdem läßt sich sein Manifest eindeutig auf das Terrain der Naturalismustheorie beziehen,

⁴⁸ LUNIN, *Strindbergs Dramen*, S.43. An diesen Kurzschluß ist, wie auch bei SZONDI, *Theorie des Dramas*, S. 40 ff. die Rede von der beginnenden Überwindung des Naturalismus schon im «Vater» und in dessen angeblich «subjektiven» Stil geknüpft. Erst eine begriffliche und methodische Unterscheidung von innerem und äußerem Kommunikationssystem mit der entsprechenden Unterscheidung von Polyperspektivik im Kommunikationssystem der Figuren, gegenüber auktorial intendierter Rezeptionsperspektive, (die vom Zuschauer des naturalistischen «geschlossenen» Dramas erst gefunden werden müßte,) kann solche Irrtümer verhüten. Vgl. PFISTER, *Das Drama*, S. 20f. und S. 90ff. Lunin aber erwartet, daß der Maßstab zur Beurteilung der dargestellten Figurenwelt innerhalb dieser explizit und auktorial verantwortet formuliert werde. Außerdem setzt er noch die Konvention der «poetischen Gerechtigkeit» voraus, die der Naturalismus gerade zugunsten der impassibilité verworfen hat.

⁴⁹ Zuerst 1891 in der Vossischen Zeitung. Hier zit. aus: *Das neue Drama*, Berlin 1905, S. 295–309.

⁵⁰ *Zur Theorie des Dramas*, S. 420.

auf dem die Widersprüche zu lösen sind. Hier soll es uns um den einen und zentralen Punkt gehen: den der indirekten Darstellungsweise und der entsprechenden rezeptorischen Kompetenz, der neuen Zuschaukunst.

Kerr geht das Problem direkt an. Es geht darum, «innerhalb des Dramas einen Kommentar zu vermeiden». Die rezeptorische Kehrseite dieser Technik ist «die Neigung, das Publikum Schlüsse ziehen zu lassen». Dies zeige sich meist in einzelnen Szenen. Doch «die allgemeine Wahrheit, die hinter dem vorgeführten besonderen Fall steht, erkennen zu lassen» – und zwar ohne Kommentar und Symbol – «– es sind seltene Vögel unter den Dramen, welche dies vermögen. Strindbergs <Fräulein Julie> vermag es. Aber noch in einem späten Ibsen wie in der <Frau vom Meere> tritt der bekannte Wink mit dem Zaunpfahl ein (...)» (S.306).

Die unausgesprochene Tendenz einzelner Szenen liege in einem «Urteil», das sich aus den dargestellten Vorgängen ergeben müsse: «Dieses Urteil auszusprechen, ist die Methode der alten Schule. Es vom Hörer oder Leser finden zu lassen, Grundsatz der neuen.» Als Beispiel führt Kerr die Szene in Ibsens *Wildente* an, in der Hjalmar, über die Vergangenheit Ginas unterrichtet, pathetisch seinen Schmerz bekundet und dabei in einem fort Butterstullen futtert. Kerr: «Es fällt dem Dichter nicht ein, die Erläuterung zuzufügen, daß Hjalmars Zerknirschung nicht weit her ist: die Schlußfolgerung ziehen wir selbst.»

Kerr hat auch die Technik der indirekten Charakteristik des naturalistischen Dramas bezeichnet und beschrieben, allerdings nur unter dem Aspekt des Wahrheitsstrebens und der Illusionserzeugung. Aber auch sie zwingt ja – als «impassibilité» – das Publikum dazu, selbst Schlüsse zu ziehen. Insofern sind diese Techniken, indem sie Leerstellen erzeugen, gerade illusionsbrechend. Schulz deutet – etwas vage – an, daß hier bei Kerr Verfremdungstechniken am Horizont erscheinen⁵¹.

Auf dem Terrain der Naturalismustheorie ist in dieser Dialektik von literarischem Verfahren und rezeptorischer Mitarbeit gerade die «Wahrheit» als Leistung einer experimentellen Erkenntnisproduktion anzusiedeln. Kerr sieht nur den ästhetischen Reiz. Das schmälert sein Verdienst nicht prinzipiell, führt aber in seiner literaturkritischen Pra-

⁵¹ Ebd.

xis zu Kurzschlüssen und zu einer Affinität zur Neuromantik. Im Manifest heißt es: «Worauf beruht aber die Überlegenheit des ersten Verfahrens vor dem zweiten? Auf nichts anderem als dem ästhetischen Reiz des Schlüsseziehens, (...) daß wir die Folgerung machen» (S.307).

Die Rezeptionstheorie hat uns gelehrt, daß der Sinn literarischer Texte überhaupt vom Leser generiert werden muß⁵². Es geht also um mehr als um einen ästhetischen Reiz: es geht um die richtige Beschreibung der Funktionsweise von Literatur. Tatsächlich ist hier Kerr der naturalistischen Entmystifizierung des künstlerischen Schaffens- und Rezeptionsprozesses und dessen bewußter Anwendung im Dienste der «Wahrheit» auf der Spur. Angezielt ist die Ablösung eines traditionellen Erkenntnismythos von der Struktur des religiösen Offenbarungsevidenz-Modells, der die Funktion von Literatur ideologisch verschleiert und verkehrt, durch eine bewußt gemachte und bewußtmachende dialektische Konzeption der literarischen Erkenntnisproduktion.

Daß Kerr an der Überwindung des ästhetischen Irrationalismus tendenziell, wenn auch nicht deutlich artikuliert, teilhat, geht aus eher beiläufigen Bemerkungen hervor, wo es heißt, das realistische Drama sei mit «rationalistischem Maßstab zu messen». Die Opposition dazu, die alte Norm, heißt bei Kerr: «wunderbar erschütternde Verkündigung»⁵³! Die Allusion an die Religion und die Parallelen zum Vorwort zu *Fräulein Julie* sind klar⁵⁴, ebenso wie die zu den Manifesten Zolas von 1880⁵⁵.

Bei Schlenthers und Kerrs Strindberglektüre hätten wir jetzt die Kriterien gefunden, die das theoretische Terrain des Naturalismus konstituieren. Die Wirksamkeit dieses Terrains, das auch hinter den oft

⁵² «Bedeutungen literarischer Texte werden überhaupt erst im Lesevorgang generiert; sie sind das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine im Text versteckten Größen.» ISER, *Die Appellstruktur*, in WARNING (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, S.229.

⁵³ *Das neue Drama*, S.280.

⁵⁴ STRINDBERG konstatiert im Vorwort zu *Fröken Julie* den traditionellen Erwartungshorizont des Theaterpublikums («ungdom, halvbildade, och kvinnor»), das noch die Fähigkeit habe, sich betrügen, illusionieren zu lassen und positiv dargestellte «Lebensfreude» verlangt, mit seinen Ansprüchen an das Drama: «Jag finner livsglädjen i livets starka, grymma strider, och min njutning är att fa veta något. (...) Vi vilja just se trådarna, se maskineriet) (...)» *Skrifter*, Tolfte delen, Stockholm 1957, S.59, 60, 63.

⁵⁵ «On ne croit plus aux vérités de révélation», *Le roman expérimental* (1880), S.1202.

widersprüchlichen Theorien der Holz, Schlaf, Halbe, Hauptmann, etc. ausgemacht werden kann, ist positiv festzustellen in den Strindberg-Aufsätzen von Otto Brahm, Erich Holm (Pseudonym für Mathilde Prager), Ernst Brausewetter, Maximilian Harden, Fritz Mauthner und Adolf Paul. Ihre Essays zeigen in der Konfrontation mit Strindbergs Dramen ein Kreisen und teilweise auch Irren um die nur halb bewußte Problematik des Naturalismus. Die Verwirrung fängt schon an, wenn wir die einschlägigen Aufsätze Kerrs betrachten⁵⁶. Ich muß mich aber beschränken, und will nur noch kurz zur Strindberglektüre Otto Brahms etwas sagen.

Brahm hat sich bekanntlich Adolf Paul gegenüber skeptisch geäußert über Strindbergs Möglichkeiten, sich auf dem deutschen Theater zu etablieren⁵⁷. Und er hat ja auch recht bekommen. Ibsens Wegbereiter in Deutschland hat über Strindberg nur einen einzigen Zeitschriftenaufsatz veröffentlicht. Der Anlaß war die Aufführung von *Fräulein Julie* auf der Freien Bühne⁵⁸.

Brahms Aufsatz ist die gleiche taktische Unterwanderungsabsicht traditionalistischer Einwände anzumerken wie dem Manifest Schlenthers anlässlich des *Vaters*. Das Interessante und Fatale an Brahms Aufsatz ist nun, daß er vor lauter Taktieren unversehens die naturalistische Intention und Qualität von *Fräulein Julie* verfehlt und das Stück als klassische Tragödie liest. Julie wird zur Heldin; die Abwesenheit des Helden aber gehört ja zur Appellstruktur des naturalistischen Dramas. «Die Gefallene steht als Heldin zuletzt da: (...) große Schuld büßt sie groß.» Nicht genug damit, fällt Brahm auch noch in den alten irrationalistischen Dichtungsmythos zurück, wenn er sich vom «Verfasser-Magnetiseur»⁵⁹ bereitwillig in «einen geheimnisvollen Bann» schlagen

⁵⁶ Vgl. die Nummern 7782–7786 in FALLENSTEIN/HENNIIGS Quellenbibliographie.

⁵⁷ Der Brief ist zitiert in: ADOLF PAUL, *Strindberg-Erinnerungen und -Briefe*, München 1924, S. 85f.

⁵⁸ Die Nation 9 (1881/92), S. 430–432. Auch abgedruckt in: *Kritische Schriften über Drama und Theater*, Berlin 1913, S. 401–406.

⁵⁹ Der Ausdruck «Verfasser-Magnetiseur» stammt aus STRINDBERGS Vorwort zu *Fröken Julie*. Der Widerspruch zwischen Strindbergs Sarkasmen gegenüber einem Publikum, das «noch Suggestionen vom Schriftsteller entgegennimmt», am Anfang des Vorworts (vgl. oben Fußn. 54) und seiner später erklärten Sorge, in seinem Stück dem «Schriftsteller-Magnetiseur» den Einfluß auf das Publikum zu erhalten, ist zu lösen. Die erstgenannte Illusionsbereitschaft gilt einer schönen, oberflächlichen und weltflüchtigen

läßt, anstatt den Suggestionsmechanismus rational und dialektisch als produktions- bzw. rezeptionsästhetische Seite der impassibilité aufzuschlüsseln. Brahm, der den Einwand der Kälte und des Konstruierten, der «Mache», schon so oft von Ibsen abwenden mußte, wenn er aus dem Lager der poetischen Realisten kam, wendet jetzt selbst kritisch gegen Strindberg ein, daß «der Gefühlsstrom, der sich in das Werk also hineindrängt, oft ein kalter, der Kunstwirkung feindlicher ist, wenn er die dichterische Illusion zuzeiten aufhebt und dem Verfasser-Magneteur seine suggestive Macht raubt» (S. 404).

Das Beispiel mag zeigen, wie schwierig es war, am Naturalismus als an einer qualitativ echten Alternative festzuhalten, wenn man sich des Systemzusammenhangs seiner einzelnen Theoreme nie ganz bewußt wurde. Die Unsicherheit und das Wackeln, und daraus resultierend die rasche Bereitschaft, in der Neuromantik die Überwindung des Naturalismus zu sehen, hat sich in der Literaturgeschichtsschreibung und -forschung fortgesetzt. Das wird so lange so bleiben, wie sie sich historizistisch und positivistisch an die expliziten Theoreme klammert, anstatt die Analyse zu leisten, die den Naturalisten damals nicht möglich war⁶⁰.

Die neuromantische Konkretisation

Ein Aufsatz Laura Marholms von 1888 gab im Titel das fatale und wirksame Stichwort: «Ein Dichter des Weiberhasses»⁶¹. Unter ihm konnte sich die rein thematische und reduktive Konkretisation des

Illusion. Der Naturalist Strindberg aber will sein Publikum im fiktionalen Medium des Dramas der Konfrontation mit der realen Welt aussetzen – tua res agitur –, und es ihm möglichst schwer machen, sich dieser Konfrontation zu entziehen. Zu diesem wichtigen Unterschied der Funktion der Illusion vor und im Naturalismus vgl. MAHAL, *Naturalismus*, z.B. S. 94.

⁶⁰ Es kann dabei «nicht die zeitgenössische Selbsteinschätzung zugrundegelegt werden, begäbe man sich doch dadurch in die Gefahr, die Illusionen der Epoche über sich selbst mitzuübernehmen», setzt EISELE der positivistisch-historistischen Realismus-Forschung entgegen (*Realismus und Ideologie*, S. 7). Dies gilt noch mehr angesichts der verwirrend disparaten und widersprüchlichen Programmatik des Naturalismus. Vgl. auch oben, Fußn. 14.

⁶¹ Die Gegenwart 33 (1888), S. 4–6.

Werkes, und die willkommene Neutralisierungs- und Abwiegungsstrategie der thematischen Provokation entwickeln, die darin besteht, die Probleme, die seine Dichtung zur Debatte stellen wollte, als Strindbergs höchst persönliche, ja gar als krankhafte Monomanien abzutun. «Ein Genie an der Grenze des Wahnsinns» – das ist für die Marholm nicht die Physiognomie des Rittmeisters, sondern: «die Physiognomie Strindbergs in seinem <Vater>»; «die Handlung ist von einem kranken Geist erfunden» (S.4).

Frau Marholm sieht in dem Stück nur die Eroberung eines neuen Stoffgebietes für die literarische Menschenschilderung. Die Eroberung des naturalistischen ästhetischen Terrains realisiert Laura Marholm nicht. Das Stück kann für sie auf diese Weise nur Faszinierendes, Erschreckendes über Strindbergs Verhältnis zur Frau aussagen. Das Erlebnis wird zum psychologischen Voyeurismus. Ästhetisch liegt dieser Einstellung eine auf das Subjektive reduzierte, von jedem überindividuell gültigen Wahrheitsanspruch losgelöste Widerspiegelungskonzeption zugrunde.

Aber Laura Marholm weiß um die naturalistische Absicht des *Vaters*. Unvermittelt, ja im Widerspruch zu der Leseweise, die den Aufsatz dominiert, findet sich eine Passage, in der sie als Rezipientin versucht, eine bessere Naturalistin zu sein, als «das sich überschlagende Genie Strindberg». Eine «tiefergreifende Untersuchung» der Handlung findet jetzt nämlich plötzlich «die Voraussetzungen, (...) aus denen sie entsprungen ist». Aber wieder zielt Marholm, in falschem rezeptorischen Mitvollzug des Experiments, auf Strindberg als Gegenstand der Analyse. Erst über ihn kommt sie dann auf die gesellschaftlichen Mißstände «unser Bougeoisieultur», die, indem sie Ursache für Strindbergs Wahnsinn sind, über sein literarisches Produkt erkennbar werden. Das aber heißt nichts anderes, als das Werk als Leistung, als Arbeit zu ignorieren, es zu überspringen, um Werk und Autor als ein einziges Krankheitssymptom zu betrachten. Es ist dasselbe, wie wenn man Ibsen persönlich für Ansichten und Laster seiner Dramenfiguren verantwortlich machte⁶². Ob diese Verstehensform dann als Strategie

⁶² IBSEN wehrte diesen Vorwurf unter Berufung auf seine neuartige Technik ab: «Man sucht mich für die Ansichten verantwortlich zu machen, die einzelne Gestalten des Dramas aussprechen (...). Die Methode, die Art der Technik, die der Form des Buches [= *Die Gespenster*] zugrundeliegt, verbot es ganz von selbst, daß der Verfasser

zur Neutralisierung der intendierten Gesellschaftskritik dient, oder, wie bei der Marholm, zur Diffamierung der «Bourgeoisercultur», macht bei meiner rezeptionsästhetischen Fragestellung keinen Unterschied. Die impassibilité als kritische Distanz und als Appell an den Leser, am naturalistischen Experiment mitzuarbeiten, ist falsch realisiert. Anstatt mit Strindberg zusammen das Drama als Experiment am Rittmeister durchzuführen und sich eine «Lektion» (Zola) sein zu lassen, führt Marholm mit der Versuchsanordnung des Dramas ein Experiment an Strindberg durch. Marianne Kesting betont zurecht, daß die starke autobiographische Komponente kaum unser Interesse hätte, «wenn sich Strindberg nicht selbst in hohem Maße zum Medium eines gesellschaftlichen Zustandes gemacht hätte und (...) über den extremen Subjektivismus zum Objektiven vorgedrungen wäre.»⁶³ Sein Subjektivismus, wie sein Weiberhaß gehen uns hier nur als theoretische Versuchseinstellungen etwas an⁶⁴. Der Prozeß, der es Strindberg ermöglichte, zum Objektiven vorzudringen, muß in der Poetizität des Schreibens als Produktion lokalisiert und analysiert werden, er ist nicht mystischer Natur⁶⁵. Das agnostische, subjektivistische Interesse an psychischen Sensationen aber, das sich bei Laura Marholm bemerkbar macht, ist neuromantisch, und im Bezug auf die Problematik des Naturalismus als Rückfall in eine irrationalistische Widerspiegelungskonzeption – nur diesmal ohne tendenziell verbindlichen Wahrheitsanspruch – zu verstehen.

Ola Hansson hat seit 1889 massiv und mit dem autoritativen Anspruch des Landsmannes und Freundes von Strindberg dieselbe Rezeptionsweise wie seine Frau vorgeschlagen und durchzusetzen versucht. Er proklamierte eine «Litteratur, die am Horizonte des kommenden

in den Repliken hörbar wird.» Zit. aus: *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd 10/11: *Henrik Ibsen*, Verner Arpe (Hg.), München 1972, S.74. Es handelt sich bei diesem Mißverständnis, das Ibsen hier abwehrt, wieder um den Kurzschluß zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem, vgl. Fußn.48.

⁶³ Einleitung zu: AUGUST STRINDBERG, *Über Drama und Theater*, hg. von MARIANNE KESTING und VERNER ARPE, Köln 1966, S.29.

⁶⁴ «Du kan veta att jag som diktare blander dikt och verklighet och hela mitt qvinnohat är teoretiskt (...)». Brief vom 25.2.1887 an Axel Strindberg, zit. aus: *August Strindbergs brev*, utg. av TORSTEN EKLUND, Bd 6, Stockholm 1958, S.174.

⁶⁵ Bei KESTING fehlt diese Analyse, weshalb das Umschlagen von Subjektivität in Objektivität bei ihr mehr einer rhetorischen Beschwörung gleicht.

Skandinaviens aufsteigt, (...) eine subjektivere, individuellere und darum nationalere, und aus demselben Grund aristokratischere, als jene, deren Regiment jetzt zu Ende geht.»⁶⁶ Die Literatur, die abgelöst und überwunden werden sollte, ist die, die Brandes' Parole folgend, «in einer rationalistischen und verstandesmäßigen Weltanschauung und demokratischen Tendenzen fußt». Der «natürliche Herold der neuen Richtung» aber sei gerade Strindberg.

Hansson spricht vom widersprüchlichen Naturell Strindbergs, in dem sich der Naturalist und der Romantiker bekämpften. Er verfißt energisch und parteiisch die These, daß der Romantiker in Strindberg glücklicherweise siege. Hansson spielt Strindberg gegen den «flachen», «konstruierenden» Ibsen aus und betont die «Tiefe» Strindbergs. Er verteidigt ihn mit Front gegen einen insinuierten, mißverstandenen Naturalismusbegriff: seine Dramen seien «wahr in einem tieferen und höheren Sinn als in der platten und unpersönlichen Arbeit der Photographen»⁶⁷. Man kann sich dem nur anschließen, aber eben ohne deshalb gleich Strindberg den «Dichter der Subjektivität»⁶⁸ nennen zu wollen.

Thematisch begrenzen Marholm und Hansson die Gültigkeit der Realitätswidernpiegelung immer wieder auf das echt und rein Schwedische Strindbergs und – allenfalls – seiner Frauentypen. Der Exotismus⁶⁹ ist eine systemlogische Folge der subjektivistischen neuromantischen Widerspiegelungsästhetik. Politisch-ideologisch kommt er dem Bedürfnis des Bürgertums entgegen, die Gesellschaftskritik des Naturalismus auszugrenzen, zu neutralisieren oder ganz wegzueskamotieren. In der Abwehr der «Tendenz» sind bei diesen Avantgardisten die gleichen ästhetischen Strukturen wirksam, wie bei den poetischen Realisten, mögen sie sich verbal auch noch so radikal gegen die Bourgeoisie und das Spießbürgertum wenden. Die Affinität der Neuromantik zu politisch reaktionärem Geistesaristokratismus – kämpferisch betont

⁶⁶ «Skandinavische Litteratur», in *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, Jg. 59, Bd 117 (1890), S. 306.

⁶⁷ OLA HANSSON, *Das junge Skandinavien. Vier Essays*, Dresden und Leipzig 1891, S. 122.

⁶⁸ Ebd. S. 128.

⁶⁹ Vgl. zum Exotismus als konservative Strategie des bürgerlichen Mythos: ROLAND BARTHES, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1976. S. 143.

von Marholm und Hansson – hat also außer soziologischen und rein ideengeschichtlichen (Nietzsche) auch ästhetisch strukturelle Ursachen, und läßt sich nicht, wie Lukács u.a. meint, unmittelbar auf den «Stand der Klassenkämpfe in Deutschland» zurückzuführen.

Franz Servaes hat sich, wie die Marholm, einschlägig und ausführlich über das Thema «Strindberg und das Weib» geäußert⁷⁰. Er nennt das Stück *Gläubiger* einen titanischen Einakter, der dem *Vater* und *Fräulein Julie* in der Intensität des Ausdrucks, in der Urgewalt der Seelenthüllung weit überlegen sei: «Man fühlt, wie der Dichter hier für seine eigenen und innersten Erlebnisse weniger nach Symbolen und Verkleidungen gesucht hat wie sonst (...). Gleich einem unter Qualen losgerissenen Stückchen Leben, noch zuckend von warm tropfendem Blut, liegt diese Dichtung vor uns». Servaes spricht nicht nur von Enthüllung, sondern auch von Widerspiegelung – eben nicht einer objektiven Welt, sondern der subjektiven Psyche des Autors: «In diesem Für und Wider (...), wie (es) in diesem Gesprächsfragment sich ausdrückt, spiegelt sich Strindbergs eigenstes persönliches Erleben am Weib wieder: beide Mal ein heftig bewegter Vorgang innerhalb der Affect-sphäre, ein sehnsüchtiges Aufschnellen und bittermattes Niedergleiten der edelsten Gemüthskräfte. Dann aber tritt verstandesmäßige Verhärtung ein.»

So wird also auch die szientifische Intention des Strindbergschen Naturalismus als subjektive Schwäche diffamiert. Große Dichtung siedelt Servaes im Bereich der «edelsten Gemüthskräfte» an. In einem anderen großen Aufsatz über das Werk Strindbergs⁷¹ bemerkt er kritisch zum *Roten Zimmer*: «Nach dem Muster der französischen Naturalisten opfert er kaum je die zuwartende Kühle wissenschaftlicher Beobachtung.» Die These des «Vaters» schlummere «zu tief in Abstraktion, als daß sie zu vollem Leben hätte erweckt werden können».

Lou Andreas-Salomé veröffentlichte einen großen Aufsatz über «Ibsen, Strindberg, Sudermann» in der *Freien Bühne*⁷². In diesem Dokument wird besonders deutlich, wie die Neuromantik sich auf

⁷⁰ Die Gegenwart 43 (1891), S. 166–169.

⁷¹ Die Nation 9 (1891/92), S. 414–417.

⁷² Freie Bühne 4 (1893), S. 149–172. Zu Lou Andreas-Salomé, vgl.: LEONIE MÜLLER-LORECK, *Die erzählende Dichtung Lou Andreas-Salomés. Ihr Zusammenhang mit der Literatur um 1900*, Stuttgart 1976.

weite Strecken der Sprache und der Theoreme des poetischen Realismus bedienen kann. Das Neuromantische kommt bloß additiv dazu: als Vorliebe für bestimmte Stoffe. Und es ist qualitativ-strukturell greifbar in der bereits im bürgerlichen Realismus angelegten, aber dort verdrängten und noch nicht verabsolutierten Loslösung und Autonomie des Ästhetischen.

Anlässlich Sudermann weist Lou Andreas-Salomé die «bloße Naturnachahmung französischer Konstruktion» ab, in der die Menschen lediglich als Produkte ihrer jeweiligen sozialen Lage, Umgebung und Erziehung aufgefaßt würden. Dem stellt sie eine Menschengestaltung gegenüber, die den Menschen «tiefer» nachgeht, «bis in den Kern (!) ihres ursprünglichen Wesens» (S.149). Am systematischen Ort der Hegelschen objektiven Vernunft erscheint jetzt als Essenz und Kern in dieser neuromantischen empiristisch-essentialistischen Theodizee «das volle Menschentum, (das) sich immer wieder einheitlich erneuert und auswächst» (S.151).

Die Aktualisierung der alten metaphysischen Tragödie, aber ohne verpflichtenden Erkenntnisanspruch, nur als Ästhetizismus, zeigt sich, wenn Andreas-Salomé wertend die Tragödie des Baumeisters Solness den Antihelden in Strindbergs Einakter entgegenstellt. Solness' Scheitern hat für sie, obwohl sie nicht an Gott glaubt, immerhin den «erhebenden Zug», daß es «den Menschen an einem Gott mißt (...). Das Menschenschicksal erhält damit die Tragik des Ewig-Faustischen, – daß es am «Unmöglichen» zu scheitern berufen ist, nähert es dem Übermenschentum» (S.168).

Der für Andreas-Salomés Kunstgenuß vorausgesetzte Held in Strindbergs Stücken ist nun aber «ein armer, wunder Jämmerling», «all seiner Gottähnlichkeit entkleidet, all seiner Faustischen Natur beraubt». Sie kann mit solcher Dramatik nicht viel anfangen. Sie hält ihnen ihr eigenes Psychologisieren und Philosophieren über Mann und Frau gegenüber. Sie analysiert die Psyche der Theaterfiguren, als seien es lebendige Personen, und als gelte es, aus ihnen endlich edlere, größere Vollmenschen zu machen. Von ihrer Ästhetik und von ihrem Glauben an den Übermenschen her kann sie der «Krankengeschichte einzelner Menschen» kein Interesse abgewinnen (S.171).

Die ästhetischen Verdienste der Stücke werden jetzt, gesondert vom Thema und willkürlich vereinzelt, betrachtet und goutiert. «Künstlerisch» stünden die *Gläubiger* hinter dem *Vater* und *Fräulein Julie* zu-

rück: «Denn dort zeichnen gerade der technisch vollendete Aufbau, die meisterhafte Steigerung in der Entwicklung des Ganzen Strindberg im höchsten Grade aus, und endlich finden wir dort auch den Zug, der ganz besonders im <Vater>, aber auch in <Fräulein Julie> die krasse Härte des Psychologischen wohltuend mildert: ich meine den tief poetischen Zug, der aus einzelnen wunderbar feinen Stimmungsbildern spricht.» In dieser Sprache, die um 1860 schon in einer Rezension von Björnsons *Synnöve Solbakken* hätte verwendet werden können, fährt Lou Andreas-Salomé fort und nimmt jetzt den Dichter gegen den naturalistischen Psychologen in Schutz: «ein geradezu klassisches Beispiel dafür, mit welchem Erfolg der Dichter Strindberg den Schauerpsychologen Strindberg zu verklären (!) vermag, ist für mich die kleine unvergeßliche Szene im <Vater>, wo der Rittmeister sich von seiner alten Amme in Kinderträume zurückwiegen und sich lächelnd die Zwangsjacke anziehen läßt» (S. 171).

Die Oberflächlichkeit, in der Lou Andreas-Salomé hier poetische Züge zum eskapistischen Genuß vom Ganzen des Textes ablöst, ist geradezu grotesk-makaber. Und sie scheint (neuromantisches ?) System zu haben. Die Szene mit den Meßlichtern in *Vor dem Tode* hat für sie ebenfalls «einen leichten Anflug Strindbergscher Poesie, jener Poesie, um deren Genialität willen ihm Vieles vergeben werden kann» (S. 172).

Um zum Schluß zu kommen, zitiere ich noch einmal Franz Servaes⁷³. Der «sonderbare Einakter <Komtesse Julie>» sei mit «intensiver innerer Gluth» niedergeschrieben. «Um so befremdender, obwohl unendlich bezeichnend, ist es», schreibt Servaes, «daß Strindberg sich in einem ausführlichen und höchst geistvollen Vorwort die größte Mühe gibt, zu beweisen, daß sein Drama auf rein verstandesmäßigem Wege entstanden sei». Allerdings habe der Verstand an diesem Drama «mehr Antheil als ihm gebührt» – «aber nichtsdestoweniger ist es doch das subjektive Dichterpathos, das diesem Drama seine seltsame Bedeutung gibt.» Und so kann auch Servaes, der Neuromantiker, dem Naturalisten zurufen: «Noch einmal, Strindberg, du bist ein Dichter! Und kein Raisonieren kann dich von diesem Fluch befreien» (S. 416).

⁷³ «August Strindberg», in: Die Nation 9 (1891/92), S. 414–417

Ich habe an anderer Stelle diesen hartnäckigen, von der Forschung bis in die Gegenwart weitertradierten Vereinnahmungs- und Neutralisierungsmechanismus in Umkehrung des berühmten Engels'schen Wortes und sozialistisch-realistischen Dogmas den «Triumph des Irrealismus» genannt⁷⁴. Er hat sich in der Rezeptionsgeschichte skandinavischer Literatur von 1860 bis heute als dominante Lesestrategie hartnäckig durchgesetzt, und die Wertungen und Interpretationsergebnisse mitbedingt. Die – letztlich idealistische – Literaturkonzeption des Realismus hat ein zähes Leben. Die literarische «Revolution» des Naturalismus wurde erfolgreich und oft schon im Keim niedergeschlagen⁷⁵. Nicht nur dem Berliner Polizeipräsidenten von Richthofen hat «die ganze Richtung» nicht gepaßt⁷⁶. Bloß standen den anderen subtilere Abwehrstrategien zur Verfügung, als es die Zensur war⁷⁷.

Strindberg kannte den hier wirksamen Rezeptionsmechanismus von früher. In seinem Aufsatz über Björnson, der 1891 in der Freien Bühne erschien⁷⁸, heißt es vom Theaterpublikum der 1870er Jahre: «Dank dieser Methode, die unter dem Namen, alles <vom ästhetischen Gesichtspunkt> zu betrachten – unsere Hauptsünde – bekannt ist, kann man über alles schreiben; das Publikum ist überzeugt, daß der Verfasser nicht meint, was er schreibt» (S. 215). Strindberg bezeichnet so den formalistischen Ästhetizismus der bürgerlichen Theaterrezeption. Meine eigene «ästhetische» Fragestellung dagegen machte den ideologischen Abblendemechanismus des historisch dominanten Ästhetizismus deutlich, indem sie das Ästhetische funktional und dialektisch als Produktionsmittel von Erkenntnis zu fassen suchte, wie dies dem Stand

⁷⁴ Vgl. *Triumph des Irrealismus*; auch: *Provokasjonene som ble borte. Björnsons Over Ævne I, litteraturhistorien og resepsjonestetikken*, in: *Norskraft* Nr. 18, 1978, S. 16.

⁷⁵ Vgl. dazu TEXMO, *Zola og naturalismen*, S. 22 ff.; und: MAHAL, Die beharrliche ästhetische Diskriminierung des Naturalismus in der Literaturforschung steht in einer Argumentationstradition, «die ihren Ausgang nimmt bei defensiven und bald auch aggressiven Interpretationen von Zeitgenossen vor allem des bürgerlich-konservativen Lagers» (MAHAL, *Naturalismus*, S. 13).

⁷⁶ Zit. nach MAHAL, *Naturalismus*, S. 9.

⁷⁷ Zur Abwehr des Naturalismus mittels gerichtlicher Verfolgung und Zensur, vgl. MANFRED BRAUNECK, *Literatur und Öffentlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert. Studien zur Rezeption des naturalistischen Theaters in Deutschland*, Stuttgart 1974.

⁷⁸ «Björnstjerne Björnson», in: *Freie Bühne* 2, I (1891), S. 212–217.

der heutigen Literaturtheorie entspricht und wie es – meiner Meinung nach – vom Naturalismus tendenziell (oder eben: auf seinem «Terrain») avisiert war. Eine solche «ästhetische» Betrachtungsweise könnte die intendierte Gesellschaftskritik der naturalistischen Dramen Strindbergs realisieren, die der Ästhetizismus in der «Höhe», in der «Tiefe», oder in den «poetischen Reizen» der «Kunst» zum Verschwinden brachte.

Meine Rezeptionsanalyse handelt also – leider – nicht von einer «Eroberung Berlins» durch Strindberg. Sie ist eher eine tragische Literaturgeschichte.