

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 4 (1976)

Artikel: Strindberg und Dürrenmatt
Autor: Pritzker, Markus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858037>

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: 02.02.2025

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

MARKUS PRITZKER

Strindberg und Dürrenmatt

I.

Unter dem Titel *Play Strindberg* brachte Dürrenmatt am 8. Februar 1969 seine Bearbeitung von Strindbergs *Dödsdansen* zur Aufführung, im gleichen Jahr folgte die Buchausgabe.

Was der Titel vermuten läßt, bestätigt schon ein erster Blick auf Dürrenmatts Text, nämlich, daß hier ein Stück nicht nur einfach für eine zeitgemäße Aufführung arrangiert wurde, sondern offenbar tiefer greifenden Veränderungen unterworfen worden ist; es soll nun untersucht werden, was, wie und mit welchem Ziel verändert wurde, ferner, wieweit Dürrenmatt der Vorlage einerseits, andererseits seinen der Bearbeitung zugrundeliegenden Theorien gerecht geworden ist. Dazu erfolgt erst eine knappe Strukturanalyse von *Dödsdansen*, allerdings insofern zweckbestimmt, als nur Komponenten und Zusammenhänge, die dem Vergleich mit der Bearbeitung dienlich sind, herausgehoben werden.

II.

Im Oktober 1900 schrieb Strindberg *Dödsdansen I*, vermutlich im Dezember 1900 folgte der zweite Teil¹, der, an die Handlung des ersten anschließend, nicht mehr so geschlossen und klar ist; zwar vertieft er verschiedene Motive (v. a. das Vampir-Motiv), doch baut er gleichzeitig die Intrige aus, was der Prägnanz stark Abbruch tut. So fällt *Dödsdansen II* gegen *Dödsdansen I* ab, darin sind sich – bei graduellen Unterschieden – Berendsohn², Lamm³ und Wirtanen⁴ einig, vermutlich auch Hedén⁵ und Ollén⁶, die

¹ GUNNAR OLLÉN, *August Strindberg* (Friedrichs Dramatiker der Weltliteratur 54), Velber 1968, S. 63f.

² WALTER A. BERENDSOHN, *August Strindberg, der Mensch und seine Umwelt, das Werk, der schöpferische Künstler*, Amsterdam 1974, S. 210.

³ MARTIN LAMM, *August Strindberg*, 3. uppl., Stockholm 1968, S. 310.

⁴ ATOS WIRTANEN, *August Strindberg – liv och dikt*, Stockholm 1962, S. 127.

Dödsdansen II wohl aus diesem Grund nur sehr summarisch behandeln. Dürrenmatts Vorlage war weitgehend *Dödsdansen I*, nur gegen den Schluß von *Play Strindberg* finden sich Züge aus Teil II, in einer Auswahl, die sowohl Dürrenmatts Vorliebe für starke Effekte als auch seinen Absichten bezüglich der Aussage seiner Bearbeitung entspricht. So kann auf die Durchleuchtung von Teil II mit seiner Intrige weitgehend verzichtet werden zugunsten von *Dödsdansen I* (von hier an einfach als *Dödsdansen* bezeichnet).

Zunächst zum Titel. Er geht zurück auf das Musikstück von Charles Camille Saint-Saëns, das ursprünglich anstelle von *Einzug der Bojaren*⁷ verwendet werden sollte, nämlich auf *Danse macabre*⁸. Nachdem aber Ibsen dieses Stück in seinem *John Gabriel Borkman* als stimmungsbildendes Element einsetzte⁹, verzichtete Strindberg wohl auf die Musik, blieb jedoch beim Titel, obwohl er auch mit dem Gedanken spielte, sein Drama «Der Vampir» zu nennen¹⁰, was einen nicht zu unterschätzenden Hinweis für das Verständnis des Dramas darstellt. Um aber nicht weiter vorzugreifen, wollen wir uns nun der Strukturanalyse zuwenden. Der Begriff der Struktur muß dabei weiter gefaßt werden als üblich, denn mehr als die Frage nach Aufbau und Stil ergeben für den Vergleich Komponenten wie Vordergrundshandlung und Innere Handlung, Problem und Idee, am Rande auch Zeitbezüge und Zeitgeist, (Auto-)Biographie und Pathographie.

Der äußeren Form nach erinnert *Dödsdansen* an die naturalistischen Stücke, an *Fadren* und *Fröken Julie*, doch abgesehen davon gehört das Drama nicht nur zeitlich nicht mehr in diese Epoche, sondern weist in vielem schon weit voraus. Die Aktion tritt gegenüber dem inneren Geschehen stark zurück und findet oft nicht auf der Bühne statt, wodurch die eher spärlichen Höhepunkte um so eindrücklicher erscheinen und an Bedeutung gewinnen.

⁵ ERIK HEDÉN, *Strindberg, Leben und Dichtung*, München 1926, S. 280f.

⁶ OLLÉN, a.a.O., S. 64.

⁷ *Bojarernas intåg*. Musikstück von JOHAN HALVORSEN (1864–1935).

⁸ CHARLES CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921), *Danse macabre* op. 40. Das 1874 nach einem Gedicht von Henri Cazalis (1840–1909) geschriebene Musikstück ist die bekannteste seiner Programmdichtungen.

⁹ HENRIK IBSEN, *John Gabriel Borkman*. Geschrieben 1896, Uraufführung 1897. *Danse macabre* erklingt gegen Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Aktes.

¹⁰ AUGUST STRINDBERG, *Brev*, utg. av TORSTEN EKLUND, bd. XIV, Stockholm 1974, Nr. 4454, S. 8.

Seit bald fünfundzwanzig Jahren sind Edgar, Kapitän der Festungsartillerie, und Alice verheiratet, und seit langen Jahren leben sie auf einer Insel, der «kleinen Hölle», in einem runden Festungsturm, der das durch die Insel bewirkte Gefühl von Isolation zum Eindruck von einem Gefängnis verdichtet. Das Ehepaar ist auch menschlich isoliert: seine Kinder sind auf dem Festland, mit den Nachbarn ist es durch des Kapitäns Schuld zerstritten, Freunde und Verwandte haben sich die beiden gegenseitig vertrieben. So steht das Paar ganz allein da, völlig auf sich beschränkt, aber die Ehe ist, wie sich zeigt, zutiefst zerrüttet. Ein schon lange währender Kampf hat die Waffen abgestumpft und die Unterhaltung der beiden auf eine Folge von festgelegten, in ihrem Verlauf zum Überdruß vorhersagbaren Kampfritualen reduziert. Als neuer Faktor kommt nun Kurt auf die Insel, wodurch ein frisches Aufflammen des Kampfes möglich wird, der sich nun ins Groteske steigert. In einer gespenstischen Szene tanzt der Kapitän einen wilden Tanz und bricht – wie seine Frau hofft, tot – zusammen. Doch ist es nur ein Anfall, der Kapitän erholt sich und beginnt, vom Tode zurückgekehrt, mit Alice und Kurt sein teuflisches Spiel zu treiben. Kurt erkennt schließlich, wie weit er schon in das furchtbare Geschehen verstrickt ist und geht, zurück bleiben der Kapitän und Alice, die in einem kurzen Moment der Reue zueinander finden. Doch gleich zeigt es sich, daß der Konflikt noch besteht, zwar bereichert um die schrecklichen Erfahrungen des letzten Kampfes, sonst aber ungefähr so, wie wir ihn zu Beginn des Stückes fanden. Beide geben zwar ihrer Hoffnung auf Besserung Ausdruck, aber der Zuschauer wird es schwer haben, diese Hoffnung zu teilen.

Das Paar hat sich einmal geliebt, und noch immer ist eine starke Bindung da, an der aber nur noch ihr Vorhandensein, nicht mehr ihre Natur von Bedeutung ist:

KURT Arme Menschen! ... Weißt du, warum ihr einander haßt?
 ALICE Nein. Es ist der unvernünftigste Haß...ohne Grund, ohne Zweck, aber auch ohne Ende. Und weißt du, warum er am meisten den Tod fürchtet? ... Er hat Angst, daß ich mich wieder verheirate.
 KURT Dann liebt er dich!
 ALICE Wahrscheinlich. Aber das hindert nicht, daß er mich haßt!
 KURT *wie zu sich selbst:* Das wird Liebeshäß genannt und stammt aus dem Abgrund ...¹¹

Diese zerstörerische Bindung, Liebeshäß, ist unlösbar mit der Ehe von Alice und Edgar verbunden, schicksalhaft für die zwei Menschen, weil in ihrem Sosein gründend, zerstörerisch, weil sie auf der Divergenz von Anspruch und Wirklichkeit beruht; das zeigt vor allem der Anfang von *Dödsdansen*, wo der Kapitän und Alice einander die verpfuschten Zukunftsaussichten ihrer Jugend – die sie in Wirklichkeit nie gehabt haben – vorwerfen, oder sich in eine glanzvolle Vergangenheit zurückträumen, die nie existierte, nie existiert haben kann, was ihre eigene Gegenwart beweist, ver-

¹¹ T, S. 272.

treten zuerst und vor allem durch den Partner (es sei an die Kampfpositionen «berühmter Militärschriftsteller» und «große Schauspielerin» erinnert). Es bliebe die Flucht aus der Gegenwart in eine Scheingegenwart, worin die Faktizität entsprechend dem Wunschdenken uminterpretiert wird, doch diese Zuflucht – im Stück vor allem der Ausweg des Kapitäns – zerstört sich das Paar gegenseitig immer wieder. Wenn es so steht, ist es, nach fünfundzwanzig Jahren eines mißglückten Zusammenlebens, unmöglich und daher sinnlos, sich gegenseitig das Verschulden vorzurechnen; so gibt es auf die Schuldfrage (hier mit umgekehrtem Vorzeichen gestellt) nur eine Antwort:

KAPITÄN (...) ... Hör mal, wenn du zwischen Alice und mir richten solltest, wem würdest du recht geben?
 KURT Keinem! Aber euch beiden mein unendliches Mitleid, und vielleicht dir etwas mehr!¹²

Edgar und Alice sind gleich schuldig oder unschuldig; das ominöse «und vielleicht dir etwas mehr» will in diesem Zusammenhang wenig sagen, es ist aus der Situation Kurts zur Genüge motiviert. Wesentlich mehr Sinn hat es in einem anderen Zusammenhang, der hinter dem auf der Bühne stattfindenden Ehekampf verborgen ist, wenn auch unabtrennbar mit ihm verbunden. Es weist hin auf eine neuartige psychologische Gegebenheit, einen interessanten seelischen Grundzug des Kapitäns, der allerdings, wenn man die gängigen Interpretationen des Stücks daraufhin betrachtet, oft zu wenig bis gar keine Beachtung gefunden hat. Das hat seinen guten Grund. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, was Strindberg in seinem Vorwort zu *Fröken Julie* über den Charakter bzw. die «Charakterlosigkeit» seiner Figuren sagt. Es ist ganz klar, daß auch der Kapitän zu den «charakterlosen» Gestalten Strindbergs gehört, in dem Sinn, daß er sich nicht in einem Charakterzug erschöpft wie etwa Molières Harpagon:

Jag tror därför icke på enkla teaterkaraktärer. Och författarnes summariska domar över mänskorna: den är dum, den är brutal, den är svartsjuk, den är snål o.s.v. borde jävas av naturalister, som veta, huru rikt själskomplexet är, och som känna, att «lasten» har en baksida, som bra mycket liknar dygden¹³.

Entsprechend ist auch der Kapitän in *Dödsdansen* angelegt, und der erwähnte Grundzug ist so völlig in seine Person integriert, daß er, mindestens

¹² T, S. 310.

¹³ AUGUST STRINDBERG, *Fröken Julie*, in: *Samlade skrifter*, utg. av J. LANDQUIST, 55 bd, Stockholm 1912–1920, bd XIII, S. 104.

heute, leicht übersehen werden kann. Alice benennt diesen Zug mehrmals, wenn sie den Kapitän als «Vampir» bezeichnet, und in der Tat ist von diesem Stichwort aus vieles erst richtig zu verstehen.

Mit Vampir – um nicht mehr als nötig darauf einzugehen – ist ursprünglich ein Verstorbener gemeint, der nicht richtig tot ist, sondern nachts aus seinem Grab steigt, um Lebenden das Blut auszusaugen; es handelt sich – um mit Goethe zu sprechen – um «Tote, die zum Verderben anderer am Leben bleiben und ihren Tod am Lebendigen ernähren – ...»¹⁴. Das ist etwa der Grundzug dieser aus dem slawischen Volksglauben stammenden Erscheinung, in dieser Gestalt geht der Vampir in die Kunst und Literatur ein, wo er gerade im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert recht verbreitet ist¹⁵. Immer noch in dieser Gestalt findet er sich schließlich in der Trivialliteratur des 19. Jahrhunderts¹⁶, aber erst Strindberg macht das Motiv über dessen ursprünglich schauerromantischen Charakter hinaus auf eine neue Art literarisch fruchtbar. Wohl finden sich schon Ansätze dazu in Baudelaires Gedicht *Le Vampire*, aber dessen ungeachtet ist der Vampir als Entdeckung auf dem Gebiet des Seelenlebens doch Strindbergs Leistung, und er nimmt diese Leistung auch für sich in Anspruch¹⁷. Doch der Vampir ist zunächst erst im Ansatz zu sehen, und Strindberg muß ihn erst erschaffen; tatsächlich scheint es, daß wir in *Dödsdansen* auf der Bühne den Vampir in statu nascendi erleben. Zu Beginn des Stücks – der Konflikt äußert sich nur noch bzw. erst in abgeschliffenen Kampfritualen – zeigt der Kapitän noch keine vampirhaften Züge. Im Kommenden hält sich Strindberg dann recht konsequent an die tradierten Vorstellungen, die Volksaberglaube und Literatur sich vom Vampir machen, darum muß der Kapitän «sterben», aber so, daß er auf der Bühne weiterleben kann: die spukhafte und schauerromantische Seite muß ja wegfallen. Von hier aus bekommt nun die gespenstische Tanzszene ihren eigentlichen Sinn, indem sie auf das nun ein-

¹⁴ J. W. v. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, Sämtliche Werke (Jubiläumsausgabe) Bd. 38, mit Einleitung und Anmerkungen von OSKAR WALZEL, Stuttgart und Berlin o. J., S. 284.

¹⁵ Als Beispiele seien nur genannt: Goethe (der seine *Braut von Korinth* als «das vampyrische Gedicht» bezeichnet, cf. GOETHE, Jubiläumsausgabe Bd. I, S. 346), Byron, Baudelaire. Ferner wurden in einem kurzen Zeitraum nicht weniger als vier Vampir-Opern aufgeführt: von Silvestro Palma 1812, Jos. Hart 1820, Hch. Marschner 1828 und P. J. v. Lindpaintner 1828.

¹⁶ Am bekanntesten wohl BRAM STOKERS *Dracula* (1897), der Trivialroman, der das Bild des Vampirs in (Trivial-)Literatur und Film bis heute beeinflusst.

¹⁷ *Brev* XIV, Nr. 4762, S. 222.

setzende makabre Geschehen hinweist (*Danse macabre!*). Der Kapitän stirbt, aber nur seelisch, er erreicht in seinem Anfall die Grenze des Todes und kommt als lebender Toter zurück; er hat, wie er selbst sagt, dem Tod ins Auge gesehen¹⁸. Seine Veränderung wird von seiner Umgebung wahrgenommen, ja, sie wirkt sich direkt auf die Umgebung aus; dazu Alice, die sich ebenfalls verändert hat, seit ihr Mann «gleichsam tot ist»¹⁹:

- ALICE (...) ... und du hast ja bemerkt, wie er gestern den ganzen Tag förmlich in deiner Quarantäne aufging, wie er aus deiner Existenz Lebenskraft sog, für deine Kinder lebte ... Der Menschenfresser, siehst du, ich kenne ihn. Sein eigenes Leben flieht oder ist entflohen ...
- KURT Den Eindruck habe ich auch bekommen, daß er bereits auf der anderen Seite ist. Sein Gesicht phosphoresziert gleichsam, als ob er sich in Auflösung befände ... und die Augen flammen wie Irrlichter über Gräbern und Sümpfen ...¹⁹

Nun ist Edgar nicht mehr bloß eine von zwei Kampfparteien. Er hat eine deutliche Überlegenheit gewonnen, dank der er ein teuflisches Spiel mit Alice und Kurt, der gegen seinen Willen immer weiter miteinbezogen wird, spielt. Es wird schließlich vom Kapitän selbst als Spiel aufgedeckt, was ihm nichts von seinem teuflischen Charakter nimmt, wenn auch erst in *Dödsdansen II* wirklich geschehen wird, was der Kapitän hier im Spiel vorgetäuscht hat; so paßt völlig, was Alice erklärt:

- ALICE Det är just hans vampyrnatur ... att gripa in i andras öden, suga intresse ur andras existens, ordna och reda för andra, då hans eget liv är honom absolut intresselöst. Och, kom ihåg, Kurt, släpp honom aldrig in i ditt familjeliv, låt honom aldrig få känna dina vänner, ty han tar dem från dig och gör dem till sina ... (...) ... Skulle han råka dina barn, skulle du snart se dem som *hans* intimaste, han skulle råda dem och uppfostra dem efter sitt huvud, och framför allt *mot* dina önskningsar.²⁰

Hier ist der Vampir noch nicht so weit entwickelt wie in der *Gespenstersonate*, aber schon in *Dödsdansen II* wird er deutlichere Züge annehmen, bis er schließlich in der *Gespenstersonate* so auftreten wird, wie es Anni Carlsson in seiner ganzen Tragweite und Bedeutung dargestellt hat²¹. In

¹⁸ T, S. 310.

¹⁹ T, S. 295.

²⁰ AUGUST STRINDBERG, *Dödsdansen*, in: *Samlade skrifter*, utg. av J. LANDQUIST, 55 bd, Stockholm 1912–1920, bd XXXIV, s. 82f. Nach dem Original zitiert, weil Reichs Übersetzung zu verwaschen ist.

²¹ ANNI CARLSSON, *Spöksonaten – Strindbergs «När vi døde vågner»*, Skandinavistik 5, 1975, H. 1, S. 26–41.

Dödsdansen ist der Vampir noch weitgehend von psychologischem Interesse und wird bestenfalls ganz am Rande als Problem von existentieller Bedeutung erkannt. Grob schematisierend kann man sagen, daß der Vampir in *Dödsdansen* ein psychologisches Motiv im Rahmen des Eheproblems ist, diesem Problem im Sinne einer Kausalkomponente untergeordnet.

Das Eheproblem, zurückgeführt auf die Gründe seiner schicksalhaften Bedingtheit, muß schließlich im weiteren Rahmen von Strindbergs Weltbild gesehen werden. Alle Menschen sind hier betroffen, da es um ihr Menschsein geht:

KAPITÄN (...) Ich möchte wissen, ob das Leben aller so ist.

ALICE Vielleicht, wenn sie auch nicht davon sprechen ... wie wir²².

Alice und der Kapitän kennen niemanden, der glücklich ist, und es gibt zum Schluß nur eine Hoffnung:

ALICE *setzt sich stumm und verzweifelt nieder:* Das sind ja die ewigen Qualen! Gibt es denn kein Ende?

KAPITÄN Doch, wenn wir uns in Geduld fassen! Wenn der Tod kommt, beginnt vielleicht erst das Leben.

ALICE Wenn es doch so wäre!²³

Der Kapitän läßt es bei dieser Frage nicht bewenden. Er ist, wie der Unbekannte in *Nach Damaskus*, an die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits gelangt, auch er macht dort eine Wandlung durch. Der Unbekannte läßt von seinem Hochmut ab, unterwirft sich den überirdischen Mächten und nimmt somit die Leiden des Daseins an, der Kapitän unterwirft sich nicht, er lehnt dieses Dasein mit seinem Leiden ab, und sein Verhältnis zu den überirdischen Mächten ist bare Hybris:

KURT Er hat über Religion räsoniert wie ein Schuljunge, aber mit der Anmaßung, die Welträtsel gelöst zu haben. Gegen Morgen schließlich erfand er die Unsterblichkeit der Seele.

ALICE Sich zu Ehren.

KURT Freilich! ... Er ist wirklich der hochmütigste Mensch, dem ich begegnet bin. «*Ich* bin, also ist auch Gott!»

Und etwas später:

KURT Er würde komisch sein, wenn er nicht tragisch wäre, und es sind Züge von Größe in seiner Kleinheit ...²⁴

²² T, S. 278.

²³ T, S. 314.

²⁴ T, S. 284.

Es würde zuweit gehen, hier einmal mehr Strindbergs ganze Schau von den Grundbedingungen menschlichen Daseins auszuführen. Auch hier gelten die Sätze, die Indras Tochter im *Traumspiel* spricht: «Es ist schade um die Menschen» und «Es ist nicht leicht, Mensch zu sein». In diesem Rahmen, der die Grundfragen der menschlichen Existenz umfaßt, müssen das Eheproblem und – in Ansätzen – das Vampirmotiv gesehen werden.

Kurz und ergänzend, vor allem im Sinn einer Bestandesaufnahme, seien nun noch die erwähnten Komponenten Zeitbezüge und Zeitgeist, (Auto-) Biographie und Pathographie angetönt.

Ein schönes Beispiel dafür, wie Strindberg seine Zeit im Werk einfängt, ist die Figur des Kapitäns, den Lindner einen «Zeitgeist-Figuranten» nennt²⁵, was Lamm klarer ausführt, wenn er sagt, der Kapitän sei typisch für seine Zeit und als Erscheinung bekannt, «en typ som alla måste känna igen»²⁶. Dafür, wie die Zeit Strindbergs sich im Stück abzeichnet, kann gut das Vampirmotiv stehen, das, wie etwa Bram Stokers Roman¹⁶ zeigt, gerade um die Jahrhundertwende recht lebendig ist. Es lassen sich reichlich weitere Beispiele für Zeitbezüge und Zeitgeist finden, wie auch reichlich autobiographische Züge in *Dödsdansen* enthalten sind; so tragen der Kapitän sowohl als auch Kurt Züge Strindbergs, so ist die vorgeführte Ehe einmal von Strindbergs eigenen Erfahrungen, dann aber auch von der Ehe seiner Schwester Anna von Philp geprägt. Biographie und Pathographie lassen sich ökonomischerweise mit einem Beispiel gleichzeitig illustrieren; dieses muß im Zusammenhang mit Alice's Schilderung davon gesehen werden, wie der Kapitän ihre Freunde vertrieb und ihre Verwandten «ausrottete» (wie er es nannte), bis das Paar völlig isoliert war. Es ist ein Bericht von Harriet Bosse über ihre Verlobungszeit mit Strindberg, eine Zeit also, die nur wenige Monate nach der Niederschrift von *Dödsdansen* liegt:

Er [Strindberg] überwand sich sogar und aß mit mir bei Rydberg zu Mittag – er verabscheute es, sich unter Menschen zu zeigen –, aber das Essen nahm ein trauriges Ende, denn ein Offizier vom Nebentisch warf mir Blicke zu! (...) Das hätte er aber nicht tun sollen, den die Schnurrbarthaare auf Strindbergs Oberlippe begannen sich zu sträuben, und mit gegen den Offizier gerichtetem Fauchen sagte er zu mir: «Komm, wir gehen, das ist ja nicht auszuhalten!» Das war unser erster und letzter Besuch in einem Restaurant.

²⁵ ANTON LINDNER, in: *Strindbergs Dramen*. Deutsche Aufsätze von MAXIMILIAN HARDEN u. a., Erstes Heft, München 1911, S. 87.

²⁶ LAMM, a.a.O., S. 307.

Wir gingen zwar nach Bellmansro und Djurgårdsbrunn, saßen aber immer in Räumen ganz für uns allein²⁷.

Auch nach der Heirat bekommt Harriet Bosse von Strindberg wiederholt den Rat, sich von den Menschen fernzuhalten²⁸. Die Folgen dieser krankhaften Veranlagung Strindbergs für sein Leben sind bekannt, um so erstaunlicher wirkt es, mit welcher Einsicht und welcher Objektivität er diese Veranlagung erkannt haben muß, der Art nach zu schließen, wie er sich in *Dödsdansen* in seinen Figuren abgebildet hat.

Nach dieser stellenweise sehr knappen Bestandesaufnahme, die mit ihrer gezwungenermaßen kargen Auswahl hoffentlich nicht über die vorhandene Vielfalt hinwegtäuscht, ist es an der Zeit, sich Dürrenmatts Bearbeitung zuzuwenden.

III.

Dürrenmatt gibt seiner Bearbeitung von Strindbergs *Dödsdansen* einen neuen Titel, *Play Strindberg*, und erklärt diesen näher mit dem Untertitel «Totentanz nach August Strindberg» bzw., bei der Theateraufführung, mit der von den drei Schauspielern gesprochenen Einleitung

- A: Play Strindberg.
- B: August Strindbergs «Totentanz».
- C: Arrangiert von Friedrich Dürrenmatt²⁹.

Der Titel *Play Strindberg* dürfte eine Nachbildung zu «Play Bach» sein, wobei «Play» soviel wie «(spielerische) Bearbeitung von ...»³⁰ meint; aus alledem wird a priori klar, daß mit beträchtlichen Eingriffen gerechnet werden muß.

Zunächst fällt auf, daß die Bühne, obwohl stark den modernen Begriffen einer klaren, auf die Handlung konzentrierten Konzeption verpflichtet, wobei die von Strindberg mit noch fast naturalistischer Akribie gezeichneten Details wegfallen, doch erstaunlich treu Strindbergs Einrichtung wider-

²⁷ HARRIET BOSSE, in: *Strindberg im Zeugnis der Zeitgenossen*, mit einer Einleitung von Willy Haas, Bremen 1963, S.290f.

²⁸ HARRIET BOSSE, a.a.O., S.293f.

²⁹ PS, S.7.

³⁰ F. u. I. NESKE, *Wörterbuch englischer und amerikanischer Ausdrücke in der deutschen Sprache*, München 1970, Stichwort «Play», S.210.

spiegelt: Der runde Festungsturm lebt weiter in der kreisrunden, hellgrauen Szene auf und vor schwarzem Hintergrund, die Möbelgruppen – sie stehen von ihrer Funktion her für die einzelnen Stationen der Handlung – sind mit kleinen Änderungen erhalten. Neu findet sich links und rechts an der Bühnenwand, außerhalb der Szene, je eine Requisitenbank, wo sich die Schauspieler ihre Requisiten selber holen. Wenn rein inventarmäßig die Veränderung nicht groß ist, so fällt um so mehr die durch sie erreichte neue psychologische Ausgangslage ins Gewicht; der konkrete runde Festungsturm beinhaltet Isolation und Gefangenschaft, die abstrakte runde Szene, einen Ring aus Scheinwerfern über sich, bildet gleichsam eine Arena, den Ring, worin zwischen zwei Gongschlägen Runde um Runde des Kampfes ausgetragen wird.

Tatsächlich verläuft die Handlung über zwölf gezählte, mit dem Gong angeschlagene und beendete Runden, die zudem von den Schauspielern selbst mit einem kurzen Wort oder Satz, die Ausgangssituation der Runde betreffend, angesagt werden. Die ganze Handlung wird von drei Schauspielern getragen. Alice, Edgar und Kurt; die Nebenpersonen aus *Dödsdansen* kommen nicht vor, ebenso fehlen die weiteren Personen in den aus *Dödsdansen II* übernommenen Teilen: das weist wieder auf Straffung hin.

Ein Vergleich von Dürrenmatts zwölf Runden mit Strindbergs *Dödsdansen* ergibt ein komplexes Bild, da sich in *Play Strindberg* nicht nur Teile aus *Dödsdansen I* und *II* finden, sondern schon in der Handlung viel von Dürrenmatt selbst dazukommt. Dabei handelt es sich aber nicht nur um völlig Neues; es wird vielmehr schon Vorhandenes neu verwertet und erhält dabei, sei es durch eine andere Gewichtung, sei es durch konsequentere Durchführung, ein neues, mehr zu Dürrenmatt als zu Strindberg gehörendes Gesicht. Und schließlich ist ein wichtiger Bestandteil des Bildes das, was fehlt, d. h. was Dürrenmatt – aus was für Gründen immer – weggelassen oder ausgemerzt hat. Praktisch sieht das etwa so aus, daß die ersten fünf Runden von *Play Strindberg* aus *Dödsdansen I* stammen, die sechste ist der Anfang des für Dürrenmatt typischen gewaltigen Essens in Einsamkeit, bedeutsam meist im Zusammenhang mit einer ganz bestimmten Situation, welches sich in Runde sieben wieder mit dem Handlungsstrang aus *Dödsdansen I* und neu hinzugekommenen Einfällen Dürrenmatts mischt; die letzten Runden schließlich sind getragen von Dürrenmatts Ideen und einigen dazu passenden, doch eher isoliert verwendeten Zügen aus *Dödsdansen II* (so der Schlaganfall des Kapitäns, der aber in *Play Strindberg*

nicht zum Tod führt, sondern den hilflosen, gelähmten, lallenden Edgar in der Pflege seiner Frau zurückläßt). Wenn sich zum Schluß herausstellt, daß Kurt ein großer Geschäftsmann ist, was gleichbedeutend ist mit Schmutz und Kriminalität, ferner, daß Kurt, von moralischen Bedenken befallen, in die kleinbürgerliche Welt einkehrte und nun, durch deren Grausamkeit von Skrupeln geheilt, wieder heimkehrt, mit der dankbaren Erkenntnis: «In der großen Welt, in der ich lebe, geht es in keiner Weise schlechter zu: Nur die Dimensionen sind anders», so hat Dürrenmatt endgültig das Stück sich und seinen Intentionen dienstbar gemacht. Bietet der Schlaganfall des Kapitäns ein Beispiel dafür, wie schon Vorhandenes neu verwendet wird, so steht der Ehebruch von Alice für die konsequentere Durchführung des Geschehens: Bei Strindberg bleibt der Ehebruch angedeutet, er ist vor allem Absicht, Dürrenmatt hingegen läßt ihn (man fühlt sich an die starke Szene im *Meteor* erinnert) zynisch-genießerisch zustande kommen, fast vor den Augen Edgars, der ihn mit einem Grinsen zur Kenntnis nimmt, hat er ihn doch durch seine Intrige selbst inspiriert. Bis zur Verzerrung geht es, wenn Edgar, der von den Diensthofen nur darum höflich behandelt wird, weil er – so der Vorwurf Alice's – vor ihnen kriecht, bei Dürrenmatt zudem den Vorwurf einstecken muß: «Außerdem greifst du ihnen unter die Röcke»³¹. Gerade diese Stelle läßt die Frage aufwerfen, wieweit es noch um Strindberg, wieweit schon um typisch Dürrenmattsche Gags und Drastik geht. Daß aber eine grundsätzliche Sorgfalt in der Bearbeitung angenommen werden muß, zeigt paradoxerweise gerade etwas, was in *Play Strindberg* fehlt: das Vampirmotiv. Dürrenmatt hat das Motiv in seiner Bedeutung und seinen Auswirkungen deutlich wahrgenommen und es mit allen Spuren sorgfältig aus Dialog und Handlung getilgt, obwohl dieses heute aus dem Trivialbereich bestens bekannte Thema reichlich Anlaß zu drastischen Effekten geboten hätte. Das zeigt einmal, daß die seinem Vorgehen zugrundeliegenden Prinzipien offenbar höher angesetzt worden sind als die vordergründigen Bedürfnisse der Bühnenwirksamkeit, dann weist es auf ebendiese Prinzipien hin, die an dieser Stelle nun untersucht werden sollen.

Dürrenmatt selbst hat seinen theoretischen Ansatz und sein praktisches Vorgehen zum behandelten Anlaß kurz und prägnant formuliert und als «Bericht» der Buchausgabe von *Play Strindberg* am Schluß beigefügt³².

³¹ PS, S. 14.

³² PS, S. 67.

Darin erklärt er, er habe «von Strindberg die Fabel und den theatralischen Grundeinfall» übernommen, dagegen «Strindbergs literarische Seite», was er auch mit der Formel «Plüsch × Unendlichkeit» umschreibt, eliminiert. Man kann «Plüsch × Unendlichkeit» mit Elisabeth Brock-Sulzer auffassen als «eine durchaus unappetitliche Verbindung, ein Brechmittel, das uns serviert wird, nachdem oder indem die Personen auf der Bühne uns zeigen, wie man es hinunterwürgt»³³; man kann auch einfach zur Interpretation neigen, stark Zeitgebundenes, verkörpert durch als Sonderfälle verstandene Personen, manifestiere epochenunabhängige große Daseinsprobleme des Menschen, doch so, daß Zeitgebundenes und Probleme zu sehr ineinander verfilzt sind, als daß dem Heutigen die für das Verständnis voraussetzende Auflösung noch ohne weiteres zumutbar wäre. Von hier aus ist Dürrenmatts Aussage, eine Bearbeitung verfälsche Strindberg, eine Umarbeitung sei ehrlicher³⁴, zu verstehen; ganz besonders interessant ist dabei, daß es weniger um die Bühnenwirkung von *Dödsdansen* geht, als vielmehr um die Unmöglichkeit, dem Zuschauer mit dem Stück das zu sagen, was Strindberg eigentlich sagen wollte. Ob aber Dürrenmatt seinem Zuschauer nun Strindbergs Aussagen mitteilt, wird noch zu untersuchen sein.

Dürrenmatts Stück ist von einem klaren theoretischen Ansatz aus reduziert worden auf seine Fabel und den theatralischen Grundeinfall; reduziert wird auch der Dialog. Überall, wo nicht Dürrenmatts neue Handlung neue Aussagen erfordert, schimmert deutlich Strindbergs Text durch, aber zielbewußt und konsequent verwandelt. Zuerst fällt auf, daß die Sprache der Personen äußerst knapp, ja lapidar geworden ist. Auf weite Strecken wechseln Rede und Gegenrede zeilenweise, was Butzlaff zu Recht als «eine moderne Stichomythie»³⁵ auffaßt. Der Dialog von Strindberg wird sorgfältig aller Züge entkleidet, in denen sich die Individualität der Handelnden ausdrückt; was bleibt, die Aussagestruktur, wird in oft formelhafte, lapidare Rede gebracht, in Sätze, die sich durch diese Form immer wieder als banale Statements denunzieren, die nicht den Charakter eines Individuums erhellen, sondern vielmehr die klischeehaften Umriss von typischen Repräsentanten unreflektierter Bürgerlichkeit zeichnen, Rollen also anstelle von Menschen, wohlvertraut und in ihrem Verhalten bis zum Überdruß

³³ ELISABETH BROCK-SULZER, *Friedrich Dürrenmatt, Stationen seines Werks*. 4., erg. Aufl., Zürich 1973, S. 195.

³⁴ PS, S. 67.

³⁵ WOLFGANG BUTZLAFF, *Dürrenmatt als Dramatiker*, *Der Deutschunterricht* 23, 1971, H. 5, S. 40.

vorhersagbar wie die Gespräche zwischen Alice und dem Kapitän bei Strindberg. Dürrenmatt betont den Rollencharakter, indem er die Personen ihre klischeehaften Sätze immer wieder von sich geben läßt, sobald die Situation es erlaubt, wodurch die Sätze teilweise fast leitmotivischen Charakter bekommen. Das zeigt wiederum, wie stark der Zwang ist, den die Rolle auf ihren Träger ausübt. Damit entfernt sich Dürrenmatts Dialog auf unübersehbare Weise von dem der Vorlage. Der Dialog führt nicht mehr Konflikt und Handlung weiter, sondern sagt in erster Linie über sich selbst aus; er stellt sich selbst als Äußerung im Rahmen der verschiedenen Rollen dar. Die Handlung erhält ihren Impetus aus dem im Dialog verdeutlichten Rollencharakter der Figuren auf der Bühne. Der Rollencharakter ist so ausgeprägt, daß der Dialog für die Figuren selbst überflüssig werden kann, wie die zehnte und die zwölfte Runde zeigen, wo Edgar, der nur noch unverständliche Laute von sich geben kann, von Alice ohne weiteres verstanden wird. Entsprechend verhält es sich mit den Schauspielern. Bei Strindberg verkörpern sie auf der Bühne handelnde Individuen, bei Dürrenmatt stellen sie Rollen vor. Dadurch steht der Einzelfall Strindbergs einem Modell bei Dürrenmatt gegenüber. Der Dialog Strindbergs, in seiner Funktion umgekehrt, wird zum «Anti-Strindberg-Dialog [...]»; aus einem Schauspielerstück wird ein Stück für Schauspieler»³⁶.

Den Modellcharakter hat *Play Strindberg* dadurch erhalten, daß die Bühnenwirklichkeit von *Dödsdansen* auf die ihr zugrundeliegende Struktur reduziert und diese Struktur als Spiel mit entsprechenden Rollen durchgespielt wird. Es ist also möglich, sofern man mit Dürrenmatt *Dödsdansen* als bürgerliche Ehe tragödie betrachtet und ihm zudem zugesteht, die Grundstruktur richtig erfaßt zu haben, aus dem Modell alle bürgerlichen Ehe tragödien zu entwickeln bzw. zu verstehen, was Dürrenmatt so formuliert: «Aus einer bürgerlichen Ehe tragödie wird eine Komödie über die bürgerlichen Ehe tragödien.»³⁷ Das Modell steht aber unzweifelhaft nicht in Einklang mit dem, was die bürgerliche Ideologie sich unter der Ehe als Institution vorstellt; und doch ist das Modell mit all seinen Auswüchsen nichts anderes als die konsequenteste Ausschöpfung von Möglichkeiten, die in den Rollen latent vorhanden sind. Die Rollen ihrerseits sind wiederum typisch bürgerlich, sie konstituieren sich aus der bürgerlichen Ideologie und tragen diese mit: das Paradoxon ist offensichtlich. Von hier aus verwandelt

³⁶ PS, S. 67.

³⁷ PS, S. 67.

sich das, was im Einzelfall tragisch ist, durch seine Sinnlosigkeit ins Lächerliche, in die Komödie. Diese Möglichkeit ist schon Strindberg bewußt, wenn er Kurt über den Kapitän sagen läßt: «Er würde komisch sein, wenn er nicht tragisch wäre.»³⁸ Ohne weiter auf Dürrenmatts eigenwilligen, von der traditionellen Auffassung abweichenden Komödienbegriff einzugehen, sei wenigstens dieser Ansatz festgehalten. Nimmt man das Geschehen auf der Bühne ernst, so darf man *Dödsdansen* mit Dürrenmatt als Ehetragödie bezeichnen, tragisch aus der schicksalhaften Notwendigkeit, mit der die gezeigte Ehe unglücklich sein muß. Dürrenmatt zeigt aber nicht eine Ehe, sondern ein Modell, und führt zudem immer wieder vor, wie unsinnig dieses Modell von seinen Voraussetzungen her ist. Damit aber verändert er auch die Aussage Strindbergs. Wohl ist bei beiden, Strindberg wie Dürrenmatt, die Ehe von ihren Voraussetzungen aus notwendigerweise unglücklich, doch diese Voraussetzungen liegen an verschiedenen Orten: bei Strindberg schicksalhaft im Menschsein, bei Dürrenmatt in der bürgerlichen Ideologie.

IV.

Die Eingriffe, die Dürrenmatt für seine Bearbeitung von *Dödsdansen* vornahm, sind – wie schon vom Titel her eingangs vermutet wurde – beträchtlich. Läßt eine erste, oberflächlich am Bühnengeschehen orientierte Betrachtung von *Play Strindberg* immer wieder Erinnerungen an die Vorlage wachwerden, so zeigt eine gründlichere Untersuchung, wie sehr selbst das, was von *Dödsdansen* übernommen wurde, umgewertet und umfunktioniert worden ist. Von *Dödsdansen* ist kaum mehr geblieben als ein Vorwand, das neue Stück fügt sich nahtlos ein in Dürrenmatts Werk und kann – unabhängig von *Dödsdansen* – für sich selbst bestehen, wenn auch der Reiz für den Kenner der Vorlage sicher größer ist. Damit kann man sich ohne weiteres Elisabeth Brock-Sulzer anschließen, die mit ihrer Feststellung, daß *Play Strindberg* «keineswegs geschrieben ist, um Strindbergs Totentanz überflüssig zu machen –», auch stellvertretend für andere stehen kann³⁹, oder Arnold, der sich prononcierter äußert:

³⁸ T, S.284.

³⁹ ELISABETH BROCK-SULZER, *Dürrenmatt in unserer Zeit. Eine Werkinterpretation nach Selbstzeugnissen*, Basel 1971, S.61, ähnlich auch HANS BÄNZIGER, *Frisch und Dürrenmatt*, 6., neu bearbeitete Aufl., Bern 1971, S.216.

Manche Kritiker haben sich sogleich mit Dürrenmatt einverstanden erklärt; es wäre ihnen zu raten, den *Totentanz* wirklich zu lesen: die Hölle ist bei Strindberg noch einiges tiefer und heißer als bei Dürrenmatt. *Play Strindberg* ist aber nicht ein von Dürrenmatt verwässerter Strindberg, sondern ein eigenständiges Stück, grotesk, diabolisch, komisch-typischer Dürrenmatt.⁴⁰

Abschließend sei festgehalten: Was oben für *Dödsdansen* gesagt worden ist, gilt mutatis mutandis ebenso hier; auch *Play Strindberg* könnte noch eingehender gewürdigt werden, gerade im Rahmen von Dürrenmatts Schaffen der sechziger Jahre, im Zusammenhang mit seiner Komödien-theorie und natürlich mit seinen Bearbeitungen der eigenen Werke.

Abkürzungen

- PS FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Play Strindberg. Totentanz nach August Strindberg*, Zürich 1969.
- T AUGUST STRINDBERG, *Totentanz*, in: *Dramen*, a. d. Schwedischen von WILLI REICH, 3 Bde., München und Wien 1964–65, Bd. II, S. 249–361.

⁴⁰ ARMIN ARNOLD, *Friedrich Dürrenmatt*, Berlin 1969, S. 87.