

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 11 (1981)

Artikel: Szenische Dramaturgie und Rollenstruktur
Autor: Haider-Pregler, Hilde
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858392>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

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

HILDE HAIDER-PREGLER

Szenische Dramaturgie und Rollenstruktur

In der Aufgabestellung, Strindbergs Dramen im Lichte neuerer Methodendiskussionen zu sehen, steckt zunächst einmal die Aufforderung zu einer allgemeinen Reflexion von Wissenschaftstheorie und methodischem Selbstverständnis an alle mit der Strindberg-Forschung befaßten Disziplinen, ehe die mögliche Anwendbarkeit dann am vorgegebenen Gegenstand selbst erprobt werden kann, nämlich am Œuvre von August Strindberg.

Im internationalen Theaterbetrieb hat er als Klassiker der Moderne seinen festen Platz. Daher liefert, gerade im Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte seines theatralischen Schaffens, die theaterwissenschaftliche Betrachtungsweise hoffentlich einige erhellende und wichtige Ergänzungen zu philologischen und literaturwissenschaftlichen Untersuchungen. Denn ein Bühnenautor verfaßt ja seine Werke nicht nur als eigenwertige literarische Texte, sondern auch als Vorlagen für eine szenische Umsetzung. Erst im theatralischen Akt wird der geschriebene Spieltext in seine eigene Wirklichkeit überführt. Ein dramatischer Text muß daher neben einer «literarischen»-dichterisch-poetischen – Botschaft szenische Botschaften in sich tragen, die einerseits bereits als konkrete Aufträge an bestimmte bühnentechnische und darstellerische Möglichkeiten entschlüsselt werden können, andererseits unter sich stets wandelnden historischen Bedingtheiten zu neuen Reflexionen und Interpretationen herausfordern.

In der Theaterwissenschaft – unter den Kunstwissenschaften ist sie eine der jüngsten – haben gerade in den letzten Jahren sehr engagiert geführte Methodendiskussionen zu einem gewandelten Selbstverständnis und zu einer kritischen Haltung geführt, sowohl in bezug auf die möglichen Inhalte des Faches als auch im Hinblick auf die wissenschaftlichen Verfahrensweisen.

Nun kann es nicht meine Absicht sein, einen mehr oder minder cursorischen Überblick über diese wissenschaftstheoretischen Ausein-

andersetzungen vorzulegen. Meine Überlegungen beschränken sich vielmehr auf mögliche Methoden, einen dramatischen Text als intendierte Spielvorlage zu untersuchen und – darüberhinaus – verfahrenstechnische Wege zur Analyse der Bühnenrealisation (und damit des gegenständlichen Theaterkunstwerkes im zeitlichen Ablauf) wenigstens anzudeuten.

Das bedingt, daß zunächst August Strindberg in den Hintergrund rückt, da ja nicht für jeden Dramatiker eine eigene Methode zu entwickeln sein kann ...

Die Theaterwissenschaft anerkennt seit ihren Anfängen die Beschäftigung mit dem theatralischen Akt, also dem Spielereignis auf den Brettern, als einen ihrer Forschungsgegenstände. Dieses Theaterspiel ist sowohl ästhetisches Gebilde als auch ein soziokulturelles Ereignis unter ganz bestimmten Konstellationen im historischen Prozeß. Theaterästhetik, das heißt: die Frage nach den konstituierenden Kriterien der Inszenierung, und der sozialgeschichtliche Stellenwert der Institution «Theater» sind in ihrem einander bedingenden Zusammenhang zu untersuchen. Zudem ist die Theaterwissenschaft von ihrem Gegenstand her zu einer komparatistischen Betrachtungsweise verpflichtet, da ja das Theaterrepertoire nicht nur aus Werken der eigenen Literatur, sondern auch aus Übersetzungen und Adaptionen besteht, Theorien zu Dramaturgie, Schauspielkunst und Ausstattung über die Sprachgrenzen hinweg rezipiert werden – auf dem Papier einerseits und andererseits in steigendem Maße auch in die jeweilige theatralische Wirklichkeit umgesetzt.¹

Derartige Kriterien sind für den heutigen Stand unserer Wissen-

¹ Die Theaterwissenschaft formierte sich um die Jahrhundertwende als selbständige Universitätsdisziplin; ihr wissenschaftliches Selbstverständnis wurde langhin vor allem durch Arthur Kutscher (München), Max Herrmann (Berlin), Carl Nießen (Köln) und dann Heinz Kindermann (Wien) getragen. Seit den späten sechziger Jahren kann man international eine sehr rege Methodendiskussion verfolgen, die in Auseinandersetzung mit der geisteswissenschaftlich-entwicklungsgeschichtlichen bzw. phänomenologischen Betrachtungsweise der Pioniere um eine erkenntnistheoretische und ideologiekritische Neuorientierung bemüht ist.

Die von mir vorgebrachten Überlegungen können sich nur mit methodischen Betrachtungen der Geschichtsschreibung des traditionellen Illusionstheaters beschäftigen. Sehr engagierte Fragestellungen der Methodendiskussion – z.B. Medienwissenschaft im Rahmen der Theaterwissenschaft, alternative Spielformen, Grenzbereiche darstellenden Spiels – können in diesem Rahmen nicht aufgegriffen werden.

schaft international verbindlich. Dies zeigte deutlich die der Methodenfrage gewidmete Konferenz der «Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale» in Venedig im Herbst 1978.²

Aus dem bisher Erörterten läßt sich bereits folgern, daß eine zeitgemäße Theatergeschichtsschreibung sich nicht mehr in akribisch-positivistischer Anhäufung von Daten und Fakten erschöpfen dürfte, wenn auch die Sicherung der Fakten nach wie vor die unabdingbare Materialbasis bildet. Die Aufarbeitung der Rezeption eines Dramatikers auf dem Theater sollte sich daher folglich auch nicht in chronologischer Deskription der stattgehabten Inszenierungen erschöpfen.

Was aber läßt sich vom theatralischen Akt, von der inszenierten Vorstellung, die sich im Hic-et-Nunc eines Theaterabends vor einem Publikum entfaltet, überhaupt erläuternd sagen? Die Schwierigkeit für eine wissenschaftliche Betrachtung liegt, wie wir ja seit Lessing wissen, darin, daß das zu betrachtende Objekt, die Inszenierung, nicht als etwas Statisches und daher beliebig oft als Identisches Anschaubares, sondern als etwas Transitorisches definiert ist.³ Die Vorstellung ist vorbei, sobald der Vorhang fällt, als etwas Identisches ist sie nicht mehr reproduzierbar. Andererseits ist die jeweilige Inszenierung in ihrer künstlerischen ganz bestimmten Gestaltung etwas im Theaterbetrieb von ihrer Absicht her notwendig Wiederholbares: sie besitzt damit eine die spezifische Identität des jeweiligen Theaterabends transzendierende Identität, um mit Hilfe eines im Laufe der Proben erarbeiteten Gerüsts, das sind die theaterspezifischen handwerklich-künstlerischen Mittel, fixiert im Plan, variabel in der Anwendung, ihre Intentionen, also ihre ästhetisch-ideologische Botschaft, wiederholbar zu vermitteln. Dieser Vermittlungsakt, die das Theaterereignis erst konstituierende Interaktion zwischen Bühne und Zuschauer, führt über zum Problem der Rezeption. Wobei gerade unser Jahrhundert den Zwie-

² Die Vorträge wurden in der theaterwissenschaftlichen Vierteljahrsschrift *Maske und Kothurn* (1979, H. 1/2) veröffentlicht.

³ G. E. LESSING setzte im deutschsprachigen Raum die Diskussion um ästhetische Kriterien zur Beschreibung der Theatervorstellung, insbesondere der schauspielerischen Leistung, in Gang, v. a. in den *Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters* (1750), der *Theatralischen Bibliothek* (1754), der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767/69) und in dem Fragment *Der Schauspieler*. Vgl. HILDE HAIDER-PREGLER, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsauftrag und Bildungsanspruch des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien-München 1980, S. 166 ff.

spalt zwischen eindeutig, also objektiv Rezipierbarem und der individuellen Assoziation des einzelnen Zuschauers in seiner Betroffenheit als Problem herausgestellt hat.⁴

Man kann also in der Betrachtung des theatralischen Ereignisses gewissermaßen von drei Ebenen oder – wie es Dietrich Steinbeck in seiner *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft* tut – von drei «Schichten» sprechen⁵. Von der – ich bediene mich weiter Steinbecks Terminologie –

- Schicht der realen Bedeutung
- der intendierten Bedeutung
- der vermeinten Bedeutung.

Zur ersten Schicht gehören realiter die Elemente des Theaterabends in ihrer Gegenständlichkeit: das Theatergebäude, die Bühne (ob Guckkasten, Arena, multifunktionale Spielstätten etc.), die technischen Einrichtungen, der dramatische Text – sowohl in der vom Dramatiker vorgelegten Gestalt, aber natürlich auch in seiner für die zu betrachtende Inszenierung vorgenommenen Adaption: da sind Striche, bearbeitende Veränderungen, möglicherweise Fragen der Tradierung oder der Übersetzung. Dazu kommen nun: das Regiekonzept im umfassenden Sinne; die Schauspieler, nicht nur als künstlerische Persönlichkeiten, sondern im Konnex mit der jeweiligen historischen Aufgabenstellung der Schauspielkunst, in Theorie und Selbstverständnis; die Dekorationen, die Kostüme, die Requisiten. Die Aufgabe des Theaterwissenschaftlers auf dieser Ebene heißt schlicht: Faktensammeln, Material recherchieren.

In der zweiten Schicht, der Schicht der «intendierten» Bedeutung, nehmen die Faktoren neben ihrer realen Gegenständlichkeit den «Als-Ob-Charakter» des Spieles an: sie bedeuten – zusätzlich – etwas Fikti-

⁴ Vgl. JOACHIM FIEBACH, *Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1975.

⁵ DIETRICH STEINBECK, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970. – Steinbeck erklärt das Theaterereignis zum Forschungsgegenstand der Theaterwissenschaft, wobei er dessen wissenschaftliche Analyse in Anlehnung an die Methode des polnischen Philosophen Roman Ingarden vornimmt. Steinbecks Methode bringt – im Vergleich zu positivistischen Rekonstruktionsversuchen – wichtige Erkenntnisse zur Analyse einer Inszenierung (und ihrer konstituierenden Faktoren). Dieser Erkenntnisse habe ich mich gewiß dankbar bedient, allerdings unter einer gravierenden Erweiterung: und zwar unter dem Blickpunkt einer die soziokulturellen Bezüge erhellenden Theatergeschichtsschreibung.

ves, ihre alltägliche Wirklichkeit Transzendierendes. Der Spieltext wird zur Aktion, der Bühnenraum zum Ort dieser theatralischen Handlung, der Schauspieler zum Darsteller, zum Rollenträger. Er ist, ein Paradoxon, worauf in allen Theorien zur Schauspielkunst nimmermüde verwiesen wird, schaffender Künstler und zum Kunstwerk zu bearbeitendes Material zugleich, ohne je betrachtende Distanz zu seinem Gebilde einnehmen zu können.

Wenn sich die Elemente der Inszenierung in ihrem Bedeutungswandel zur theatralischen Aktion, zur Veranschaulichung ihres Sinngehaltes auf der Bühne formieren, so ist dies selbstverständlich kein additiver Prozeß, sondern ein Ineinandergreifen bedingender Faktoren. Kurz gesagt: die Theaterkünstler streben danach, schrittweise die einer Inszenierung zugrundeliegenden Intentionen in die sinnliche Wahrnehmbarkeit der Bühnenaktion adäquat zu übersetzen. Der Betrachter hingegen hat sich über die zu vermittelnde Botschaft klar zu werden und über die intendierte Vermittlungsfunktion der verwendeten theatralischen Mittel, die man auch als die spezifische «Bühnensprache» bezeichnen kann: wobei Sprache als Zeichensetzung verstanden wird, als multifunktionaler Bedeutungsträger, Bild, Raum, Aktion und Geräusch einschließend – und nicht nur als verbale Artikulation.

Die dritte, als «vermeinte» bezeichnete Schicht ist dann die Aufführung, der eigentliche Theaterabend vor dem Zuschauer. Diese Aufführung gilt nun, richtig verstanden, nicht dem Drama als eigenwertigem literarischem Kunstwerk, sondern dieser Text ist nur einer der vielen konstituierenden Faktoren der Inszenierung. Dieser so banal scheinende Hinweis ist insofern wichtig, weil ein diesbezügliches Mißverstehen endlose und wenig fruchtbare Debatten um Werktreue und Recht oder Unrecht des Theaters und der Regisseure an literarischen Produkten heraufbeschworen hat. In der Bühnenhandlung, in den Handlungen der Schauspieler auf der Szene entfaltet sich das intentionale Programm der Inszenierung. Alle Elemente des Theaterkunstwerks übernehmen die ihnen zugeordnete Repräsentanzfunktion. Im Spiel begreift sich der Schauspieler als die Bühnengestalt, die er darstellend repräsentiert, ohne sich mit ihr identifizierend zu verwechseln. Vielmehr wendet sich der Darsteller an ein Publikum, das diese Repräsentationsfunktion durchschaut und die Aktionen, in denen die Bühnengestalt entfaltet wird, als die entfaltete Gestalt vermeint. Trotzdem betrachten die Zuseher die Träger der intendierten und so vermeinten

Bedeutung – Schauspieler, Ausstattungselemente, Requisiten – nicht als die alltagswirklichen Personen oder Sachen. Der intentionale Charakter der Bühnengestalt bleibt auch bei voller Konkretion stets bewußt, und diese Bewußtheit unterscheidet die Theaterillusion von der echten Illusion des täglichen Lebens. In der Sprache des bereits mehrfach zitierten Dietrich Steinbeck: «Die intendierte Bühnengestalt wird in voller Konkretion vermeint, wobei die Vermeinungsakte der Zuschauer auf jene Intentionsakte der Schauspieler antworten, welche sie provoziert hatten. Und dieses Korrespondieren gegengerichteter Bewußtseinsakte läßt Theater sich ereignen.»⁶

Diese «vermeinte» Schicht ist zunächst für die Rezeptionsgeschichte eines Autors auf der Bühne die bedeutsame – als Antwort auf die Frage, welche Botschaft – unter bestimmten historischen Konstellationen – aus einem Bühnenwerk spricht, ob die Intentionen für das zu Vermittelnde mit dem als Vermittlung Vermeinten korrespondieren oder sich andere, neue Perspektiven auf tun. Dieser Vermeinungsakt kann sich, auf eine konkrete Zuschauerschaft bezogen und als individuelle Rezeption, in den journalistischen Stellungnahmen spiegeln. Abgesehen von einer Reihe nicht kontinuierlich verfügbarer Zeugnisse: Briefe, Tagebücher, Memoiren, nachweislich ausgelöste Impulse der Inszenierung, nachweislicher Einfluß auf andere künstlerische Ereignisse usw.

Nun heißt es aber weiterzugehen. Eine derartige wissenschaftliche Entschlüsselung des Theaterkunstwerks darf nicht Selbstzweck bleiben. Nun gilt es, sie im übergreifenden sozialgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen.⁷ Theater ist ja nicht nur ästhetisches Ereignis, sondern ein solches innerhalb eines ökonomischen und technischen Betriebes, der von Konsumenten frequentiert wird. Theater wendet sich an ein Publikum, oder präziser gesagt: nach historischen Perioden unterschieden, an bestimmte, mehr oder minder explizit definierte Zielgruppen der Gesellschaft. Darüberhinaus ist der Theater-Betrieb durchaus vielfältig: es gibt vollsubventioniertes Bildungstheater, markt- und profitorientiertes Unterhaltungstheater, opponierende Experimentierbühnen, alternative Ensembles – um nur einige Extreme aufzuzählen.

⁶ STEINBECK, op. cit., S. 111.

⁷ Vgl. v. a. ARNOLD HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953.

Ein Autor schreibt sein Schauspiel wohl im Horizont des Theaterverständnisses seiner eigenen Zeit, ob er deren herrschenden (konventionellen) Theaterbegriff nun akzeptiert oder ihn in seinem Werk herausfordernd in Frage stellt; das Fortleben des Werkes auf der Bühne hingegen findet unter veränderten Bedingungen statt. Die Inszenierungen entstehen darüberhinaus unter ganz bestimmten politischen und gesellschaftlichen Konstellationen, an Schauspielhäusern mit bestimmtem Auftrag, als Bestandteil eines Repertoires, in dem ihnen ein bestimmter Stellenwert zukommt.

All diese Umfeldinformationen sind zu berücksichtigen, will man die Bühnenumsetzung dramatischer Texte – also die kritische «Rekonstruktion» von Inszenierungen – umfassend und mit wissenschaftlichem Anspruch für eine Rezeptionsgeschichte untersuchen. Nun gilt es zu prüfen, welche Erkenntnisse die Anwendung der hier skizzierten Methode für Strindbergs Werk zu liefern vermag. Allerdings möchte ich mich dabei auf die Herausgreifung eines einzigen Aspektes beschränken, nämlich auf die einem dramatischen Text immanente Notwendigkeit der szenischen Verwirklichung. Die Textvorlage wird dabei als etwas nicht für einen Leser Konzipiertes definiert, sondern als Vorlage für die Gestaltwerdung des dramatischen Werkes in der Bühnensprache. Viele der über die niedergeschriebene, artikulierte Sprache der Rollen hinausgehenden Elemente der «Bühnensprache» sind ja nicht mehr oder minder zufällige Akzidenzien eines Regisseurs, sondern sie sind Teil der dramaturgischen Struktur eines Werkes.

Neben dieser szenischen Dramaturgie, die ja den konstitutiven Wert des dichterischen Werkes als Bühnendrama ausmacht, gibt es natürlich weitere – variable – szenische Interpretation durch den jeweiligen Regisseur.

Die dem Text immanente szenische Struktur bedeutet zugleich die Auseinandersetzung des Autors mit den Ausdrucksmitteln seiner Zeit, sei es in Kongruenz dazu, sei es als zunächst eben überfordernde Herausforderung. Strindbergs Reflexionen über die Möglichkeiten eines zeitgenössischen Theaters (1888) zeigen wohl Anregungen des Naturalismus französischer Provenienz⁸, beziehen aber bereits die Dimension des Subjektiven mit ein, hinsichtlich der Motivierung in ihrer Viel-

⁸ Dazu in erster Linie EMILE ZOLA, *Le Naturalisme au Théâtre*, Paris 1881. – ANDRÉ ANTOINE, *Meine Erinnerungen an das Théâtre-Libre*, Berlin 1960 (deutsch).

schichtigkeit, aber auch hinsichtlich der aufgrund subjektiver Assoziationen zustandekommenden Rezeption des Publikums.⁹ Nun – die Umsetzung der Programmatik ist am Text von *Fräulein Julie* ablesbar.

Noch interessanter scheint mir aber die Untersuchung eines dramatischen Textes aus «nachnaturalistischer» Zeit, nämlich des *Scheiterhafens* oder *Pelikan* (*Pelikanen* 1907)¹⁰ in bezug auf seine szenische Dramaturgie und Rollenstruktur in Relation zum bürgerlichen Illusionstheater.

Der vom Autor gelieferte Text bildet die Notation von Vorgängen auf der «inneren Bühne» seiner Phantasie. Wie diese Vorgänge dann realiter Gestalt gewinnen sollen, fixiert er in den «szenischen Bemerkungen», die in direkte und indirekte zu unterscheiden sind. Die «direkten» sind die als solche gekennzeichneten Regieanweisungen des Dramatikers, die indirekten sind die aus der Sprache der Rollen zu erschließenden Forderungen an die Bühnenaktion. Obwohl die «direkten» szenischen Bemerkungen – seit Diderot – keinesfalls als *quantité négligeable* betrachtet werden dürfen, sondern als konstitutives Element des Schauspiels, schenkt ihnen die Forschung viel zu wenig Beachtung.¹¹

Zunächst zum Schauplatz: Strindberg schreibt eine «Zimmerdekoration», gleichbleibend fürs ganze Stück, vor. Mit einer Tür im Hintergrund, einer zum Balkon. Das heißt: das Zimmer ist zugleich auch ein Raum des Eingeschlossenseins. Eine Tür verbindet mit dem Draußen. Dies bedingt, daß die Personen des Spiels einander nicht ausweichen können, einander bei ihren Auftritten und Abgängen begegnen, einander ständig überwachen, kontrollieren.

⁹ AUGUST STRINDBERG, *Vorwort zu «Fräulein Julie»*, Kopenhagen 1888 (In: August Strindberg, *Ausgewählte Dramen*, 1. Band, übersetzt von Emil Schering, München 1926); vgl. auch MARGRET DIETRICH, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*, Graz-Köln 1961.

¹⁰ Arbeitsgrundlage war die Übersetzung von HEINER GIMMLER, *Der Pelikan*, Bühnenmanuskript im Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1976.

¹¹ DIDEROT entwickelte seine diesbezüglichen dramatischen Theorien vor allem in Zusammenhang mit seinem Schauspiel *Le fils naturel*: «Entretien sur le fils naturel», «De la poésie dramatique». Der Dramatiker hat mit den szenischen Bemerkungen die pantomimischen, also stummen Szenen festzulegen, die Bestandteil der dramatischen Aktion sind; sie sollen ausdrücken, was ein Mensch in einer bestimmten emotionalen Situation nicht mehr zu verbalisieren vermag. – Man vergleiche Strindbergs dramaturgische Begründung der Pantomime im Vorwort zu *Fräulein Julie*.

Die angegebenen Versatzstücke – Sekretär, Schreibtisch, Chaiselongue mit purpurrotem Überwurf, Schaukelstuhl – haben durchwegs mitspielende Funktion. Die Details hingegen bleiben der Phantasie des Bühnenbildners überlassen.

Ferner kann man diesen Angaben entnehmen, daß Strindberg in diesem Stück in Hinblick auf die übliche Bühnenform seiner Zeit schreibt: für den Guckkasten, eine vom Zuschauer räumlich getrennte und (durch den Vorhang) auch abschließbare Theaterwirklichkeit, geschaffen für eine sukzessive szenische Abfolge.

Der Guckkasten gehört einerseits zur Bauform des vom Feudalismus herkommenden, hierarchisch gegliederten Logen-Rang-Theaters, er kann aber auch einem nicht ständisch gegliederten Zuschauerraum gegenübergestellt sein. Über diesen «Zuschauerraum» (und damit auch über das anzusprechende Publikum) unterrichtet die Bezeichnung «Kammerspiel». Dies ist – seit Strindberg und im deutschsprachigen Raum seit Max Reinhardt – der Terminus technicus für ein intimes, exquisites, kleinräumiges Theater – unter dem Anspruch auf repräsentative und intellektuelle Exklusivität –, wo schauspielerische Nuancierungskunst in subtilster Ausprägung unter dem durch die Nähe des Publikums bedingten Verzicht auf als äußere Hilfsmittel zur Verstellung erkennbare Theatralik von eben dieser überschaubaren Zuschauerzahl gewürdigt werden kann, wo jeder Zuschauer zu seinem individuellen Kunsterlebnis eingeladen scheint. Bewußt elitäres Theater also – im Gegensatz zum um die Jahrhundertwende gleichfalls propagierten Massentheater.¹²

Vom Begriff «Kammerspiel» her läßt sich auf die vom Zuschauer erwartete Rezeptionshaltung rückschließen. Im Gegensatz zu den Objektivitätsansprüchen eines rigiden Naturalismus, der durch seinen Ausgangspunkt der Determiniertheit hoffnungslose Unveränderbarkeit kündete, glaubte eine «nachnaturalistische» Schriftstellergeneration nicht mehr an eine durch ein Kunstwerk eindeutig und von jedem Betrachter in gleicher Wertigkeit verstandene Aussage. Nicht nur der Künstler entdeckte da seinen Anspruch auf subjektive Anschauung, er

¹² Max Reinhardt (1873–1943) eröffnete seine Kammerspiele in Berlin am 8.11.1906 mit IBSENS *Gespensstern*. Für Reinhardt bedeuteten aber weder Kammerspiele noch seine Massentheaterinszenierungen ideologisches Stellungbeziehen, sondern Experimentieren mit dem szenischen Raum.

gestand diesen Anspruch auf subjektive Assoziationsketten bei der Auseinandersetzung mit dem Werk auch dem Kunstkonsumenten zu. (Am prägnantesten hat dies wohl Arthur Schnitzler ausgesprochen.) Neben der fürs gesamte Publikum gültigen und sinnlich wahrnehmbaren Szenenrealisierung sollte jeder für sich die persönliche subjektive Assoziationsebene miteinbeziehen.¹³

Dies alles läßt sich also bereits aus den Angaben für den Bühnenraum ablesen.

Die direkten szenischen Anweisungen bei August Strindberg lassen sich als integrierender Bestandteil des dramaturgischen Aufbaues und der Rollenstruktur erkennen. Dies zeigt sich schon daher, daß er in seinen szenischen Bemerkungen im *Pelikan* entweder die Aktion unter Verzicht auf ausgesprochene Worte fortführt oder mit ihrer Hilfe die einzelnen Rollen über den Text hinaus nonverbal weiterbildet, das heißt ihnen nicht Vorschläge zu illustrierendem Spiel anbietet, sondern den körpersprachlichen Ausdruck als etwas Motivierendes in die Rollenstruktur verbindlich einbaut.

Mit Hilfe der direkten szenischen Anweisungen wird bei Strindberg auch die Dynamik des Werkes in ihrem zeitlichen Ablauf präfixiert: eine Dimension, die sich notwendig nur im Bühnenspiel, nie aber bei der Leseinterpretation erschließen kann. Regulativ für diese dem Werk innewohnende Dynamik ist die Forderung nach einer «Pause». Diese wird im *Pelikan* als etwas Lastendes immer wieder eingesetzt. Der Dialog kommt zum Stillstand, ohne daß stummes Spiel zur Weiterführung der inneren oder äußeren Handlung vorgesehen wäre. Eine solche Pausensetzung gliedert die ersten Auftritte: viermal ist sie in der Unterredung zwischen Elise und der Dienstmagd vorgesehen, fünfmal in der darauffolgenden Szene zwischen Elise und Fredrik. In den folgenden Szenen, in denen Axel auf der Bühne steht, steigert sich das Tempo: verbale und nonverbale Aktionen gehen Schlag auf Schlag vor sich. Umso stärker erfolgt dann der Kontrast in der Aussprache der Geschwister, als Frederik mit dem Inhalt des Briefes konfrontiert und auch Gerda aus ihrer Haltung als «Schlafwandlerin» aufgeschreckt wird. In dieser Szene macht Strindberg insgesamt zehnmal von der Setzung der «Pause» Gebrauch. Von da an wechselt das Tempo: der

¹³ Vgl. über die S.Fischer Werkausgabe hinaus (1960 ff.) den Katalog *Jugend in Wien*, Marbach 1974.

gesprochene Dialog erfährt keine Unterbrechung mehr durch bewußt eingesetzte Momente des Stillschweigens.

Jene szenischen Bemerkungen, die in stummer Aktion das Geschehen auf der Bühne weiterführen, können sich sowohl auf Pantomimen der Darsteller als auch auf die Sphäre der mitspielenden Gegenstände beziehen.

Aktionsweiterführende Pantomimen sind Elise zugeteilt: etwa ihr unruhiges Auf- und Abgehen im Zimmer, ihr suchendes Aufziehen der Schubladen; ihr Hereinstürzen (Auftritt 9) mit den Papieren in der Hand, das Zerreißen des Briefes und das Verstecken der Papierfetzen im Kachelofen; ihr Spiel mit dem Schaukelstuhl nach der Szene, in der ihr Axel den «Herrn» zeigte, das Verstecken der aus dem Ofen genommenen Holzscheite unter der Chaiselongue. Und schließlich ihre stumme Szene nach der großen Abrechnung mit Fredrik, als sie Anlauf zum Selbstmord nimmt. Die dramaturgische Nutzbarmachung der Gegenstände geschieht durch präzise Hinweise auf Bewegungen des Schaukelstuhles, auf Türflügel, die sich durch Zugluft öffnen usw. Nichts Übernatürliches geschieht: aber das Versatzstück «spricht», läßt in den Bühnenfiguren Erinnerungen wachwerden.

Von den zur spezifischen Rollenstruktur gehörenden szenischen Bemerkungen zählen wir bei Elise 26, bei Fredrik 21, bei Gerda 19 und bei Axel elf. Wesentlich ist dabei, daß Strindberg in diesen szenischen Bemerkungen zumeist den physischen Ausdruck eines psychischen Zustandes angibt: Elise zum Beispiel ist «bestürzt», «verlegen», «zittert vor Wut», «zögert», ist «gebändigt, aber wütend». Vorgeschriebene Gesten oder das Hantieren mit Requisiten sind niemals Selbstzweck oder Illustration dessen, worüber bereits das gesprochene Wort informiert hat.

Als weiterer Beweis, daß Strindbergs szenische Bemerkungen in der Dramaturgie des Werkes Notation der nonverbalen Bühnensprache darstellen, mag die Tatsache gelten, daß er Äußerlichkeiten – Arrangements, Gänge, die kontinuierliche Markierung von Auf- und Abgängen – nicht vermerkt, sondern wohl als Sache des Arrangeurs betrachtet; und daß, andererseits, sein verbaler und nonverbaler Text Partitur bleibt, also auch dem Kreativen in der szenischen Umsetzung Raum läßt.

Unter «indirekten szenischen Bemerkungen» sind jene zu verstehen, die aus dem auf der Bühne gesprochenen Text hervorgehen: also

Aufforderungen zu Handlungen, Bemerkungen über Aussehen und Reaktionen. Hier ist zu bemerken, daß bei Strindberg vor allem Hinweise zu äußeren Handlungen – etwa Aufforderungen, doch Platz zu nehmen, eine Tür oder ein Fenster zu schließen – als indirekte szenische Anweisungen im Gespräch gegeben werden. Die psychischen Reaktionen hingegen werden nicht «besprochen», sie werden ins Physische übersetzt vorgeführt.

Damit stellt sich nun die Frage, welche Anforderungen an den Schauspieler und seine künstlerischen Mittel in Strindbergs Bühnentexten enthalten sind. Strindbergs Text fordert nach dem bisher Referierten den «psychologischen Schauspieler»; oder umgekehrt: man kann Strindbergs Text auch als Reaktion und Nutzbarmachung der Psychologisierung und Sensibilisierung der Schauspielkunst um die Jahrhundertwende verstehen.¹⁴

Was bedeutet das? Vereinfachend gesagt: im durchgestalteten Regietheater, wie es damals vor allem durch Stanislawski und Max Reinhardt ausgeformt wurde, sollte der Schauspieler nicht mehr eine solistische, aus äußeren Effekten addierte Virtuosenleistung abliefern, er sollte aber auch nicht, wie es ein mißverständlicher Naturalismus manchmal provozierte, als interessantes Individuum bei zufälliger Deckungsgleichheit mit der Rolle sich selbst wie im Leben zur Schau stellen.

Seine Aufgabe war es vielmehr, eine Rolle als individuellen Charakter zu verstehen, dem Denken und Fühlen dieser Figur nachzuspüren, dieser Figur eine lang vor dem Anfang des Schauspiels beginnende Geschichte zu geben und sich die Gestalt in einem Prozeß der Einfühlung so sehr zu eigen zu machen, um auf der Bühne so zu handeln, sich so zu bewegen, zu gehen, zu stehen, zu sprechen – «als ob» man die darzustellende Figur wäre. Die «physischen Handlungen» des Schauspielers sind die sichtbare Umsetzung der psychischen Motivationen. Das stumme Spiel drückt nicht nur Gefühl aus, sondern provoziert es auch. Das Wissen um die psychophysischen Zusammenhänge wird zum Schlüssel der Schauspielkunst.

Wir haben aus Strindbergs direkten szenischen Anweisungen entnehmen können, wie wichtig gerade diese Fähigkeit zu psychisch moti-

¹⁴ Vgl. FIEBACH, op. cit., S.115ff. – Hinsichtlich der Theorien zur Schauspielkunst in unserem Jahrhundert vgl. Resumé bei STEINBECK, op. cit.

viertem, also nicht auf äußere theatralische Effekte zielendem stummem Spiel für seine Rollen ist. Die Sprache des Schauspielers darf da nicht mehr hohe Rhetorik, schwungvolle Tirade sein, sondern Ausdruck der darzustellenden Gestalt eigenen Gedanken, oft stockend vorgebracht, so – als hätte man sie eben erst gefaßt und suche nun nach dem rechten Wort.

Nicht von ungefähr wird der Charakter einer Rolle in der psychologischen Schauspielkunst als etwas Individuelles, aus der Geschichte der Figur Erklärbares angesehen. Da kommen die Einflüsse einer wissenschaftlich betriebenen Seelenkunde und die Erkenntnisse der Reformpädagogik auf das Theater zum Vorschein, all die Erkenntnisse von den frühkindlichen Prägungen der Persönlichkeit. Gerade der *Pelikan* bietet da sowohl in der Gestalt Elisens als auch in den Figuren der Geschwister reiche Anhaltspunkte zu derartiger Interpretation.

Nun kommt bei Strindberg, wie bei jedem aus einer anderen Sprache transponierten Autor, noch ein Problem hinzu: nämlich jenes der Übersetzung. Dies scheint auf den ersten Blick gerade für das Theater nicht unbedingt belangreich, sondern eher eine Sache der Philologie zu sein. Doch Übersetzungen können auch dem Nichtphilologen im Hinblick auf ihre theatralische Aussagekraft Interpretationsprobleme bereiten. Denn gerade im psychologischen Illusionstheater scheinen mir sprachliche Differenzierungen äußerst wichtig, besonders für die Inszenierungen in unserer Zeit. Denn inzwischen kommt ja noch jene Erfahrungsdimension hinzu, daß die Anforderungen an den psychologischen Schauspieler von der Dramatik her auch die weitgehende Problematisierung der gesprochenen Sprache enthalten: das, was gesagt wird, hat einen anderen Bedeutungsgehalt als der Gedanke, das Empfinden, das in Worte gefaßt werden soll – ohne daß die getroffene Aussage deshalb eine Lüge wäre, sondern vielmehr Ausdruck der Inkongruenz zwischen Denken und sprachlichem Begriff. Freilich kann diese für die psychologische Darstellungsweise so bedeutsame Frage der Sprachproblematik nur mittels philologisch fundierter theaterwissenschaftlicher Übersetzungskritik gelöst werden. Daß Strindbergs Texte bereits derartige Anforderungen an die Schauspielkunst enthalten, die Relationen und Diskordanzen von Gesprochenem, Gedachtem und Gefühltem auszudrücken, ist offensichtlich.

Unter Einbeziehung dieser Überlegungen läßt sich die Bühneninterpretation psychologischer Schauspielkunst gewiß in derartige Extrem-

bereiche treiben, daß der Mitteilungswert von nicht im Laufe der Handlung verifizierten Aussagen immer anzweifelbar ist – bis hin zu richtiggehenden Projektionen der Figuren.

Derart gesehen, könnten auch – oder gerade – jene Werke Strindbergs, die als Absage ans abbildende Einfühlungstheater, also ein die äußerliche und durch die psychologische Motivation auch innerliche Wirklichkeit subjektiven Handelns im Kausalgefüge gesellschaftlicher Wirklichkeit darstellendes Theater, angesehen werden, die radikale Herausforderung an eine einzig der Kausalität der Psyche verpflichtete illusionistisch-abbildende Schauspielkunst sein; damit wäre der Vorstoß zur äußersten Grenze bürgerlichen Illusionstheaters und psychologischer Schauspielkunst getan.