

Strindberg auf den deutschen Bühnen 1900 bis 1912

Autor(en): **Pasche, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858413>

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.

WOLFGANG PASCHE

Strindberg auf den deutschen Bühnen 1900 bis 1912

Die vorliegende Untersuchung der Rezeption Strindbergscher Dramen in Deutschland befaßt sich mit dem zweiten Abschnitt einer in drei Phasen strukturierten Rezeptionssequenz, die 1890 mit der deutschen Erstaufführung des Trauerspiels «Der Vater» beginnt und mit dem Ende der expressionistischen Bewegung 1922 ausläuft. Über diesen mittleren Zeitraum, in dem insgesamt einundzwanzig Dramen Strindbergs erstmals auf deutschen Bühnen aufgeführt werden, liegen fundierte Forschungsergebnisse bislang kaum vor.¹

Ziel der Untersuchung ist es, eine differenzierte Chronologie des Aufnahmeverlaufs zu erstellen und die literatur- und theaterhistorischen Befunde in den gesellschaftlich-kulturellen Kontext zu integrieren.

Nicht alle der zwischen 1900 und 1912 rezipierten Werke können in dem hier vorgegebenen Rahmen dargestellt werden, will man sich nicht auf eine reine Fakten- und Datensammlung beschränken. Ausgeschlossen werden daher die kaum diskutierten und nur an wenigen Abenden gespielten historischen Dramen *Gustav Wasa*, *Der Friedlose*, *Erich XIV*, *Das Geheimnis der Gilde*, *Frau Margit*; ebenso fehlen die Stücke *Samum*, *Die Hemsöer* und *Die Brandstätte*.²

¹ Mit der Aufnahme des Strindbergschen Werks in den Jahren 1900 bis 1912 befassen sich lediglich MAURICE GRAVIER, *L'Allemagne découvre le théâtre de Strindberg*, in ders., *Strindberg et le Théâtre Naturaliste Allemand*, *Études Germaniques* 2, 1947, S. 202–211 u. S. 335–348; PAUL ALFRED MERBACH, *August Strindberg auf Berliner Bühnen*, in *Berliner Hefte für geistiges Leben* 4, 1. Halbjahr 1949, S. 103–114; KELA KVAM, *Strindbergs dramatiska gennembrud i Tyskland*, in dies., *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik* (= *Theatervidenskabelige Studier* III), København 1974 S. 7–23.

² *Gustav Wasa* wird im Oktober 1900 auf dem Hoftheater Schwerin unter der Leitung von Albert Wolf erstmals in Deutschland inszeniert; *Der Friedlose* am 5. Mai 1902 auf

Um die trotz der zahlreichen Strindberg-Inszenierungen geringe Aufnahmebereitschaft des deutschen Publikums verständlich werden zu lassen, wird in einem ersten Abschnitt die Rezeption der Jahre 1890 bis 1900 skizziert, in der Autor- und Werkerwartung bereits weitgehend vorgeprägt werden.³

1. Naturalistische Rezeption 1890–1900

Die ersten Übersetzungen Strindbergscher Werke erscheinen in den Jahren 1887 und 1888 auf dem deutschen Buchmarkt: Ernst Brausewetter überträgt für den Reclamverlag 1887 das Trauerspiel *Der Vater* und die Erzählung *Die Leute auf Hemsö*; Erich Holm 1888 *Fräulein Julie*.⁴ Mit der Erstveröffentlichung Strindbergs beweist der Reclamverlag ein beachtliches Maß an Risikobereitschaft, da die Ablehnung des Autors durch die bürgerliche Gesellschaft Schwedens auch nach Deutschland durchdringt. 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 Ro-

dem Kleinen Theater Berlin unter Max Reinhardt; *Erich XIV* im November 1902 auf dem Hoftheater Schwerin unter Albert Wolf; *Das Geheimnis der Gilde* am 23. Januar 1903 auf dem Berliner Schillertheater; *Samum* am 1. April 1905 auf dem Lobetheater Breslau unter der Regie Bonnos; *Die Hemsöer* am 10. März 1906 auf dem Altonaer Stadttheater unter der Leitung Arthur Wehrlins; *Frau Margit* am 12. Mai 1908 auf dem Schauspielhaus Köln unter Max Martersteig. *Die Brandstätte* wird nach Angaben Gunnar Olléns erstmals vom Künstlertheater Berlin im Jahr 1910 aufgeführt. 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»; vgl. dazu GUNNAR OLLÉN, *August Strindberg*, (= Dramatiker des Welttheaters Bd. 6854), Velber b. Hannover 1975², S. 123, und:

AUGUST STRINDBERG, *Kammerspiele*, München 1926, S. 62.

³ Vgl. den Beitrag von W. BAUMGARTNER in diesem Band, S. 195–224.

⁴ LEOPOLD MAGON, *Wegbereiter nordischer Dichtung in Deutschland*, in 100 Jahre Reclam Universal-Bibliothek 1867–1967. Beiträge zur Verlagsgeschichte, Leipzig 1967, S. 231f. Die Angaben Graviers stimmen mit den Daten Magons nicht überein; vgl. dazu: MAURICE GRAVIER, *L'Allemagne découvre le théâtre de Strindberg*, a.a.O., S. 208 Anm. 19.

man *Das rote Zimmer* und dem Novellenband *Heiraten* Sympathien für eine der verbotenen Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands vergleichbare Politik erkennen läßt.⁵ Das Bekanntwerden eines Prozesses wegen vermeintlicher Gotteslästerung, den klerikale Kreise Schwedens gegen ihn anstrengen, verstärkt trotz seines Freispruchs den Ruf Strindbergs als eines unseriösen Schriftstellers.

Sein Renommee trägt dazu bei, daß 1889 der auf die Herausgabe skandalträchtiger und pornographischer Werke spezialisierte Budapester Verlag Grimm als eine der ersten Strindberg-Übersetzungen in Deutschland *Das rote Zimmer* und *Die Verheirateten* in der Übertragung von H. Ortenburg herausgibt.⁶ 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 privater Verein organisierten Freien Bühne in Berlin vorbehalten, Strindbergs Dramen in nichtöffentlichen Aufführungen vorzustellen. Otto Brahm eröffnet mit dem naturalistischen Trauerspiel *Der Vater* am 12.10.1890 die zweite Spielzeit der Freien Bühne. Achtzehn Monate nach der Premiere des *Vater* läßt sich Brahm zur deutschen Erstinszenierung eines weiteren Stückes Strindbergs bewegen und spielt am 3.4.1892 *Fräulein Julie*.

Die erfolgreiche Aufführung des Einakters veranlaßt August Strindberg, 1892 nach Berlin überzusiedeln. Er läßt sich zunächst im Haus Ola Hanssons nieder, durch dessen Vermittlung er Anschluß an die literarische Bohème in Friedrichshagen erhält und in Kontakt mit dem Direktor des Berliner Lessingtheaters, Oskar Blumenthal, kommt. Blumenthal, der zunächst vergeblich versucht, Strindbergs *Vater* von der Zensur freizukämpfen, nimmt 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*,

⁵ OTTO RÜDIGER, *August Strindberg, ein schwedischer Sensationsschriftsteller*, Preußische Jahrbücher 56/1885, S. 597 ff.

⁶ Über den Charakter des Grimm-Verlages vgl. H. FISCHER, *August Strindberg und die Hin zu Rom-Bewegung*, Christliche Welt 14/1900, S. 377.

Vor dem Tode und *Herbstzeichen* das Interesse des literarischen Beirats, Paul Block. Die Premiere der drei Einakter wird am 22.1.1893 zum ersten großen Erfolg Strindbergs auf einer deutschen Bühne. Er beruht vor allem auf der Wirkung der *Gläubiger*, die anschließend in den Spielplan des Residenztheaters übernommen und vor einem Schwank des französischen Autors Alexandre Bisson *Famille Pont-Biquet* an 71 Abenden gespielt wird.⁷

Mit der Inszenierung des Residenztheaters scheint Strindbergs weiterem Erfolg in Deutschland nichts mehr im Wege zu stehen. Lautenburg wird mit *Gläubiger* nach Wien eingeladen und verspricht, *Kameraden* als folgendes Drama Strindbergs zu spielen; 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.⁸

Strindbergs Ruf wird in Deutschland 1893 endgültig durch das Erscheinen einer anonymen, unautorisierten Übersetzung seines autobiographischen Romans *Die Beichte eines Toren* ruiniert.⁹ Er ist mit diesem 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 der Vorwurf lesbischer Beziehungen, verbietet – so Fritz Mauthner – eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Roman¹⁰ und fordert noch im Erscheinungsjahr die Staatsgewalt heraus.

⁷ PAUL ALFRED MERBACH, *August Strindberg auf Berliner Bühnen*, a.a.O., S.108.

⁸ Vgl. dagegen GUNNAR OLLÉN, *August Strindberg*, a.a.O., S.118. Ollén nennt als weitere Erstaufführung 1894 *Mutterliebe* auf einer «Tournée Meßthaler». Diese Inszenierung konnte bislang nicht verifiziert werden.

⁹ Der Roman erscheint 1893 im Bibliographischen Bureau Berlin; 1894 gibt der Budapestener Verlag Grimm bereits eine zweite Auflage des Werkes heraus. Im gleichen Jahr veröffentlicht sowohl das Bibliographische Bureau wie der Berliner Verlag 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.

¹⁰ F. MAUTHNER, *Die Beichte eines Thoren*, in: *Die Nation*, 24.6.1893.

Auf eine Denunziation hin wird 1893 ein Prozeß gegen Autor und Verlag wegen Vergehens gegen den §184 angestrengt, der sich über zwei Jahre hinzieht. Das Urteil lautet auf Konfiszierung des Buches, während Strindberg als unzurechnungsfähig freigesprochen und das Verfahren gegen seinen Verleger, der bereits während des Prozesses bankrott geht und flieht, eingestellt wird.

Durch die Konfiszierung erhält die bereits vorgeprägte Autorerwartung Strindbergs einen weiteren Aspekt: er gilt nun als nicht mehr zurechnungsfähiger Autor pornographischer Werke.¹¹ Dieses Bild bleibt bis zu seinem Tod bestimmend für die Einschätzung des Dichters¹², seiner Verbreitung auf den Theatern fügt es wesentlichen Schaden zu. 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.¹³

Aus diesen Gründen finden zwischen 1893 und 1900 kaum Aufführungen Strindbergscher Dramen auf deutschen Bühnen statt. Belegt sind lediglich eine Inszenierung der *Gläubiger* am 24.4.1895 auf dem Intimen Theater München unter Max Halbe¹⁴, eine Reihe von Aufführungen des *Vater* in Leipzig 1895/96¹⁵, ein Gastspiel Emanuel Reichers im Carl-Theater Wien¹⁶ und eine Neuinszenierung der *Gläubiger* am 22.10.1898 auf dem Alten Schauspielhaus München unter seinem neuernannten Direktor Georg Stollberg.¹⁷ Er 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.¹⁸

¹¹ Vgl. dazu H. FISCHER, *August Strindberg und die Hin zu Rom-Bewegung*, Christliche Welt 14, 1900, S.377.

¹² J.E. PORITZKY, *Zu Strindbergs Werk*, Literarisches Echo 13, 1910–11, Sp. 1599.

¹³ Strindberg an Schering, 7.11.1906, in AUGUST STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, München 1924, S. 197.

¹⁴ GUNNAR OLLÉN, *August Strindberg*, a.a.O., S. 116.

¹⁵ MAURICE GRAVIER, *L'Allemagne découvre le théâtre de Strindberg*, a.a.O., S.345 Anm. 62 und GUNNAR OLLÉN, a.a.O., S. 117.

¹⁶ HERMANN BAHR, *Der Vater*, in: *Die Zeit*, 6.5.1897.

¹⁷ WOLFGANG PETZET, *Die Münchner Kammerspiele 1911–72*, München 1973, S. 13.

¹⁸ ebd. Petzet gibt jedoch nicht die Titel der Inszenierungen an.

Diese kurze Liste belegt die geringe Bedeutung, die Strindberg für das deutsche Theaterleben im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hat. 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 1893 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* und *Gläubiger* mitwirkt, zur Schauspielertruppe Max Reinhardts. In den ersten Strindberg-Inszenierungen 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.

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 Gustav af Geijerstam; übersetzt wird der Band von Christian Morgenstern.

Die deutsche Kritik steht dem Werk zunächst ratlos gegenüber.¹⁹ Es bricht mit den Regeln literarischer und gesellschaftlicher Konven-

¹⁹ LEO BERG, *Strindberg als Bekenner*, Wiener Rundschau 2, 1898, S. 544.

tion²⁰, 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 das Urteil zu bestätigen, das mit der Konfiszierung der *Beichte eines Toren* offiziell über Strindberg gefällt wird: er gilt als unzurechnungsfähiger Autor; seine Werke interessieren lediglich – so Michael Georg Conrad in seiner Rezension der *Legenden* – als «pathologische Dokumente».²¹

Das Unverständnis für Strindbergs Werk dokumentiert sich im Mißerfolg seiner Dramenaufführungen in dieser Periode. Die Zahl von einundzwanzig 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.²¹ 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 in Deutschland gesehen werden.

Ausschlaggebend für die hohe Zahl der Erstaufführungen nach 1900 ist das unermüdliche Engagement Emil Scherings, der sich seit seiner

²⁰ JOSEF THEODOR, *Die Tragödie des Hochmuts*, Literarisches Echo 4, 1901–02, Sp. 620f.

²¹ MICHAEL GEORG CONRAD, *Nordische Scheingrößen*, Die Gesellschaft 15, 1899 Bd. III, S. 423.

²² ERNST SCHUR, *Strindberg*, Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 72, 1903, S. 299ff.

1894 anonym erschienenen Übersetzung der *Beichte eines Toren* energisch für die Publizierung Strindbergs in Deutschland einsetzt.²³ Scherings Wirken erweist sich zunächst bei Siegmund Lautenberg als erfolgreich: er zeigt sich bereit, *Rausch* auf dem Residenztheater zu inszenieren²⁴, verwirklicht diesen Plan jedoch nicht, sondern greift auf drei ältere Einakter Strindbergs zurück. Am 13.5.1900 führt das Residenztheater *Paria*, *Mutterliebe* und *Debet und Credit* in einer Matineevorstellung auf. Die Wiederentdeckung Strindbergs für die deutschen Bühnen, die Schering dem Leiter des Residenztheaters zuschreibt²⁵, verläuft somit in alten Bahnen: Strindberg wird als naturalistischer Autor rezipiert; seine neuen Stücke interessieren wenig. Auch mit seinen Einaktern erzielt er jedoch wenig Erfolg; sie werden von der Kritik als groteske Verzerrungen der Wirklichkeit abgelehnt²⁶ und müssen nach zwei Wiederholungen vom Repertoire des Residenztheaters abgesetzt werden.

Die zweite deutsche Erstaufführung findet am 19.8.1900 auf dem Breslauer Neuen Sommertheater statt, dessen Direktor, Alfred Halm, mit der Inszenierung von *Rausch* eine Reihe von Strindbergpremierer einleitet, die ihn neben Georg Stollberg, Max Reinhardt und Josef Jarno zu einem der Bahnbrecher Strindbergscher Dramatik in Deutschland werden läßt. Halm, der 1863 in Wien geboren wurde, 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».²⁷ Das Breslauer Publikum scheint seinem Spielplan aufgeschlossen gegenüberzustehen;

²³ Vgl. dazu WILHELM KOSCH (Hrsg.), *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch* (2. vollständig neubearbeitete und stark erweiterte Auflage), Band 3, Bern 1956 S. 2450.

²⁴ Vgl. dazu AUGUST STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, a.a.O., S. 29f.

²⁵ EMIL SCHERING, *Erstaufführung dreier Strindbergscher Einakter in Deutschland*, Die Umschau 4, 1900, S. 433.

²⁶ Vgl. dazu B., *Von den Berliner Bühnen*, Bühne und Welt 2, 1899–1900 Bd. 2, S. 742 und GUSTAV ZIEGLER, *Bühnenchronik Berlin*, Literarisches Echo 2, 1899–1900, Sp. 1241.

²⁷ LUDWIG EISENBERG, *Großes Biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1903, S. 389f.

den Erfolg der Strindbergpremiere kommentiert Halm in einem Telegramm an den Autor mit den Worten: «Rausch starker Erfolg».²⁸ Das als Variante eines französischen Boulevarddramas rezipierte Werk erleichtert dem Publikum, den Zugang zu dem mystisch-okkulten Beziehungsgeflecht zu finden, das Strindberg auf die Idee der «Gedankensünde» gründet.²⁹

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, erringt jedoch mit dem an acht Abenden gespielten Werk nur einen umstrittenen Achtungserfolg.³⁰ Zwei Jahre nach der Breslauer und Münchner Premiere spielt Max Reinhardt *Rausch* mit Emanuel Reicher und Gertrud Eysoldt in den Hauptrollen als Abschluß einer Serie von Strindberg-Inszenierungen. Durch die Regieführung Max Reinhardts wird das Stück zu einem großen Erfolg für das Kleine Theater. Dennoch erscheint es unangemessen, mit Ollén von «Strindbergs endgültigem Durchbruch auf deutschen Bühnen» zu sprechen.³¹ Der Autor selbst setzt zwar große Erwartungen in den Erfolg der Aufführungen; er denkt bereits an die Inszenierung von *Totentanz* und *Ein Traumspiel* in Berlin, bereitet eine Deutschlandreise vor und nimmt weitere Einstudierungen von *Rausch* als selbstverständlich an.³² Sein Optimismus erweist sich jedoch als verfrüht: *Rausch* wird nach 15 Aufführungen vom Programm des Kleinen Theaters abgesetzt, Strindberg erhält als Honorar lediglich 500 Mark und ist gezwungen, seine Berlinreise abzusagen; weitere deutsche Bühnen sind nicht bereit, das Stück auf ihren Spielplan zu übernehmen.³³

Die einzige Neuinszenierung bis 1912 stellt die an nur einem Abend gespielte Aufführung des Stadttheaters Elberfeld in der Spielzeit 1904/

²⁸ Strindberg an Schering, 20.8.1900, in AUGUST STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, a.a.O., S. 34.

²⁹ AUGUST STRINDBERG, *Rausch, Totentanz, Ostern. Neue Formen des Dramas*, München 1926, S. 23.

³⁰ ARTHUR SEIDL, *Münchener Brief*, Die Gesellschaft 17, 1901 Bd. I H. 5, S. 334f.

³¹ GUNNAR OLLÉN, *August Strindberg*, a.a.O., S. 120.

³² Strindberg an Schering, 17.10.1902, in AUGUST STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, a.a.O., S. 83.

³³ Strindberg an Schering, 25.11.1902, ebd., S. 90f.

05 dar. Erst in der Zeit des Ersten Weltkrieges wächst die Rezeptionsbereitschaft für *Rausch*. Seine späte Popularität erweist sich in einer Verfilmung, die Ernst Lubitsch 1917 mit Asta Nielsen in der Hauptrolle realisiert.³⁴ 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 4.1.1902.³⁵ 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. Die Ablehnung bezieht sich vor allem auf die Verschränkung eines realistischen Handlungsplanes mit mystisch-religiösen Elementen. Das Vernachlässigen eines konsequenten Begründungszusammenhangs in Strindbergs Drama bewirkt, daß der Handlungsverlauf wenig übersichtlich und nicht stringent genug durchgeführt erscheint, um das Interesse des Publikums zu fesseln. *Ostern* ist auch in den folgenden Jahren selten auf deutschen Bühnenspielflächen vertreten; zwischen 1901 und 1908 sind lediglich acht Aufführungen verzeichnet. Erst mit der wachsenden Beliebtheit der Dramen Strindbergs in den Jahren 1912 bis 1920 findet auch *Ostern* stärkere Beachtung und wird vor allem in der Passionszeit häufig gespielt.

Max Reinhardt gründet 1901 in Berlin die 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 Eysoldt – und durch die Aufnahme der Strindbergschen Einakter *Das Band* und *Die Stärkere* am 11.3.1902 in ein stärker literarisch orientiertes Repertoire um.

Vor allem in der Szene *Die Stärkere* lassen sich Ansätze einer von Ibsen unabhängigen Dramenkonzeption nachweisen: die Gegenwarts-

³⁴ SIEGFRIED MELCHINGER, *German Theatre People Face to Face with Strindberg*, in *World Theatre 1962*, Special Issue: August Strindberg 1912–62, S. 38.

³⁵ GUNNAR OLLÉN, *August Strindberg*, a.a.O., S. 121. Olléns Angabe, daß Gertrud Eysoldt am Frankfurter Schauspiel engagiert sei, ist nicht richtig. Sie spielt vielmehr die Rolle der «Eleonore» in der Münchner Inszenierung unter Stollberg.

handlung ist auf einen Punkt – das Zusammentreffen zweier Schauspielerinnen in einem Café – verkürzt. Sie besteht aus einem durchgehenden Monolog, der lediglich 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 zuweist, veranlaßt vermutlich die Aufnahme des Stückes in den Spielplan der Reinhardtschen Bühne.³⁶ Die Berliner Kritik steht der Inszenierung der noch weitgehend unbekannt-ten Bühne kühl gegenüber. Die Theaterfachzeitschrift *Bühne und Welt* geht nur in einem kurzen Abschnitt auf die Strindberg-Aufführung ein³⁷; der Rezensent der Frankfurter Zeitung schließt seine Besprechung mit den Worten: «Die ganze Aufführung war nicht stimmungslos».³⁸ Im März 1901 wendet sich Alfred Halm 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 abgelehnt hat. Er ist nun bereit, eine Uraufführung seiner Dramen 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.³⁹

Bis zur Verwirklichung des Halmschen Vorhabens vergehen weitere achtzehn Monate: am 4.12.1903 findet die mit Spannung erwartete Uraufführung auf dem Berliner Theater statt.⁴⁰ 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 künstlerischen Wollen des Direktors Halm alle Ehre

³⁶ Vgl. dazu JULIUS BAB, *Theater der Gegenwart*, Leipzig 1928, S. 119.

³⁷ Anonym *Bühnentelegraph Berlin*, *Bühne und Welt* 4, 1901–02 Bd. 2, S. 572.

³⁸ E.H., *Kleines Feuilleton*, Frankfurter Zeitung, 13.3.1902 Nr. 72, Abendblatt.

³⁹ Strindberg an Schering, März 1901, in AUGUST STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, S. 42.

⁴⁰ Auf dem Berliner Theater ist Strindberg vor dieser Premiere lediglich durch sechs Aufführungen der *Gläubiger* vertreten.

macht»⁴¹, 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.⁴²

Nach vier Abenden wird das Stück aus dem Programm des Berliner Theaters gestrichen. Halm ist von diesem Mißerfolg so betroffen, daß er sich weigert, bereits zur Aufführung erworbene Schauspiele – sämtliche historischen Dramen Strindbergs – zu inszenieren. Er zieht es statt dessen vor, eine Konventionalstrafe in Höhe von 1064 Kronen zu bezahlen und sich damit von allen Verpflichtungen zu befreien.

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 fast ausschließlich durch seine naturalistischen Werke *Der Vater*, *Fräulein Julie* und *Kameraden* vertreten; Stücke aus der Nach-Inferno-Zeit fehlen dagegen in ihrem Repertoire.

Das Manuskript des ersten Teils von *Totentanz* übersendet Strindberg bereits im November 1900 an seinen Berliner Übersetzer. Schering sieht jedoch nach den Mißerfolgen der Strindberg-Aufführungen in Berlin, München, Frankfurt und Breslau wenig Möglichkeiten für eine Inszenierung des Werkes auf deutschen Bühnen. Der Autor reagiert darauf, 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» mildert.⁴³ Rezensenten der ersten Buchausgabe 1904 bezeichnen das Drama dennoch als unaufführbar.⁴⁴

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

⁴¹ GUSTAV ZIEGLER, *Echo der Bühnen: Berlin*, Literarisches Echo 6, 1903–04, Sp. 581.

⁴² *Der Tag*, 5.12.1903, abgedruckt in AUGUST STRINDBERG, *Deutsche Historien*, München/Leipzig 1916, S. 386.

⁴³ Vgl. dazu die Anmerkung Scherings in AUGUST STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, a.a.O., S. 36.

⁴⁴ Literarisches Echo 7, 1904–05, OTTO STOESSL, *Neues von Strindberg*, Sp. 1627.

Totentanz aufzuführen.⁴⁵ Über die Voraussetzungen dieser Gastspielreise, ihren Verlauf und Erfolg ist nur wenig bekannt. Sie beginnt am 29.9.1905 auf dem Alten Stadttheater Köln, dessen neu 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 Beifall aufgenommen. Rezensenten der Premierenaufführung sehen jedoch den Erfolg beider Abende auf die Darstellung der Schauspieler beschränkt. Im Literarischen Echo heißt es dazu:

Dem Drama 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.⁴⁶

Für den Rezensenten steht außer Zweifel, daß Strindberg beabsichtigte,

durch diese wollüstig gehäufte Summe von Niedertracht die Ehe zu diskreditieren und glauben zu machen, daß Menschen von ursprünglich guter Charakteranlage wie sein Hafenskapitän und dessen Frau durch die Ehe zu solchen bestialischen Geschöpfen werden können.⁴⁷

Wieder wird darauf verwiesen, daß der Autor unzurechnungsfähig sei und sein Drama sich erklären lasse als «pathologisches Produkt».⁴⁸

⁴⁵ Um den Verlauf der Gastspielreise nachvollziehen zu können, werden im folgenden – nach Angaben des Deutschen Bühnenspielpfandes – die Städte und die jeweiligen Aufführungszahlen (in Klammern) genannt:

Köln Altes Stadttheater (I + II, 2 ×); Bromberg (I, 1 ×); Chemnitz (I, 2 ×); Koblenz (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 (I, 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, 4 ×); Stolp (I, 1 ×); Straßburg (I + II, 2 ×); Stuttgart: Wilhelmtheater (I + II, 4 ×); Ulm (I + II, 2 ×); Wiesbaden (I, 1 ×); Zwickau (I + II, 2 ×).

⁴⁶ IWAN SCHLEICHER, *Echo der Bühnen: Köln*, Literarisches Echo 8, 1905–06, Sp. 214f.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ RUDOLF REGANITER, *Der jüngste Strindberg*, Bühne und Welt 8, 1905–06 Bd. 1, S. 122.

Das Gastspiel scheint in den folgenden Wochen kaum erfolgreicher zu verlaufen; die Direktion der Tournée ist nicht in der Lage, Tantiemen an Strindberg abzuführen.⁴⁹ Fest steht jedoch, daß der Autor durch ihre Aufführungen erstmals auch in der deutschen Theaterprovinz gespielt wird. Strindberg ist daher für ihr Vorhaben äußerst dankbar und schreibt im Oktober 1905 an Schering:

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 unbekanntem Gründen seine Tore mir immer wieder verschließt, müssen wir diese Stadt von außen belagern und Provinzen erheben.⁵⁰

In der folgenden Spielzeit übernimmt Josef Jarno am Wiener 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 plötzlich 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).»⁵¹

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.⁵²

⁴⁹ Vgl. dazu die Anmerkung Scherings in AUGUST STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, a.a.O., S. 194.

⁵⁰ Strindberg an Schering, 16.10.1905, ebd., S. 179.

⁵¹ SIEGFRIED JACOBSON, *Totentanz*, Die Schaubühne 8, 1912 H. 2, S. 344.

⁵² Einen Eindruck von der Atmosphäre der Aufführung, die bereits durch das Bühnenbild vermittelt wird, gibt Felix Poppenberg in seinem Premierenbericht: «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

Weitaus erfolgreicher als die *Totentanz*-Tournée 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.

Das Lustspiel beinhaltet einen rigorosen, gegen Ibsen gerichteten Angriff auf weibliche Emanzipationsbestrebungen. Die eindeutige Stellungnahme in Strindbergs Drama, das mit der Selbstbehauptung des Mannes gegenüber den grotesk gezeichneten Ansprüchen der Frauen endet, unterstützt den Erfolg der Inszenierung Jarnos. Sie bedeutet den einzigen Kassenerfolg Strindbergs in der Zeit zwischen 1900 und 1912⁵³, der sich auf deutschen Bühnen jedoch nicht wiederholt. Neuinszenierungen des Dramas sind daher selten und werden auch nur an wenigen Abenden gespielt.⁵⁴

Als erstes der 1908 in Deutschland veröffentlichten Kammerspiele wird im November des Jahres im Wiener Josefssaal *Scheiterhaufen* aufgeführt⁵⁵. 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

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 Verzweilungskampf erbitterter Geschöpfe zu.»; s. F. POPPENBERG, Berliner Theaterbrief, Xenien 5, 1912, S.688.

⁵³ «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 AUGUST STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, a.a.O., S.242. Zum Kassenerfolg der *Kameraden*: Strindberg an Schering, 10.1.1906, ebd., S.193.

⁵⁴ Im Gegensatz zu Angaben Merbachs wird *Kameraden* in den folgenden Jahren so gut wie nicht mehr inszeniert. Vgl. dazu PAUL ALFRED MERBACH, *August Strindberg auf Berliner Bühnen*, a.a.O., S.111.

⁵⁵ Der von Schering gewählte Titel *Scheiterhaufen* wird von Strindberg statt des schwedischen *Pelikanen* akzeptiert; vgl.dazu AUGUST STRINDBERG, *Kammerspiele*, München 1926, S.237f.

nach der Strindbergpremiere löst sich die Gruppe jedoch auf, so daß eine Realisierung ihres Vorhabens ausbleibt.⁵⁶ Die Reaktion auf Strindbergs Drama ist uneinheitlich: interpretiert als Demaskierung der Mutterrolle, analog zum Inhalt seiner naturalistischen Einakter, erscheint es als monströse Realitätsverzerrung 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.⁵⁷

Ein anderer Eindruck entsteht, wenn die Handlung des Dramas 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-Szene 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.⁵⁸

Die erste Berliner Inszenierung des *Scheiterhaufen* 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

⁵⁶ ALFRED POLGAR, *Wiener Kammerabende*, Die Schaubühne 4, 1908 Bd.2, S.495.

⁵⁷ ARTHUR ELOESSER, *Echo der Bühnen: Berlin*, Literarisches Echo 14, 1911–12, Sp.577; s. auch WALTER TURZINSKY, *Von den Berliner Theatern*, Bühne und Welt 14, 1911–12 Bd.1, S.283.

⁵⁸ ALFRED POLGAR, *Wiener Kammerabende*, Die Schaubühne 4, 1908 Bd.2, S.494.

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.⁵⁹

Auch diese Inszenierung wird – wie die Wiener Uraufführung – an nur einem Abend gespielt. Erst in einer Einstudierung Max Reinhardts vom 9.4.1914 erreicht das Kammerspiel seinen Durchbruch. Jacobsohn rechnet sie neben den Inszenierungen von *Totentanz* und *Wetterleuchten* zur «Musterleistung einer Mustervorstellung» Reinhardts.⁶⁰

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.⁶¹

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 Schönherrns *Glaube und Heimat*, Artur Schnitzlers *Der junge Medardus*, Eduard Stuckens *Lanvâl* und andere.⁶²

⁵⁹ ARTHUR ELOESSER, *Echo der Bühnen: Berlin*, Literarisches Echo 14, 1911–12, Sp. 576.

⁶⁰ SIEGFRIED JACOBSON, *Scheiterhaufen*, Die Schaubühne 10, 1914 H. 1, S. 443.

⁶¹ ALFRED POLGAR, *Königin Christine*, Die Schaubühne 6, 20.10.1910, S. 1096.

⁶² THEODOR ANTROPP, *Wiener Theater*, Kunstwart 24, 1911 1. Märzheft, S. 330–33. An weiteren Stücken sind genannt: Otto Anthes *Frau Juttas Untreue*, Hans Müller *Das*

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 weihevollen Atmosphäre der Dresdner Inszenierung, die sich nach ihrer Auskunft auch auf die Zuschauer übertrug:

Eine weihevollen 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.⁶³

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. *Wetterleuchten* wird so zu einer kritischen Zustandsbeschreibung des Alters, einem Trauerspiel – so Siegfried Jacobsohn – «der Einsamkeit, der Langeweile, des Alters, des Witwertums».⁶⁴ Kritik des Autors am Verhalten seiner Hauptfigur kann jedoch aus dem Schlußsatz des Dramas geschlossen werden, der auf einen Ausbruch aus der selbstgewählten Isolation und neue Aktivitätseinfaltung hindeutet: « – Und im Herbst ziehe ich fort aus diesem stillen Haus! ».⁶⁵

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*, Eduard von Keyserling *Beningnens Erlebnis*.

⁶³ P., *Uraufführungen: Dresden*, Bühne und Welt 14, 1911–12 Bd.2, S.304, ebenso: CHRISTIAN GAEHDE, *Echo der Bühnen: Dresden*, Literarisches Echo 14, 1911–12, Sp. 1301f.

⁶⁴ SIEGFRIED JACOBSON, *Hinnerk und Strindberg*, Die Schaubühne 9, 1913, S.1249.

⁶⁵ AUGUST STRINDBERG, *Kammerspiele*, a.a.O., S.60.

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 biedereren Tendenz muß daher mehr seiner Inszenierung als dem Stück selbst gelten:

Nach diesem Sommerausklang wird dem «Herrn» nichts mehr die Herbstruhe stören, deren Reize in ihrer ganzen Fragwürdigkeit unendlich langsam vor uns aufgerollt worden sind.⁶⁶

Strindbergs eigene Einschätzung des Kammerspiels als eines «ausgezeichnete(n) Philisterstück(s), das ‹gehen› wird»⁶⁷ bestätigt sich: in den Jahren 1911 bis 1920 gehört *Wetterleuchten* zu den am häufigsten aufgeführten Dramen des Autors in Deutschland.

Die Darstellung der Dramenrezeption Strindbergs auf deutschen Bühnen in den Jahren 1900 bis 1912 läßt den dominierenden Einfluß des Ibsenschen Werkes 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.⁶⁸

Eine Gegenüberstellung der Dramenaufführungen Strindbergs, Ibsens und Björnsons 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 wird erst um 1916 durch die wachsende Popularität der Werke Strindbergs gebrochen.⁶⁹

Strindberg muß in dem Zeitraum 1900 bis 1912 als ein Außenseiter der Literaturszene gelten, dessen Dramen außer auf den Bühnen einiger Großstädte – Berlin, München, Hamburg, Wien, Breslau und Stuttgart – von deutschsprachigen Theatern weitgehend ignoriert werden.

⁶⁶ Die Schaubühne 9, 1913, ebd.

⁶⁷ Strindberg an Schering, 27.3.1907, in AUGUST STRINDBERG, *Briefe an Emil Schering*, a.a.O., S.203.

⁶⁸ Vgl. dazu ARTHUR ELOESSER, *Echo der Bühnen: Berlin*, Literarisches Echo 14, 1911–12, Sp. 576.

⁶⁹ FELIX STÖSSINGER, *Mode und Werturteil*, März 10, 12.8.1916 H.32, S.106.

