

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Band: 8 (1979)

Artikel: Die Strindberg-Rezeption im niederländischen Sprachraum
Autor: Claes, Victor
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858418>

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: 06.10.2024

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

VICTOR CLAES

Die Strindberg-Rezeption im niederländischen Sprachraum

Es ist keine leichte Aufgabe, ein vollständiges Bild der Strindberg-Rezeption im niederländischen Sprachraum zu entwerfen. Obwohl ich von verschiedenen Seiten Hilfe empfangen habe¹, ist es mir vermutlich nicht gelungen, z.B. allen Theateraufführungen von Strindbergs Stücken auf die Spur zu kommen. Indessen verfüge ich jetzt über soviel Material, daß ich mich hauptsächlich auf die Zeit bis etwa 1925 beschränken muß. Aus den Unterlagen ergibt sich eine Einteilung in drei große Perioden:

- 1 die Bekanntschaft mit dem naturalistischen Strindberg
- 2 die Entdeckung des späteren, symbolisch-expressionistischen Strindberg
- 3 Strindberg in der Zeit des absurden Theaters.

In der ersten Periode wurde die fruchtbarste Rezeptionstätigkeit für die Prosa in den Jahren 1885–1892 entfaltet, für das Drama in den Jahren 1893–1896. Für die zweite Periode fällt der Hauptakzent auf die Jahre 1916–1926 und für die dritte auf die Jahre 1960 bis heute.

Für den südlichen Teil unseres Sprachgebietes, Flandern, erfolgt die

¹ Beim Ermitteln des Materiales habe ich von soviel verschiedenen Seiten Hilfe empfangen, daß es mir eine angenehme Pflicht ist, allen denjenigen zu danken, die mir den Zugang zu diesem Material ermöglicht haben.

Zu besonderem Dank bin ich der Abteilung Documentatie des Toneelmuseums in Amsterdam verpflichtet, wo ich die zwar nicht vollständigen, aber doch sehr wertvollen Sammlungen über die Geschichte des niederländischen Theaters habe benutzen können. Weiter danke ich dem Vorstand und dem Personal der Antwerpener Stadsbibliothek (mit ihrer Tijdschriftenafdeling) und des Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, ebenfalls in Antwerpen, für ihre unermüdliche Hilfsbereitschaft.

Schließlich verdanke ich der Abteilung Documentatie der Brüsseler Zeitung De Standard und Herrn Paul Collet (Maxim Kröjer) Auskünfte über einige Aufführungen von Strindbergs Werk.

Bekanntheit mit dem naturalistischen Strindberg einige Jahre später, eigentlich erst 1912, obgleich er auch da schon 1890 genannt wird. Die zweite Periode fängt dort etwa um 1921 an. Die dritte aber beginnt ungefähr gleichzeitig mit der in Holland, also um 1960.

Die Rezeptionsproblematik offenbart wohl ebensosehr die Umwelt des Empfängers als die Eigenschaften des Expedienten. Ich werde daher nicht umhin können, einige Erläuterungen zu geben, die beispielsweise diese Verspätung im südniederländischen Raum erklären können.

Zwischen 1879, jenem «merkwürdigen Jahr» in der niederländischen Literatur², als die ersten wichtigen Aufsätze über Zola und die ersten naturalistischen Erzählungen in Holland erscheinen und andererseits 1885, dem Jahr, als die bekannte Zeitschrift der achtziger Jahre *De nieuwe Gids* gegründet wird, entfaltet sich eine literarische Tätigkeit, die sich u.a. durch eine üppige Zeitschriftenflora äußerte.

Eine kleine Literatur wie die niederländische zeichnet sich durch ein lebhaftes Interesse für alles, was in den anderen Ländern vor sich geht aus und deshalb ist es nicht verwunderlich, daß nicht nur in diesen Zeitschriften, sondern auch in Tageszeitungen Artikel über das Neue in der europäischen Literatur erscheinen. Junge Schriftsteller wie Frans Netscher und Arij Prins schreiben 1885 nicht nur ihre ersten naturalistischen Erzählungen, sondern sie betätigen sich auch als Wegbereiter der modernen Strömungen. Nach mehreren Aufsätzen über die Prinzipien und Schriftsteller des Naturalismus bringt jeder von ihnen im August 1885 einen Artikel über Strindberg heraus³. Beide Artikel behandeln das auch bei uns nach dem Giftas-Prozeß vielbeachtete Buch, nämlich den ersten Teil von *Les mariés*. Netscher geht es besonders um den Nachweis, daß *Les mariés* ein ausgezeichnetes Beispiel naturalistischer Prosa sei, weil es sich auf eine wissenschaftliche Grundlage, den Darwinismus, stütze. S.P.Uri, der dem Schriftsteller Arij Prins eine Dissertation gewidmet hat, ist der Meinung, Netscher

² Siehe G. COLMION, *De oorsprongen van de renaissance der literatuur in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw*, 1947, S. 146 ff.; G.P.M. KNUVELDER, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* IV, 1976, S. 87 ff.

³ FRANS NETSCHER, *Een Zweedsch Naturalist*, in: *De Portefeuille*, 7.Jg, S. 330–337 (22.8.1885); Arij Prins (Pseudonym A. Cooplandt) in: *Het Nieuws van den Dag* vom 30.8.1885.

sei der holländische Entdecker des schwedischen Künstlers, und er zitiert einen Brief vom 13. August 1885, in dem Netscher seinem Freund Prins mitteilt, er habe von Strindberg eine «höchst zuvorkommende und höfliche» Antwort auf sein Schreiben erhalten⁴. Wer nun aber tatsächlich der holländische Entdecker Strindbergs gewesen ist, kann noch nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden. Netscher ist es aber wohl nicht.

Seit 1883 kann man in der Zeitschrift *De Portefeuille* unter der Rubrik «Nieuwe uitgaven in Scandinavië» Mitteilungen über neue Werke Strindbergs finden. So wird 1883 das Erscheinen von *Svenska öden och äfventyr*⁵ und 1884 von *Dikter på vers och prosa* und *Lycko-Pers resa*⁶ mitgeteilt. Weit wichtiger aber ist, daß Ph. Wijsman, die Übersetzerin von Anne Charlotte Lefflers *Ur lifvet*⁷, ein halbes Jahr vor Netscher und Prins dem niederländischen Publikum Strindberg vorstellt, wenn sie auch in hohem Maße Gustaf af Geijerstam als Quelle benutzt. Dieser Artikel erscheint in Willem Goslers neugegründeter Zeitschrift *De Leeswijzer*. In einem Nachtrag wird erwähnt, daß das Gericht in Stockholm den Freispruch von der Anklage wegen Gotteslästerung in dem Erzählband *Giftas* bestätigt habe. Doch informiert er den niederländischen Leser über verschiedene andere Werke, die bei Netscher und Prins nicht genannt werden, so insbesondere über *Röda rummet* und *Det nya riket*.

Bereits einen Monat zuvor hatte der Chefredakteur Gosler selbst in einem Artikel über Anne Charlotte Leffler⁸ Strindberg zusammen mit Ibsen als Anführer der neuen Generation bezeichnet. «Beider Aufstieg in der nordischen Literatur», schreibt er, «datiert von vor etwa fünfzehn Jahren, als auch in Dänemark aus dem modernen, von Spencers und Darwins Theorien befruchteten Zeitgeist ein Topsöe, Brandes und

⁴ SIKKO PIETER URI, *Leven en werken van Arij Prins*, 1935, S. 53.

⁵ *De Portefeuille*, 5. Jg., S. 88 (19.5.1883).

⁶ *De Portefeuille*, 5. Jg., S. 540 (9.2.1884) und S. 604 (29.3.1884). Strindberg wird im 6. Jg. dieser Zeitschrift, S. 236 (18.10.1884), noch erwähnt als Mitarbeiter an einer nicht näher genannten neuen Zeitschrift.

⁷ Diese Übersetzung, *Levensstrijd*, erschien 1884 beim Verlag W. Goslers mit der in Anm. 8 genannten Einleitung.

⁸ W. G., *Eene Zweedsche schrijfster*, in: *De Leeswijzer*, 1. Jg., S. 233–234 und 248–249 (15.12.1884 und 1.1.1885). Zugleich als Einleitung in Ph. Wijsmans Übersetzung.

Drachmann geboren wurden. Ein jungdliches Geschlecht, mit radikalen Gefühlen erfüllt, trat hervor; eine Generation, die sich befließigte, den Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung, zwischen Wahrheit und Poesie, zwischen Kunst- und Weltanschauung zu erforschen»⁹. Außerdem veröffentlichte Gosler im August 1885 ein Gedicht Strindbergs in niederländischer Übersetzung mit einer kurzen Einleitung in seiner Zeitschrift, es war das weniger bekannte «Folk-upplagan» aus *Dikter på vers och prosa* (1883)¹⁰.

Im Grunde liegt es ziemlich nahe, daß bei dieser ersten Darstellung so gut wie nichts über Strindbergs Theater gesagt wird, nur Wijsman erwähnt *Mäster Olof*. Es ist so auch nicht erstaunlich, daß die ersten Übersetzungen in Buchform naturalistischen Erzählungen gelten, nämlich *Hemsöborna*, das 1890 von Ph. Wijsman unter dem Titel *De eilanders*¹¹ übersetzt wurde, und zwei Jahre später *Samvetskval* aus dem Band *Utopier i verkligheten*¹². Wenn auch «Die Leute auf Hemsö» eine gute Kritik in *De Gids*¹³ bekommen, müssen sich beide Bücher schwer verkauft haben; denn die Verlage wagen sich bis 1918 nicht an eine neue Ausgabe. Auf die günstige Besprechung der *Hemsöborna* folgt in der ehrwürdigen Zeitschrift *De Gids* übrigens eine sehr negative Besprechung der in Deutschland herausgegebenen Autobiographie *Die Beichte eines Thoren*¹⁴, in der auch noch Werke wie *Das rote Zimmer*, *Das neue Reich*, *Heiraten*, *Der Vater*, *Kameraden*, *Fräulein Julie* behandelt werden.

Inzwischen gewinnt das holländische Publikum auch Interesse an Strindbergs Dramen. Die ausländischen Korrespondenten verfolgen die Aufführungen in Deutschland und Frankreich sehr genau, und so lesen wir in dem offiziellen Organ des Vereins *Het Nederlands Tooneelverbond*, der die vom König unterstützte Theatergesellschaft de

⁹ A.a.O., S. 248.

¹⁰ Das Original in *Samlade skrifter*, Bd. 13, S. 61–63. Die Übersetzung unter dem Titel *Eene Volks-uitgaaf* in *De Leeswijzer*, 2. Jg., S. 98–99 (15.8.1885).

¹¹ *De eilanders. Een verhaal uit de scheeren*. Naar het Zweedsch door Ph. Wijsman, Zutphen 1890.

¹² *Gewetensknaging* (Warendorf's Novellen-bibliotheek, No. 34), Amsterdam 1892.

¹³ *De Gids*, 55. Jg., 1891, 1. Bd., S. 479–488, als Teil eines großen Artikels des jung verstorbenen J. E. SACHSE unter dem Titel *Noormannen in de literatuur*.

¹⁴ *De Gids*, 57. Jg., 1893, 4. Bd., S. 192–199, geschrieben von J. N. VAN HALL, wie hervor geht aus der nächsten Nummer, S. 362.

Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel gegründet hatte und daher einen ziemlich konservativen Kurs einhalten mußte und wollte, in der Nummer vom 25. 10. 1890 folgendes: «Ein Theaterstück von Strindberg, dem schwedischen Zola (das sagt genug), fand eine kühle Aufnahme»¹⁵. Natürlich ist hier die Rede von der allerersten Aufführung Strindbergs außerhalb des Nordens, von der Aufführung des *Vaters* an der Freien Bühne in Berlin am 12. 10. 1890. Auch über die zweite deutsche Vorstellung, nämlich *Fräulein Julie* an demselben Berliner Theater, wird in Holland sofort Bericht erstattet. De Portefeuille¹⁶ nennt *Gräfin Julie* ein ziemlich skabröses Stück, das die Berliner um jeden Preis haben sehen wollen», und der Berichterstatter fügt hinzu: «Die Aufführung verlief ohne jede Störung, was an der *Freien Bühne* zu den Seltenheiten gehört». Dieses Erstaunen über die reibungslose Vorstellung verrät die bürgerliche Einstellung des Rezensenten – aber dies war zu jener Zeit wohl die normale Reaktion.

Für den nächsten Bericht, der der ersten Strindberg-Vorstellung in Paris (*Mademoiselle Julie* im Théâtre Libre am 16. 1. 1893) und zugleich der dritten in Berlin (*Gläubiger*, *Erste Warnung* und *Vor dem Tod* am Residenztheater am 22. 1. 1893) gewidmet ist, führe ich eine dritte Zeitschrift, De Amsterdammer, an¹⁷: «Strindbergs Mademoiselle Julie hat in Paris keinen Beifall gefunden, weder beim Publikum noch bei der Kritik. Während einer Matinee im Berliner Residenz-Theater sind drei neue Werke von ihm auf einmal aufgeführt worden, alle drei wieder bunt, sonderbar und unverschämt, verschroben und verwildert, alle drei außerdem von einer unbegrenzten und unheilbaren Geringschätzung für die Frau zeugend.» Der Rezensent fügt zwar hinzu, *Gläubiger* habe als einziges Stück sogar «großen Beifall» gefunden, besonders der Dialog sei gelobt worden; im großen und ganzen aber muß man sagen, daß die bürgerliche Entrüstung bei allen Theaterkritikern die vorherrschende Haltung war.

Im Februar 1893 erscheint dann vor dem bevorstehenden Hollandbesuch des Théâtre Libre in der schon genannten, tonangebenden Zeitschrift Het Tooneel ein längerer theaterkritischer Artikel des Chef-

¹⁵ Het Tooneel. Orgaan van het Nederlandsch Tooneelverbond, 20. Jg., S. 27.

¹⁶ De Portefeuille, 14. Jg., S. 42, 23. 4. 1892.

¹⁷ De Amsterdammer vom 29. 1. 1893, S. 2. Die ganze Rubrik *Het Tooneel* wurde verfaßt von H. J. Mehler.

redakteurs Dr. jur. J. Kalff¹⁸, aus dem dieselbe moralische Entrüstung spricht, der wir schon immer zum dramatischen Werk Strindbergs begegnet sind, gleichzeitig aber ist es ein objektiver Versuch, die ästhetischen Qualitäten seiner Dramen zu würdigen. So schreibt Kalff einerseits: «Man muß selber in hohem Maße esprit fort sein, um diesen ultra-pessimistischen Zyniker nicht abschreckend, nicht fast widerwärtig zu finden. Man fragt sich mit Schrecken, wie jemand so geworden ist, einen solchen Blick auf das Leben und die Menschen bekommen hat, so die Menschen zu zeichnen gewagt hat»¹⁹. Andererseits aber gesteht er zu, daß trotz dieser moralischen Ablehnung die literarischen Eigenschaften eine solche Anziehungskraft ausüben, daß man selber «dem Reiz eines so mächtigen Geistes, solcher Beobachtungsgabe und solcher dramatischen Kraft (verfällt)»²⁰. Über die *Gläubiger* heißt es: «Daß ein Stück solchen Inhalts nicht auf der Freien Bühne, sondern im Residenztheater Erfolg gehabt hat, beweist was für ein guter Dramatiker Strindberg ist»²¹. Am ausführlichsten behandelt Kalff in seinem Artikel den Roman *Röda rummet* sowie die Stücke *Mäster Olof*, *Fadren*, *Kamraterna*, *Fordringsägare* und *Fröken Julie* (er zitiert längere Passagen aus dem Vorwort), aber auch *Fritänkaren*, *Hermione*, *I Rom* und *Det nya riket* werden vorgestellt.

Antoinés Théâtre Libre bringt also das erste Drama Strindbergs auf eine holländische Bühne: am 17.3.1893 wird *Mademoiselle Julie* im Amsterdamer Grand Théâtre vor einer geschlossenen Gesellschaft aufgeführt. J(an) K(alff) äußert sich über diese Vorstellung in De Portefeuille folgendermaßen: «Es war eine gute Idee, vor Gästen, vor der niederländischen Presse ein Stück darzubieten, das für eine öffentliche

¹⁸ Het Tooneel, 22. Jg., S. 74–76, 18.2.1893. Der Artikel ist zwar nicht signiert, aber daß Kalff selbst diesen Artikel geschrieben hat, entnehme ich einem Hinweis seines Nachfolgers J. Vriesendorp (24. Jg., S. 9). Dieser Mr. (=Dr. jur.) Jan Kalff (1865–1944) ist der spätere Chefredakteur des Algemeen Handelsblad, wo er schon ab 1893 Theaterrezensionen schreibt unter dem Pseudonym Giovanni; er ist auch Mitarbeiter der Zs. De Portefeuille. Man verwechsle ihn nicht mit Dr. Jan Kalff (1873–1954, später mit einem «f» geschrieben: Kalf), dem späteren Direktor des Rijksbureau voor de Monumentenzorg, der in den neunziger Jahren Theaterrezensionen schrieb in De Kroniek, einer von P. L. Tak herausgegebenen Zeitschrift.

¹⁹ A. a. O., S. 74.

²⁰ A. a. O., S. 74.

²¹ A. a. O., S. 76.

Aufführung bestimmt als ungeeignet bezeichnet werden kann: Strindbergs *Mademoiselle Julie*». ²²

Obwohl dieser Kritiker das glänzende Spiel des französischen Ensembles anerkennt, scheint sein moralisches Urteil die ästhetische Würdigung beeinflusst zu haben; denn er nennt *Fröken Julie* «ein taktloses Machwerk», ungeschickt zusammengemanscht, mit allerhand altmodischen und gesucht-modernen Kunstgriffen, ein Stück, das mehr Ähnlichkeit mit einem Melodrama pur sang als mit einem Stück Wirklichkeit ‹vue à travers un tempérament› hat, wie der *große* und wesentliche Naturalist, Zola, sie gibt.» ²³

H. J. Mehler in *De Amsterdammer* ²⁴ ist womöglich noch aggressiver; seiner Meinung nach muß *Mademoiselle Julie* als mißlungen betrachtet werden: «mißlungen, weil es als Drama unsicher und unbeholfen ist». Sein negatives Urteil scheint – jedenfalls bei oberflächlicher Betrachtung – weniger durch eine ethische Bewertung diktiert zu sein. Er ist der Ansicht, daß die Figuren des Stücks keine lebendigen Wesen seien, sondern «angekleidete Thesen, Sprachpuppen, die Strindbergs Auffassungen über Heredität, Atavismus, tierischen Magnetismus usw. usw. verkünden und verteidigen müssen». Die Gespräche zwischen Julie und Jean kommen ihm vor wie «soziologische, theologische, quasi wissenschaftliche Dispute, wenn er auch einräumt, daß der Dialog fast immer vortrefflich sei. Auch tadelt er die Meinung der französischen Kritik, *Mademoiselle Julie* sei eine naturalistische *tour de force*. «Ich glaube nicht», sagt er, «daß in Frankreich ein naturalistisches Drama geschrieben worden ist, das in kecker, wenn man will, irrsinniger Kraft mit *Mademoiselle Julie* verglichen werden kann». Trotz dieses relativen Lobes, scheint man in Holland immer mit *Fräulein Julie* Probleme zu haben, dies gilt für die Schauspieler (bzw. den Regisseur) ebenso wie für die Kritiker.

In niederländischer Sprache wird *Fröken Julie* erst 1912 aufge-

²² De Portefeuille, 14. Jg., S. 501 (25. 3. 1893). Über Jan Kalff siehe Anm. 18.

²³ A. a. O., S. 502.

²⁴ De Amsterdammer vom 26. 3. 1893, S. 2.

²⁵ Durchaus vorbehaltloses Lob findet man nur in einem kurzen Bericht in *Asmodée* vom 23. 3. 1893; doch dieses Lob gilt im Grunde genommen nur dem vortrefflichen Spiel der französischen Truppe. Äußerst negativ ist z. B. J. N. VAN HALL in *De Gids*, 51. Jg., 1893, 2. Bd., S. 169–170 und 176.

führt²⁶, und auch dann sind die meisten Rezensionen negativ. Der Redakteur der Zeitschrift *Het Tooneel*, Dr. C. A. Vaillant, schreibt, er habe nie verstanden, welchen Wert man diesem Stück beimessen könne. Für ihn ist die Geschichte des Fräuleins «ein vulgärer Fall, der am allerwenigsten geeignet ist, fast zwei Stunden lang unserer Aufmerksamkeit würdig zu bleiben»²⁷. Er zitiert zustimmend einen nicht genannten deutschen Kollegen, der meint, dieser naturalistischen Studie komme poetischer Ewigkeitswert im entferntesten nicht zu, ganz abgesehen davon, ob solche pathologische Ausnahmefälle sich überhaupt zur dramatischen Bearbeitung eignen, ob solche Zynismen auf der Bühne Berechtigung hätten.

Erstaunlich ist, daß Frans Coenen, Autor einiger bekannter niederländischer naturalistischer Erzählungen, Strindbergs Stücke so satanisch findet, daß er der Meinung ist, Strindberg verfälsche das Leben, weil er der Romantik darin keinen Raum läßt²⁸. Und noch zwölf Jahre später schreibt Coenen in einem großen, wichtigen Aufsatz über Strindberg²⁹: «Hier (in *Fräulein Julie*) wird nur Monumentaldarstellung mit dem Anspruch auf Ewigkeit geboten, es handelt sich hier um Naturalismus, Individualisierungskunst, die sich aus Lebenshaß für das andere, das Weitere, die verallgemeinernde oder idealistische Kunst»

²⁶ Nach meinen vielleicht unvollständigen Angaben. C. A. SCHILP, *Herman Heijermans*, 1967, S. 39, scheint vorauszusetzen, 1896 solle eine niederländische Aufführung von *Fräulein Julie* stattgefunden haben. Er schreibt nämlich: «Drie jaar later (das heißt drei Jahre nach einer nicht öffentlichen Aufführung von *Fräulein Julie* durch Antoine am Anfang der neunziger Jahre, und das muß also 1893 sein) nam het meest conservatieve gezelschap, De Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsche Tooneel het geschuwde stuk op zijn repertoire».

²⁷ *Het Tooneel*, 42. Jg., S. 11, 1.10.1912. Negativ ist auch die Reaktion im Haarlem's Dagblad vom 8.10.1912. Schon im September 1912 nach der Premiere in Amsterdam hatte J. B. SCHUIL in dieser Zeitung seine Abneigung gegen *Fräulein Julie* ausgedrückt. Am 30.11.1921, nach einem Gastspiel des Leopoldine Konstantin-Ensembles, äußert er sich auf eine ähnliche Weise.

Algemeen Handelsblad vom 27.9.1912 dagegen ist positiv über die Wahl des Stückes, aber negativ über das gebotene Spiel.

²⁸ *Groot Nederland*, 10. Jg., 1912, 2. Bd., S. 619–620.

²⁹ *Groot Nederland*, 22. Jg., 1924, 1. Bd. S. 642–656, 2. Bd., S. 303–319, 405–420, 528–546; 23. Jg. 1925, 1. Bd., S. 93–99, 395–405. Wieder abgedruckt in FRANS COENEN, *Verzameld werk*, 1965, S. 272–360.

ausgibt³⁰. Für Coenen bedeuten diese Betrachtungen nicht etwa, daß sein ästhetisches Urteil getrübt wird – bei ihm dreht es sich auch nicht an erster Stelle um das Ethische, sondern um das Verhältnis zwischen Leben und Kunst und um den erkenntnistheoretischen Hintergrund der Literatur; doch hat man den Eindruck, als wären die meisten holländischen Theaterkritiker – wenigstens bis zum ersten Weltkrieg – davon überzeugt, daß nur idealistische Kunst mit einem ausgesprochenen Ewigkeitswert wirkliche Kunst sein könnte³¹.

Dies bedeutet nicht, daß eine naturalistische Theaterkunst auf den holländischen Bühnen keine Chance gehabt hätte. Ich möchte fast meinen, im Gegenteil, denn es gab zwei Traditionen, die die naturalistische Erneuerung auf der Bühne vorbereiten halfen. Einmal der rege Kontakt mit dem Ausland. Ich habe schon betont, daß die Journalisten das Theaterleben besonders in Berlin und Paris sehr genau verfolgten; hinzu kommen die direkten Beziehungen zwischen Theaterdirektoren. Eine wichtige Rolle spielt Abraham van Lier: er hatte nicht nur eine eigene deutsche Schauspielertruppe und brachte so abwechselnd niederländische und deutsche Stücke auf die Bühne³², er lud auch regelmäßig deutsche, englische und französische Gesellschaften ein, die die neuesten Errungenschaften der Theaterwelt vorführten. In seinem Grand Théâtre kann Antoine das erste Strindbergstück in Holland spielen – die schon erwähnte Aufführung der *Mademoiselle Julie*. Ein Jahr später kommt auf van Liers Bühne auch Lugné Poe mit Strindbergs *Créanciers* (Fordringsägare) an die Reihe. Het Tooneel³³ fürchtet zwar, daß «schwächere Konstitutionen» nach dieser Vorstellung aus dem Theater wegbleiben könnten, doch wird «das dramatische

³⁰ Groot Nederland, 22. Jg., 2. Bd., S. 535; Verzameld werk, S. 329.

³¹ Auch COENEN schreibt in seiner Abhandlung: «Realität auf der Bühne ist vergebliches Bemühen. Alles ist da gerade auf die Illusion, auf den Augenbetrug eingerichtet» (*Groot Nederland*, 22. Jg., 2. Bd., S. 538; *Verzameld werk*, S. 332). Nach Coenen geht Strindberg nicht so weit, wie der Naturalismus es forderte.

³² Am Grand Théâtre in der Amstelstraat in Amsterdam, einem Theater, das früher (von 1791 bis 1852) Hoogduitsche Schouwburg hieß, weil da eine selbständige Hochdeutsche Schauspielertruppe spielte. Zur gleichen Zeit gab es in Amsterdam auch ein Théâtre français (1788–1853). Vgl. *Zeven eeuwen Amsterdam*, Bd. IV, S. 169–171; Bd. VI, S. 141–142, 151–152.

³³ Het Tooneel, 24. Jg., 1.10.1894, S. 6–7.

Element im Stück» und das Spiel der Schauspieler – mit allerdings einer Ausnahme – gelobt. Dem Kritiker der Zeitschrift *De Gids*, J.N. van Hall, hingegen gefällt nur Maeterlincks *L'intruse*, das am selben Abend aufgeführt wurde. Die Tatsache jedoch, daß Lugné ein Stück wie *Créanciers* in das Repertoire des Théâtre de l'Œuvre aufnahm, eines Theaters, wie van Hall schreibt, «von dem man behauptet, es sei errichtet worden, um dem Naturalismus entgegenzuwirken und den ‹tendances idéalistes› zum Sieg zu verhelfen, vermittelt uns keine hohe Meinung von der Solidarität jener stark herausgestrichenen Prinzipien»³⁴.

Es gab noch eine zweite Strömung in Holland, die den Naturalismus auf der Bühne vorbereiten half: die Wendung zu einem Realismus im Sinne einer natürlichen Wiedergabe des wirklichen Lebens und eine Abneigung gegen die bisher unentbehrlich erschienenen Theater-effekte, namentlich in der Regie von Legras, der um 1890 als einer der großen holländischen Regisseure gilt³⁵.

1888 wurde die Tooneelvereniging gegründet³⁶, fast ausschließlich mit dem Ziel, Ibsens *Nora (Et dukkehjem)* aufführen zu können³⁷. Diese Gesellschaft wurde von Kreukniet & Poolman weitergeführt, und die Truppe macht mit *Nora* eine Tournee durch das Land, sie gab die erste Vorstellung des ersten wirklichen naturalistischen Dramas von Herman Heijermans³⁸, und sie betreute die erste niederländische

³⁴ *De Gids*, 58. Jg., 1894, Bd. 4, S. 365.

³⁵ J.B. SCHUIL in *Haarlems Dagblad* vom 6.9.1947. Vgl. H.H.J. de LEEUWE und J.E. UITMAN, *Toneel en dans*, Utrecht 1966 (*Oosthoeks Lexicons*), S. 126. Siehe auch J.N. VAN HALL in *De Gids*, 56. Jg., 1892, 2. Bd., S. 202, wo er anlässlich einer Aufführung des Théâtre Libre auf das natürliche Spiel eines Schauspielers bei Legras, namens Willem van Zuylen, hinweist. Er spiele nämlich mit einer ebenso großen Natürlichkeit und Meisterschaft wie Antoine.

³⁶ H.H.J. DE LEEUWE, *De geschiedenis van het Amsterdamsche tooneel in de negentiende eeuw (1795–1925)*, in *Zeven eeuwen Amsterdam*, Bd. V, 1948, S. 136–137; B. HUNNINGHER, *Toneel en werkelijkheid*, 1947, S. 22–23.

³⁷ Die Premiere von Ibsens *Nora* fand statt im Salon des Variétés am 28.3.1889. Die ersten Stücke, die von Ibsen in Holland gespielt wurden, sind: *Die Stützen der Gesellschaft* (1880) und *Ein Volksfeind* (1883).

³⁸ HERMAN HEIJERMANS (1864–1924) ist der einzige große naturalistische Dramatiker in der niederländischen Literatur. Das hier gemeinte Werk ist *Ahasverus* (1893), dessen Premiere im Mai 1893 über die Bühne ging.

Aufführung eines Strindberg-Stücks. Am 17.10.1893, also ein halbes Jahr nach *Mademoiselle Julie* – und ein halbes Jahr vor *Créanciers* – spielt die Gesellschaft Kreukniet & Poolman Strindbergs *Vater* im Amsterdamer Salon des Variétés. Die Reaktion der Presse auf dieses Stück ist viel günstiger als bei *Fräulein Julie*. Freilich bedauert der Chefredakteur der Zeitschrift *Het Tooneel*, die – wie aus den obigen Ausführungen schon hervorgeht – in Opposition zum Avantgardetheater steht, «daß, über die Bretter wieder die jämmerlich-krankhafte Luft weht, die mit Ibsen und anderen aus dem Norden zu uns kommt»³⁹, um schließlich, nachdem er Lauras Charakter analysiert hat – er nennt sie eine höllische Megäre – die Folgerung zu ziehen: «Von diesem Typ mögen in Schweden und Norwegen viele Repräsentanten vorkommen, hier ist sie zu selten, um eine Bühnenfigur zu sein». H.J.Mehler dagegen, der anfangs 1893 noch einen recht negativen Bericht über Aufführungen in Paris und Berlin gegeben hatte, nennt den *Vater* ein Meisterstück⁴⁰. «Im *Vater* keine autobiographischen Betrachtungen, keine Umstände und Weitschweifigkeit wie in *Fräulein Julie*; die Handlung ist die Einfachheit und Klarheit selber; ein Kampf von Anfang bis zum Ende, fesselnd und dramatisch; eine meisterhaft allmähliche und stetige Steigerung der Erregung und Spannung; keine einzige Szene zu viel oder zu lang; der Dialog schlicht und voller Kraft. Und zu gleicher Zeit eine Schöpfung voller Innigkeit und Zärtlichkeit, geschrieben mit Wärme und Überzeugung, ein Schrei des Schmerzes und der Empörung, als solcher ergreifender und überzeugender als viele Dramen, deren Inhalt man williger annimmt, deren Tendenz und Philosophie man leichter zustimmt».

Beim Tode Kreukniet wurde seine Avantgardetätigkeit⁴¹ von der

³⁹ *Het Tooneel*, 23. Jg., S. 18, 1.11.1893.

⁴⁰ *De Amsterdamer* vom 22.10.1893. Andere lobende Rezensionen findet man in *Asmodée* vom 19.10.1893, im *Nieuws van den Dag* vom 19.10.1893, in *De Portefeuille* vom 21.10.1893 (15. Jg., S. 272–273). Besonders auffällig ist, daß J. Kalff als Giovanni im *Algemeen Handelsblad* vom 19.10.1893 positiver urteilt als in *Het Tooneel*.

⁴¹ Kreukniet starb am 5.12.1893. Er spielte Strindberg, Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Brieux und Maeterlinck. Er unterhielt gute Beziehungen zum Théâtre Libre in Paris und zur Freien Bühne in Berlin, und zwang durch seinen Erfolg die offizielle Koninklijke Vereeniging *Het Nederlandsch Tooneel* zu einer Aufführung von Ibsens *Die Wildente* und Sudermanns *Die Ehre*.

neu gegründeten Nederlandsche Tooneelvereeniging übernommen; unter ihren Gründern befanden sich Adriaan van der Horst und L.H.Chrispijn, ein Regisseur aus der Schule von Legras. Ende 1895 führte die Gesellschaft *Mit dem Feuer spielen* und den *Vater* auf. Natürlich spielte sie auch viele niederländische Stücke, insbesondere von Heijermans; allmählich trat dieser auch als Regisseur auf, so z. B. 1912 bei Strindbergs *Fräulein Julie*. Diese Inszenierung kommt anderthalb Monate nach der Premiere in Amsterdam (12. 11. 1912) in Antwerpen heraus, und sie ist zugleich auch die erste Aufführung eines Strindbergstückes in niederländischer Sprache in Belgien. Auffällig aber ist, daß das Stück in Belgien eine viel bessere Presse hat als in Holland⁴². Möglicherweise ist das auf zwei Umstände zurückzuführen: einmal auf den Rückstand des niederländischen Theaters in Belgien, zum anderen auf die Abwesenheit jener starken bürgerlich-viktorianischen Tradition, wie sie in Holland herrschte.

Allerdings war es nicht die erste Aufführung eines Strindbergdramas in Belgien; denn das Théâtre de L'Œuvre hatte ein paar Monate vor dem Gastspiel in Holland *Créanciers* im Brüsseler Théâtre du Parc aufgeführt. Stellan Ahlström hat dieses Ereignis ausführlich beschrieben; er beschließt seine Darstellung mit den Worten: «Det var enbart de franskspråkiga tidningar i Bryssel som skrev om strindbergföreställningarna. I den flamländska pressen förekom vid denna tid, betecknande nog, inga teaterrecensioner»⁴³. Ich muß zugestehen, daß ich diese Behauptung nicht zu widerlegen vermag. Die flämischen Zeitungen waren zu jener Zeit sehr regional eingestellt; sie hatten einen kleinen Leserkreis und infolgedessen nur lokale und kulturell äußerst geringe Interessen. An und für sich sollte ich hier die Situation der südniederländischen Kultur gegen Ende des 19. Jahrhunderts beschreiben, doch leider muß ich mich auf einige allgemeine Angaben beschränken: Die Verwaltung und die intellektuelle Oberschicht bedie-

⁴² Mit großem Lob schreiben über diese Aufführung von *Fräulein Julie*: De nieuwe Gazet vom 14.11.1912, De Gazet Lucifer vom 16.11.1912 (mit Druckfehler: 17.11.1912!), De Werker vom 18.11.1912 und die flämischen Korrespondenten in Nieuwe Rotterdamsche Courant vom 14.11.1912 und Algemeen Handelsblad vom 14.11.1912.

⁴³ Stellan Ahlström, *Strindberg och den belgiska kritiken*, in: Svensk litteraturtidning 25.Jg., 1962, S. 89. Die Aufführung in Brüssel fand am 22. 6. 1894 statt.

nen sich weitgehend der französischen Sprache, und den Nährboden dieser französischen Oberschicht muß man – via Brüssel – in Paris suchen. Während 1780 nur 5% der Bevölkerung in Brüssel Französisch spricht, sind es 1840 schon 30% und 1900 etwa 50% (heute ca. 80%). Eine bewußte Vernachlässigung des muttersprachlichen Unterrichts unter der südniederländischen Bevölkerung läßt den Bildungsstand im flämischen Teil Belgiens stark herabsinken (diese Vorrangstellung dauert bis etwa 1930).

Am Ende des 19. Jahrhunderts ist das niederländische Kulturleben in Belgien ins Kleinbürgerliche zurückgedrängt. Unter dem Einfluß der Flämischen Bewegung gibt es zwar eine lebhaftere literarische Tätigkeit, die sich im Aufkommen einer Unmenge von kleineren, öfters kurzlebigen Zeitungen äußert: Dies zeugt von einer regen Aktivität von seiten der literarisch Interessierten, macht aber zugleich auch das Fehlen eines kaufkräftigen, am Kulturleben beteiligten Publikums deutlich. Auch das Theaterleben beschränkt sich meistens auf kleinere örtliche Vereine, die Possen, Spektakelstücke und romantisch-melodramatische Trauerspiele aufführen; und um 1910 wird noch darüber geklagt, daß sogar die Koninklijke Nederlandsche Schouwburg in Antwerpen wie auch in Gent nur solche Stücke spielen wollen. Die größeren flämischen Städte haben übrigens auch rein französische Schauspielhäuser und eine französische Presse – um 1900 gab es in Brügge keine niederländische Tageszeitung, in Brüssel immerhin drei.

Wie bereits erwähnt, hatten die flämischen Zeitungen einen lokal und kulturell sehr begrenzten Leserkreis; die Intellektuellen lasen ein französisches (eventuell ein flämisches und französisches) Blatt. Hinzu kommt ferner, daß viele selbstbewußte Flamen eine negative Einstellung zur französischen Kultur hatten, und so ist es durchaus möglich, daß über Lugné Poes Strindbergaufführung in flämischen Zeitungen nicht berichtet wurde. Bisher habe ich nur einen Hinweis entdecken können: In *De Kunstwereld*⁴⁴, einem in Amsterdam erscheinenden *Weekblad voor Nederland en België*, schreibt G. (= Gust oder August Vermeylen, ein bekannter Brüsseler Schriftsteller) eine kurze Notiz, in der er sich freilich darauf beschränkt, nur den einleitenden Vortrag

⁴⁴ *De Kunstwereld. Weekblad voor Nederland en België*, 1894, Nr. 26, S. 6 (27. 6. 1894).

Edmond Picards zu kritisieren. Daß Vermeyleen sich aber tatsächlich für Strindberg interessierte, wissen wir aus seiner Korrespondenz mit Emmanuel de Bom über ihre Pläne, das Theaterleben in Antwerpen in neue Bahnen zu lenken. Am 2.6.1891 schrieb Vermeyleen: «Ich werde Dir über Strindberg und unsere Theaterangelegenheit schreiben», und zwei Tage später antwortet de Bom: «Vergiß Strindberg und H. Gabler nicht»⁴⁵. Obwohl diese beiden Schriftsteller eine große Rolle für das Aufblühen des literarischen Lebens in Flandern gespielt haben – sie sind Mitbegründer der Zeitschrift *Van Nu en Straks* –, so haben sie doch weiter keine nachweisbare Bedeutung für die Strindberg-Rezeption gehabt.

Das wachsende Interesse für Strindberg in Flandern – wenigstens von 1905 an – geht deutlich aus den Zeitschriften hervor. 1905 kündigt *Het Tooneelblad*⁴⁶ das Erscheinen von *Historiska miniatyren* an, 1907 veröffentlicht Emile Charlet in *Ontwaking*⁴⁷ eine – übrigens sehr ober-

⁴⁵ Die zwei Postkarten befinden sich im Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven. Ein Jahr früher hatten L. Krinkels, E. de Bom und G. Vermeyleen eine Zeitschrift, *Ons Tooneel*, gegründet, die bloß vom 14.9.1890 bis zum 4.1.1891 herausgekommen ist. Mitarbeiter war auch J. T. Grein, der in Antwerpen gewohnt hatte und 1891 das Independent Theatre of London ins Leben rufen sollte. In der kurzen Zeit seiner Existenz folgte *Ons Tooneel* der Aktivität des Théâtre Libre und dem Theaterleben in Berlin, Dresden, London usw. In der Nummer vom 1.11.1890 (Nr. 8, S. 2–3) lesen wir: «Strindberg, der schwedische Zola, schrieb prachtvolle Werke; wer kennt ihn hier?» und am 16.11.1890 (Nr. 10, S. 4): «Strindbergs *Fräulein Julie* fand eine ungünstige Aufnahme – was uns befremdet» (nach der Premiere auf der Freien Bühne). Dieser letzte Bericht ist vielleicht dem holländischen *het Tooneel* (22. Jg., 25.10.1890) entnommen, wo genau wie hier zuerst mitgeteilt wird, das Verbot gegen die Aufführung von Sudermanns *Sodoms Ende* sei aufgehoben worden, aber das Stück sei «gefallen» (beide gebrauchen dasselbe Wort). Nur schreibt *Het Tooneel*: «ein Schauspiel Strindbergs», während *Ons Tooneel* fälschlich ausgefüllt hat: «Fräulein Julie» (bekanntlich handelte es sich um den *Vater*).

Ein anderer flämischer Schriftsteller, Victor de Meyere, denkt um die Jahrhundertwende an eine neue Zeitschrift (*'t Vrije Vlaanderen*, nie erschienen). In einem Brief bespricht er den Inhalt dieser geplanten Zeitschrift. In jeder Nummer wolle er eine Novelle eines ausländischen Autors aufnehmen, z. B. von Strindberg, «der mir versprochen hat, daß wir aus seinem Werk soviel übersetzen dürfen, wie wir wollen» (undatierter Brief; Archief en Museum ..., Antwerpen).

⁴⁶ *Het Tooneelblad* (Antwerpen) vom 1.10.1905.

⁴⁷ *Ontwaking*, 7. Jg., 1907, S. 1–7 (Strindberg, S. 6–7). Auch als Separatausgabe: E. Charlet, *Skandinavische Dichterportretten (Zooals ik ze zag)*, s. a., 8 S.

flächliche – Reihe von Begegnungen mit skandinavischen Autoren, unter ihnen auch Strindberg, 1909 erscheint in *De Zaaier*⁴⁸ ein Artikel über Strindberg (Nummer IX in einer Reihe *Tooneelschrijvers van beteekenis*). Der Verfasser, P. J. d’Hoedt, unternimmt um dieselbe Zeit einen scharfen Angriff gegen die Manie der flämischen Schauspielhäuser, namentlich der Koninklijke Nederlandsche Schouwburg in Gent, nur Operetten, Possen und Schauerdramen zu bringen, statt modernen Theaterstücken den ihnen gebührenden Platz einzuräumen⁴⁹.

1912 ist Strindberg sowohl im Süden wie im Norden unseres Sprachgebietes jedenfalls so bekannt geworden, daß einige Zeitungen sogar regelmäßig über seine Krankheit berichten und die meisten nach seinem Tode einen häufig langen Artikel über sein Leben und Werk publizieren. Es fällt dabei auf, daß sehr viele nur den naturalistischen Strindberg kennen; dies gilt vor allem für die *Nederlandsche Bibliographie*⁵⁰, die zwar fünfzehn Werke anführt, doch alle aus der Zeit vor 1889. Sehr wenige Artikel erwähnen *Ett drömspel*, einige referieren über *Inferno* und *Till Damaskus*, doch für den späteren Strindberg bringt niemand Interesse auf. Ich habe nur einen Satz – bei der Erwähnung von *Advent* – über den symbolistischen Schriftsteller gefunden: «Durch Leiden und Arbeit hat er seine Seele geläutert»⁵¹.

Die ausführlichste Besprechung von *Inferno* und *Till Damaskus* findet man bereits 1899 in *Modernen*⁵², einem Buch Poelhekkes, der anlässlich eines Zeitungsberichtes, Strindberg sei zum Katholizismus konvertiert, dieser Behauptung nachgeht, um festzustellen, ob daran etwas Wahres ist. Es ist verständlich, daß der Katholik Poelhekke aus seiner Perspektive nicht viel Wertvolles bei Strindberg entdecken

⁴⁸ *De Zaaier*, 3. Jg., 1909, S. 92.

⁴⁹ J. VAN SCHOOR, *Een Huis voor Vlaanderen*, 1972, S. 127.

⁵⁰ *Nederlandsche Bibliographie*, Mai 1912, S. 11.

⁵¹ *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 15.5.1912, Avondblad B, S. 1. Dieser Artikel verbreitet sich auch über die *Inferno*-Krise und enthält einige äußerliche Angaben über *Intima teatern* und die *Kammerspiele*.

⁵² M. A. P. C. POELHEKKE, *Modernen*, Nimwegen 1899, S. 59–80 und 261–264. Über *Inferno* schreiben auch HENRI VAN BOOVEN in *Elsevier’s geïllustreerd maandschrift*, Jg. 19, 1909, Bd. 27, S. 255–259, und P. N. VAN EYCK in *De Nieuwe Gids*, Jg. 25, 1910, 2. Bd., S. 635–646). Letzterer spricht auch über *Nach Damaskus*. Beide zeigen eine große Bewunderung für Strindbergs Kunst.

kann⁵³, selbst wenn er auch in *Inferno* nur eine «babylonische Verwirrung» zu sehen vermag, so ist sein Referat doch ziemlich objektiv. *Till Damaskus* freilich, über das er erst in einer Nachschrift berichtet, erscheint ihm als Äußerung einer kranken Seele.

Auf der Bühne sieht man so vorläufig nur naturalistische Stücke von Strindberg. Nach der in Holland stark kritisierten, in Belgien aber erfolgreichen Aufführung der *Fräulein Julie* unter der Regie Herman Heijermans' im Jahre 1912, erfolgt die erste Aufführung durch eine flämische Theatergesellschaft in Gent: am 4. 11. 1913 werden Strindbergs *De Vader (Fadern)* und *Herfstteekenen (Första varningen)*, deutsch auch *Herbstzeichen* genannt) gespielt; Regisseur ist der Niederländer Arie van den Heuvel, einst Schauspieler bei Kreukniet (1888), nun aber schon viele Jahre in Belgien auf der Bühne tätig⁵⁵ – und seine Inszenierung war ein Erfolg⁵⁶.

Von einer zweiten Aufführung von *Fadern* durch einen Studentenverein⁵⁷ in Gent während des ersten Weltkrieges habe ich keine Rezension finden können, doch ist die Einleitung, die André Jolles⁵⁸

⁵³ Vom Standpunkt des dogmatischen, apologetischen Scholastizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts verfolgt er die verwirrten Versuche Strindbergs, sich der christlichen Mystik und dem katholischen Glauben anzunähern. *Inferno* ist daher für ihn der Ausdruck einer tief beklagenswerten Person (S. 80). *Till Damaskus* erscheint ihm als «eine einzige Reihenfolge von närrischen Szenen» (S. 261). Auch über einige andere Werke läßt er sich aus: *Det nya riket* sei noch «unverschämter» als *Röda rummet. Fröken Julie* sei gemein (S. 63). Selbstverständlich sind der Franzose Huysmans und besonders der Däne Johannes Jørgensen ihm lieber.

⁵⁴ A.a.O., S. 80; im Grunde ein Zitat von Strindberg selber (*Samlade skrifter*, Bd. 28, 1914, S. 204).

⁵⁵ Arie van den Heuvel (Rotterdam 1860 – Gent 1934) spielte zuerst meistens in Rotterdam, war jedoch schon seit 1896 in Belgien tätig.

⁵⁶ Siehe die Rezensionen in den Zeitungen *Gazette van Gent* vom 5. 11. 1913, *Vlaamische Gazet van Brussel* vom 6. 11. 1913, *La Flandre libérale* vom 7. 11. 1913, *De Werker* vom 7. 11. 1913, und in der Zeitschrift *Ons Tooneel*, 2. Jg., Nr. 8, 16. 11. 1913. Die Aufführung des *Vaters* in Brüssel am 23. 2. 1914 mit einer teilweise anderen Besetzung soll allerdings nicht so gut gewesen sein. Siehe *Ons Tooneel*, 2. Jg., Nr. 23, 1. 3. 1914.

⁵⁷ Der Genter Studentenverein De Kaproenen spielte *De Vader* am 27. 5. 1918.

⁵⁸ André Jolles, Niederländer von Geburt, heiratete eine Deutsche und wurde deutscher Staatsangehöriger, kam mit der deutschen Armee nach Belgien, wurde 1916 Professor an der verflämischten Universität in Gent, wurde nach dem Krieg Professor in Leipzig

damals hielt, veröffentlicht worden⁵⁹. Er betont, daß Strindberg weder die drei aristotelischen Einheiten respektiere, noch ein richtiger Realist, noch ein Romantiker, noch ein Tendenzdichter sei. «Von allem, was alte und neue Zeiten von einem Drama versprochen haben, von einer zusammenhängenden Fabel, deutlich umrissenen Personen, durchgeführten Charakteren, von einem farbigen Spiel der Phantasie oder der schonungslosen Wirklichkeit, von Eigenschaften und Seelenzuständen, von Erbauung oder Rührung ist nur dieses übrig geblieben: der Konflikt»⁶⁰. Vielleicht hat Jolles mit diesen Worten einen sehr wichtigen Aspekt der naturalistischen Periode Strindbergs beschrieben.

Eine genaue Trennungslinie zwischen der ersten Periode, die ich «die Bekanntschaft mit dem naturalistischen Strindberg» genannt habe⁶¹, und der zweiten, «die Entdeckung des späteren Strindberg», läßt sich natürlich nicht ziehen. Ich möchte indessen den Beginn der zweiten Periode für Holland mit dem Besuch Reinhardts im Jahre 1916 und für Flandern – das noch einen beträchtlichen Rückstand hat – mit einigen Notizen in der Zeitschrift *Ter Waarheid* (1921) und mit der Aufführung von *Advent* im Jahre 1924 ansetzen.

1916 inszeniert Max Reinhardt den *Totentanz* in Holland, 1916 führt auch Willem Royaards in verschiedenen holländischen Städten *Doodendans* auf; 1918 bringt der zweite große niederländische Regisseur dieser Zeit, Eduard Verkade, *Onweer* (*Oväder, Wetterleuchten*), 1920 folgen *Paschen* (*Påsk, Ostern*) und *De Pelikaan* (*Pelikanen, Der Scheiterhaufen*), und 1921 schließlich das Stück, das wohl als der Höhepunkt der Entdeckung des symbolisch-expressionistischen Strindberg bezeichnet werden kann: *Droomspel* (*Ett drömspel, Ein Traumspiel*).

Die von Kritikern und Publikum bejubelte Aufführung von Strind-

(siehe WALTER THYS, *Uit het leven en werk van André Jolles*, in *De Nieuwe Taalgids*, 47. Jg., 1954, S. 129–137 und 199–208.

⁵⁹ ANDRÉ JOLLES, *Strindberg. De Vader. Een inleiding*, Gent 1918, 22 S. Auch abgedruckt in ANDRÉ JOLLES, *Bezieling en vorm. Essays over letterkunde*, Haarlem 1923, S. 272–285.

⁶⁰ ANDRÉ JOLLES, *Strindberg. De Vader. Een inleiding*, S. 12.

⁶¹ In Holland hat es 1915 noch eine mißlungene Aufführung gegeben von *Mit dem Feuer spielen*. Siehe *Nieuwe Rotterdamsche Courant* vom 24. und 25. 10. 1915, *Algemeen Handelsblad* vom 24. 10. 1915.

bergs *Totentanz* in Reinhardts Regie war der Glanzpunkt⁶² in einer Reihe von sechs Stücken, die das Deutsche Theater im Frühjahr 1916 in Rotterdam spielte. Die bekannte Schriftstellerin und Theaterkritikerin Top Naeff hat später geschrieben, Max Reinhardt habe Strindberg für die Holländer entdecken müssen⁶³. Durch diesen Erfolg angeregt, inszenierte Royaards im November desselben Jahres das Drama in niederländischer Übersetzung; in ihrer Kritik über diese Aufführung⁶⁴ schreibt Top Naeff am Ende: «Der Riese Strindberg ist für uns ein noch nahezu geschlossenes Buch; es wurde Zeit, es zu öffnen». Und Top Naeff hat selbst durch ihre Theaterkritiken in dieser Periode (1916–1921) zum Öffnen und richtigen Verständnis viel beigetragen. Im grausig pessimistischen *Totentanz* entdeckt sie, «daß Strindbergs fast verbrecherischer Pessimismus, sein nichts schonender Menschenhaß, im tiefsten Grund Liebe war. Ein unbegrenztes Mitleid»⁶⁵, und in Alice sieht sie eine innere Entwicklung, eine Erlösung, die zum Frieden führt⁶⁶.

Top Naeff ist sich ihrer Aufgabe bewußt. Sie nennt es eine schöne, aber vorläufig undankbare Aufgabe, das niederländische Volk zu Strindberg zu führen. Ein Hindernis auf diesem Weg ist «der Naturalismus, mit dem wir groß geworden sind». Strindbergs «Realismus» ist aber «Poesie, Musik und nur als solchem näherzukommen», und sie stellt ihn in dieser Beziehung neben Shakespeare, Goethe und Tolstoi⁶⁷. Diese Betrachtungen lesen wir am Anfang einer Rezension über

⁶² Siehe z.B. J.L. Walch in *Groot Nederland*, 14. Jg., 1916, 1. Bd., S. 649, 651–652; *Nieuwe Rotterdamsche Courant* vom 13. 11. 1916, S. 1; TOP NAEFF in *Dramatische Kroniek*, Bd. I, S. 114 (1916 veröffentlicht in *De Amsterdammer*. – Ähnliches gilt für alle Rezensionen Top Naeffs, die im folgenden erwähnt werden); Louis van Gasteren in *Tooneel-leven*, November 1918, S. 7 (in einem Artikel *August Strindberg in Holland*, der leider einige falsche Angaben enthält).

Die betreffende Aufführung fand am 29. 4. 1916 statt.

⁶³ TOP NAEFF, *Dramatische Kroniek*, Bd. IV, S. 103. In ihrem Buch über *Willem Royaards* (Haag, 1947) schreibt sie später: «es war auch Max Reinhardt, der uns 1916 mit einer prachtvollen Aufführung vom *Totentanz* unseren Rückstand fühlen ließ. Eine Lücke, die für die Entwicklung des Modernen Theaters immer nachteilig geblieben ist; ein nie völlig aufgeholt Schaden» (S. 245).

⁶⁴ TOP NAEFF, *Dramatische Kroniek*, Bd. I, S. 111–119.

⁶⁵ A.a.O., S. 74.

⁶⁶ A.a.O., S. 73.

⁶⁷ *Dramatische Kroniek*, Bd. II, S. 195.

Verkades Inszenierung von *Onweer (Wetterleuchten)*, die ihr freilich nicht ganz gefallen hat⁶⁸.

In ihrer Besprechung der ebenfalls nicht ganz gelungenen Aufführung des *Vaters* stellt Top Naeff fest, daß dieses Drama wichtig für jenes Stadium in Strindbergs Werk sei, weil es alle Elemente enthalte, die den späteren Strindberg groß gemacht haben; u. a. nennt sie seine Sehnsucht nach einer befreienden Ur-Mutterschaft, und als Beleg führt sie die Worte des Rittmeisters an die Amme an: «Gute Nacht, Margarete, und gesegnet bis du vor allen Frauen»⁶⁹. Strindbergs Bekenntnis in *'n Roes* (Brott och Brott, Rausch)⁷⁰ umschreibt sie folgendermaßen: «Die Sünde gegen den heiligen Geist der Liebe und Güte, die den gebundenen Menschen vom Bösen zum Schlimmeren führt, dorthin, wohin *Dämonen am Untergang der Menschheit zu arbeiten scheinen*, und ihn nicht loslassen, bevor er – indem er die Reue als Gnade erkennt – mit erhobenem Haupt nur noch bittet, ein Büßer zu sein, wie die andern. *Denn keiner wird religiös, der nicht ein schlechtes Gewissen hat*, niemand verdient den Namen eines Menschen, der nicht seinen Teil an der unendlichen Schuld im eigenen Herzen bekannte»⁷¹. Top Naeff hat offensichtlich eine hohe Meinung von *Rausch*, wenn sie auch meint, daß es unreife, übertriebene Gefühle enthalte, nennt sie es ein Meisterwerk, «sowohl wegen des edlen Geistes wie wegen der primitiv heftigen Form» ... «Ich glaube», schreibt sie, «daß die europäische Theaterliteratur, mit Ausnahme der russischen, wenig Werke von solch hoher Strenge und gleichzeitig so milder Gnade wie *Rausch* aufweist»⁷².

Anfangs 1920 wird *Paschen (Ostern)* von demselben Regisseur, A. van der Horst, aufgeführt, der ein Jahr zuvor den mißlungenen *Vater* inszeniert hatte, und Top Naeff kann ihn zu dieser Aufführung, die sie einen Sieg nennt, beglückwünschen⁷³.

Daß aber auch andere Kritiker als Top Naeff die Symbolik des

⁶⁸ A.a.O., S.200–202. Premiere im April 1918.

⁶⁹ A.a.O., S.139. Premiere im Februar 1919 unter der Regie von A. van der Horst.

⁷⁰ *'n Roes* nach dem deutschen Titel *Rausch*. Premiere im November 1919 unter der Regie Willem Royaards'.

⁷¹ *Dramatische Kroniek*, Bd.III, S.11.

⁷² A.a.O., S.18.

⁷³ A.a.O., S.141.

späteren Strindberg verstanden haben, hätte ich schon an Hand anderer Rezensionen, z. B. von *Wetterleuchten*⁷⁴ oder *Rausch*⁷⁵, nachweisen können. Zu *Ostern* hätte ich gern Herman Poort⁷⁶ zitiert, der ganz deutlich die innere Bekehrung des Elis hervorgehoben und gezeigt hat, wie aufsässiger Hochmut sich zur Demut bekennen muß. Doch würde dies zu viel Zeit beanspruchen; deshalb überspringe ich auch die Aufführung von *De Pelikaan (Der Scheiterhaufen)*⁷⁷, um zu *Droomspel* (Ein Traumspiel) zu gelangen, nach Top Naeff eine der wichtigsten Theateraufführungen, die je in Holland gegeben worden ist⁷⁸. Willem Royaards und der Däne Svend Gade waren die Regisseure; und Royaards, der sich stets viel Mühe gab, wenn er ein neues Stück einstudierte, lernte sogar Schwedisch, um *Ett drömspel* ins Niederländische übersetzen zu können⁷⁹; er übernahm auch die Rolle des Advokaten und, während man ihn früher in bestimmten Rollen hat kritisieren müssen, sind jetzt alle Kritiker einstimmig in ihrem Lob⁸⁰. Die Rezensionen zeigen auch, daß alle Kommentatoren die Bedeutung des Neuen, der unwirklichen Traumstimmung, des Poetischen in *Droomspel* erkannt haben. J. W. F. Werumeus Buning, der bekannte Dichter, gebrauchte das Wort «expressionistisch», als er die Atmosphäre des Schauspiels zu kennzeichnen versuchte, und er ist sogar der Ansicht, Royaards und Gade hätten das Stück zu naturalistisch inszeniert⁸¹.

In einem Buch über Royaards hat Top Naeff ihre Bewunderung für *Ett drömspel* wohl am deutlichsten ausgedrückt: «Für und durch jede Generation sollte wenigstens eine Neugestaltung dieses *Traumspiels*

⁷⁴ z. B. De Telegraaf vom 3.4.1918. Merkwürdigerweise hat Barbarossa einige Tage später in derselben Zeitung eine Besprechung veröffentlicht, die von wenig Verständnis zeugt.

⁷⁵ z. B. V. B. im Algemeen Handelsblad vom 20.11.1919; J. B. Schuil in Haarlem's Dagblad vom 24.11.1919; Ks. im Algemeen Handelsblad vom 10.3.1921 (nach einer Reprise).

⁷⁶ Abgedruckt in HERMAN POORT, *Van de planken*, Groningen 1926, S.44–50.

⁷⁷ Siehe TOP NAEFF, *Dramatische Kroniek*, Bd. III, S. 199–206.

⁷⁸ TOP NAEFF, *Willem Royaards*, S.293.

⁷⁹ EDMOND VISSER, *Dr. Willem Royaards*, Amsterdam 1922, S.39. Die betreffende Übersetzung (*Een droomspel*) erschien 1921.

⁸⁰ Die Premiere, die am 15.10.1921 stattfand, wurde durch Beleuchtungsschwierigkeiten gestört aus einem so alltäglichen Grund wie die Krankheit eines Elektrikers. Das war natürlich Anlaß zu recht viel Kritik.

⁸¹ Werumeus Buning in *Groot Nederland*, 19.Jg., 1921, 2.Bd., S.548.

stattfinden, das der Bühne alle ihre Wunder entlockt. Und wie wir uns auch individuell dazu verhalten, abhängig wie wir von den Suggestionen des Zeitraums sind, in dem wir leben, nichts kann unsere Bewunderung für diese Leistung beschneiden, für dasjenige, was hier angehäuft wurde an gerechter Klage und wahrhaftem Mitgefühl mit dem Menschen, Mittelpunkt eines göttlichen, jämmerlichen entstellten Weltalls. Als Leistung ist dieses halb realistische, halb symbolische Traumspiel ein beispielloses Wagnis gewesen, aber unvergeßlich ist auch, was daraus für Zeit und Ewigkeit entstand: ein unvollkommenes Meisterwerk der modernen Dramatik, die mit Strindberg anfängt»⁸².

Selbstverständlich werden in diesen Jahren auch Artikel über andere Aspekte in Strindbergs Werk veröffentlicht. In Onze Eeuw erscheint 1917 ein Aufsatz des bekannten Altnordisten R. C. Boer⁸³, der zum größten Teil dem Gedichtband *Sömngångarnätter på vakna dagar* (1884) gewidmet ist und der auch viele Auszüge in niederländischer Übersetzung enthält⁸⁴. Eltheto⁸⁵ bringt 1921 einen Aufsatz K. H. Miskottes, in dem dieser *Nach Damaskus* von einem christlichen Standpunkt aus betrachtet, und 1922 erscheint das erste Buch⁸⁶ über Strindberg auf niederländisch: K. F. Proost, *August Strindberg, zijn leven en werken*⁸⁷.

Bevor ich jedoch auf dieses Buch eingehe, möchte ich erst die zweite Periode im südlichen Teil unseres Sprachgebietes, d. h. also in Flandern, besprechen; wie zuvor bereits erwähnt, hatte ich den Anfang dieser Periode auf etwa 1921 angesetzt. In jener Zeit, in den Jahren der Nachkriegszeit, als sich der Expressionismus in Flandern auf einer viel breiteren Front als in Holland durchzusetzen vermag, erscheint eine neue Zeitschrift: *Ter Waarheid*, in deren zweiter Nummer zwei ausländische Korrespondenten Strindberg erwähnen. Bedauernd meint

⁸² A. a. O., S. 293.

⁸³ R. C. BOER, *Zweedsche dichters van onzen tijd. Aulavoordrachten, gehouden aan de Universiteit van Amsterdam op 3, 10, 17 November 1916. III Over eenige werken van Strindberg*, in: *Onze Eeuw*, 17. Jg., 1917, 1. Bd., S. 345–379.

⁸⁴ A. a. O., S. 351–372.

⁸⁵ K. H. M., *Strindbergs «Nach Damaskus»*, in: *Eltheto. Orgaan der Nederlandsche Christenstudentenvereniging*, 75. Jg., 1921, S. 116–140.

⁸⁶ Abgesehen von A. Jolles' 1918 in Gent erschienener Broschüre (siehe Anm. 59).

⁸⁷ Dr. K. F. PROOST, *August Strindberg. Zijn leven en werken. Een inleiding*, Zeist 1922, VII + 305 S.

ein Berichterstatter aus Holland, daß die Deutschen dort Ibsens *Gespenster* aufführen, während in ihrem eigenen Land Strindberg bereits dessen Stelle eingenommen habe und man in Holland auch fast so weit sei⁸⁸, ein anderer schreibt aus Deutschland über «Het expressionisme in het drama» und nennt Strindberg zusammen mit Wedekind einen Vorläufer des Expressionismus, um dann wie sein holländischer Kollege festzustellen: «Strindberg scheint in Deutschland den Platz von Ibsen eingenommen zu haben, der schon beinahe ganz von der Bühne verschwunden ist»⁸⁹. Derselbe Korrespondent, Frans Naudts, berichtet später über Bernhard Diebolds *Anarchie im Drama* und besonders über die Bedeutung Strindbergs – namentlich von *Nach Damaskus*, dieser «Mutterzelle des Expressionismus» – für das moderne Drama⁹⁰.

Aus dem Anfang der zwanziger Jahre muß ich noch zwei bemerkenswerte und erfolgreiche Aufführungen naturalistischer Dramen in Antwerpen erwähnen: 1923 wird im Volksgebouw *Fräulein Julie* und 1924 in der Koninklijke Nederlandsche Schouwburg *Der Vater* gespielt. Besonders die erstgenannte Aufführung hat viel Aufsehen erregt, weil gerade zu jener Zeit die Koninklijke Nederlandsche Schouwburg mit Schwierigkeiten kämpfte und das sozialistische Volksgebouw mit seinen künstlerisch gepflegten Vorstellungen der vornehmeren KNS das Publikum wegzufangen drohte⁹³.

⁸⁸ Ter Waarheid, 1. Jg., Feb. 1921, S. 111–112 (J. M. Bie in einem Artikel *Noord-Nederlandsch kunstleven*). Es handelt sich um eine Aufführung von Ibsens *Gespenster* durch das Düsseldorfer Schauspielhaus.

⁸⁹ A. a. O., S. 128 und 132.

⁹⁰ Ter Waarheid, 1. Jg., April 1921, S. 253. Frans Naudts erwähnt Strindberg noch im 1. Jg., S. 389 und 424–425; im 2. Jg., S. 227. Bemerkenswert ist auch ein Beitrag von S. v. N. in Ter Waarheid, 1. Jg., Mai 1921, S. 312–313 (Teil II der Rubrik *Scandinavische Landen*), der den Einfluß des späteren Strindberg auf vier Einakter Pär Lagerkvists bespricht. Dieser Artikel ist unbeachtet geblieben. In R. ROEMANS, ** Bibliographie in R. ROEMANS, *Bibliographie van de moderne Vlaamsche literatuur 1893–1930* kommt der Name Lagerkvist gar nicht vor und unter Strindberg findet sich kein Hinweis auf diese Stelle.

⁹³ LODE MONTEYNE, *Dr. de Gruyter als bestuurder van den Koninklijken Nederlandschen Schouwburg te Antwerpen* (in *Dr. Jan Oskar de Gruyter 1885–1929. Zijn levenswerk*, Antwerpen 1934, S. 156–242, besonders S. 193.

In einem Artikel *De Schouwburg Volksgebouw te Antwerpen*, in: *De Ontwikkeling*, 5. Jg., 1923, S. 441–443, schreibt A. C. über die Zielsetzungen des Volksgebouws.

Über die Schwierigkeiten in der KNS kann man die Artikel der Chefredakteure

Handelte es sich hier also offenbar um zwei gute Inszenierungen⁹⁴, so interessiert uns doch jetzt besonders «die Entdeckung des symbolischen Strindberg». Lesen wir Lode Monteynes großen Übersichtsartikel über Strindbergs Leben und Werk, so müssen wir leider feststellen, daß die Anregungen aus Deutschland und Holland bzw. von seiten der Zeitschrift *Ter Waarheid* noch nicht bis zu ihm durchgedrungen sind. Wohl kennt er eine «mystische Infernoperiode» (Einfluß durch Katholizismus, Okkultismus und Swedenborg), doch dann heißt es weiter: «In seinen späteren Werken gibt es eine ungetrübte Schönheit und erhebende Weisheit» - das ist undifferenziert und somit eigentlich unwahr, doch wenn seine Beispiele dieser späteren Werke *Märchen*, *Der bewußte Wille in der Weltgeschichte*, *Einsam* und *Die Nachtigall von Wittenberg* heißen, dann ist doch offensichtlich, daß *Ein Traumspiel* und die Kammerspiele ihm völlig unbekannt sind⁹⁵.

Am 26.12.1924, d.h. zwei Jahre vor der schwedischen Premiere in Stockholm⁹⁶, erfolgt in Brüssel die Aufführung von *Advent* durch die flämische Volksbühne *Het Vlaamse Volkstooneel*. Hervorgegangen aus der Flämischen Bewegung, die sich als Aufgabe gestellt hatte, dem Volk in der Muttersprache künstlerische und menschliche Bildung zu vermitteln, strebte dieses Flämische Volkstheater zwei Ziele an, die es zeitweilig (besonders zwischen 1924 und 1929) auch völlig erreichen wird: Dienst an der flämischen Gemeinschaft und an der modernen Kunst. Als J.O. de Gruyter 1920 *Het Vlaamse Volkstooneel* gründet, ist es von Anfang an seine Absicht, auch in kleineren Städten aufzutre-

lesen in *Het Tooneel*, Antwerpen, 9.Jg., 28.6.1924, S. 1–2 (Lode Monteyne) und *Het Antwerpsch Tooneel*, 6.Jg., 11.10.1924, S. 1 (August Monet).

⁹⁴ Die Premiere von *Fräulein Julie* am 6.10.1923 wurde anerkennend rezensiert in *De Volksgazet* vom 8.10.1923 und in *Het Tooneel*, Antwerpen, 9.Jg., 13.10.1923; negativ dagegen von F.P. im bürgerlich-liberalen *Het Antwerpsch Tooneel*, 5.Jg., 13.10.1923.

Die Premiere des *Vaters* in der KNS am 19.4.1924 fand eine positive Aufnahme in *Het Tooneel*, Antwerpen, 9.Jg., 26.4.1924; *Het Antwerpsch Tooneel*, 5.Jg., 26.4.1924; (zwar mit einiger Kritik) in *Het Vlaamsche Land*, 6.Jg., 26.4.1924, S. 272.

⁹⁵ LODE MONTEYNE in *Het Tooneel*, Antwerpen, 9.Jg., 6.10.1923, S. 3; auch abgedruckt in: LODE MONTEYNE, *Kritische bijdragen over tooneel*, 1926.

⁹⁶ *Advent* wurde 1915 in München, 1918 in Kopenhagen, 1919 in Berlin, 1921 in London und 1926 in Stockholm aufgeführt. Siehe GUNNAR OLLÉN, *Strindbergs dramatik*, Stockholm 1961, S. 248.

ten und erstklassige Stücke aufzuführen; und als Johan de Meester Jr. 1924 die Leitung übernimmt, tritt das zweite Ziel, nämlich Kunstwerke hoher Qualität zu bringen, noch mehr in den Vordergrund: Aus dem Volkstheater wird ein richtiges Avantgardetheater, das – unter einer expressionistischen Regie – große Erfolge in Paris (1927) erzielt⁹⁷.

Für uns ist es nun bedauerlich, daß gerade die Aufführung von Strindbergs *Advent* für die Flämische Volksbühne zu einem Fehlschlag wurde. Die Gründe für den Mißerfolg mögen vielleicht darin zu suchen sein, daß die Theaterleitung einerseits den Schritt vom Volkstümlichen zum Künstlerischen zu überstürzt unternommen hat, andererseits die Regie wohl auch gewisse Momente zu stark in die Länge gezogen hat, so daß das Stück, das normalerweise zweieinhalb Stunden dauert, bei der Premiere viereinhalb Stunden dauerte. Für spätere Aufführungen wurde es drastisch gekürzt, so daß es sofort «an Spiel- und Überzeugungskraft zu gewinnen schien»⁹⁸. Inzwischen war eine lebhafte Debatte entstanden⁹⁹, die sich allmählich auf den jungen expressionistischen Dichter Wies Moens, den Schriftenführer des Volkstheaters, konzentrierte. Moens war auch eine der treibenden Kräfte bei der Zeitschrift *Ter Waarheid* gewesen und hatte eine besondere Rolle bei der Wahl von Strindbergs Stück gespielt. Er verteidigte sich zunächst, indem er seine Widersacher einer naturalistischen Kunstauffassung beschuldigte¹⁰⁰, verließ aber schließlich unter dem Druck der Auseinandersetzung das Vlaamse Volkstoneel.

Da ich leider nicht jede einzelne Aufführung besprechen kann, will ich ein Resümee über das bisher Vorgetragene ziehen, dabei ist zu berücksichtigen, daß meine Angaben höchstwahrscheinlich nicht vollständig sind. Vor 1916 wurden in Holland *Der Vater*, *Mit dem Feuer spielen* und *Fräulein Julie* gespielt. Die erste Anregung gab Antoiness Théâtre libre mit *Mademoiselle Julie*, gefolgt von Lugné Poes Théâtre

⁹⁷ Mehr über das Vlaamse Volkstoneel findet man in C.GODELAINE, *Het Vlaamsche Volkstoneel*, 1939, und ANTOON VAN DER PLAETSE, *Herinneringen aan het Vlaamsche Volkstoneel*, 1960. Siehe auch R.F.LISSENS, *Flämische Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 1970, S.177–180.

⁹⁸ De Standaard vom 16.1.1925.

⁹⁹ Siehe außer der in Anm.97 und 98 genannten Literatur: De Standaard vom 25. und 28.12.1924, vom 1. (Presseschau) und 16.1.1925, 3.2.1925; Het Vlaamsche Land vom 3.1.1925, 7.2.1925, 14.2.1925, 21.2.1925 usw.

¹⁰⁰ Pogen, 3.Jg., Jan. 1925, S.12–14.

de l'Œuvre mit *Créanciers*. In Belgien wurden vor 1916 auf niederländisch *Fräulein Julie*, *Der Vater* und *Herbstzeichen* aufgeführt.

Die Anregung zur zweiten Periode kam aus Deutschland: Max Reinhardts *Totentanz*-Aufführung (1916). Viele deutsche Theatergesellschaften haben in den folgenden Jahren Holland besucht: 1918 Hermine Körners Gastspiel mit den *Gläubigern*, 1921 Leopoldine Konstantin mit *Fräulein Julie*, 1923 Paul Wegener mit *Totentanz*, 1924 nochmals Wegener mit *Totentanz*, *Der Vater* und *Gespensersonate*, 1927 Tilla Durieux mit *Fräulein Julie* und *Die Stärkere*, 1931 wiederum Paul Wegener mit *Totentanz* und *Der Vater*¹⁰¹.

In niederländischer Sprache wurden zwischen 1916 und 1940 in Holland gespielt: *Totentanz*, *Wetterleuchten*, *Der Vater*, *Rausch*, *Ostern*, *Der Scheiterhaufen*, *Ein Traumspiel* und *Kameraden*¹⁰²; in Flandern wurden in dieser Zeit aufgeführt: *Der Vater*, *Fräulein Julie*, *Advent*, *Kameraden* und *Totentanz*. Während des zweiten Weltkrieges – für diese Zeit sind meine Unterlagen vielleicht am unvollständigsten – spielte man in Haag wie auch Gent *Ostern*.

Nach dem Krieg begann man in Brüssel und auch in Arnheim mit dem *Totentanz*. Für das Nachkriegstheater in Holland ist es typisch, daß sehr häufig Provinz-Bühnen mit hervorragenden Aufführungen von sich reden machen, so z. B. die Arnheimer Gesellschaft *Theater*, die 1955 das absurde Theater mit einer Vorstellung von Samuel Becketts *Warten auf Godot*¹⁰³ einführte und die seitdem auch verschiedene Strindberg-Stücke auf die Bühne gebracht hat.

So kann man die letzte Periode der Strindberg-Rezeption ab etwa 1960 beginnen lassen – «Strindberg in der Zeit des absurden Theaters» hatte ich sie genannt. In den sechziger und siebziger Jahren spielte man in Holland: *Der Vater*, *Mit dem Feuer spielen*, *Fräulein Julie*, *Gespensersonate*, *Gläubiger*, *Ostern*, *Die Stärkere*, *Der Scheiterhaufen*, *Totentanz*, *Ein Traumspiel* und *Totentanz II*. Die bedeutendste ausländische Aufführung während dieser Jahre war Ingmar Bergmans Inszenierung von *Ett drömspel* beim Holland Festival im Amsterdamer

¹⁰¹ Das Gastspiel Max Reinhardts war nicht der erste Besuch aus Deutschland. 1908 spielte beispielsweise schon das Hebbel-Theater mit Rosa Bertens *Gläubiger*, *Die Stärkere* und *Mit dem Feuer spielen*.

¹⁰² *Kameraden* wurde am 20. 1. 1932 in Zeist vom Zeister Tooneel aufgeführt unter dem Titel *Een Huwelijk uit Vriendschap*.

¹⁰³ BEN ALBACH, *Duizend jaar toneel in Nederland*, Bussem 1965, S. 106.

Stadsschouwburg am 18.6.1971. In Flandern wurden nach 1960 gespielt: *Der Scheiterhaufen*, *Der Vater*, *Totentanz* und *Fräulein Julie*. Seit 1960 spielt auch das Fernsehen eine wichtige Rolle; in Holland wurden so gesendet: *Der Vater*, *Fräulein Julie*, *Gespensersonate*, *Wetterleuchten*, *Mit dem Feuer spielen*, *Gläubiger* und *Die Stärkere*¹⁰⁴.

Am meisten im niederländischen Sprachraum also wurden *Der Vater*, *Fräulein Julie* und *Totentanz* (I. Teil) gespielt, überhaupt nicht inszeniert wurden u. a. *Meister Olof* und die historischen Dramen, *Das Band*, *Die Kronbraut* und *Die Brandstätte*.

Wenden wir uns nun den Übersetzungen zu, die im Druck erschienen sind, so unterscheiden wir auch hier drei große Perioden, die mit der Einteilung der Theateraufführungen etwa zusammenfallen. 1890 und 1892 erscheinen *Die Leute auf Hemsö* und *Gewissensbisse* (aus: *Utopien in der Wirklichkeit*), dann folgt eine große Lücke. *Das rote Zimmer* und *Schwedische Schicksale und Abenteuer* erscheinen 1918, *Fräulein Julie*, *Die Leute vom Hemsö* (neue Übers.) und *Totentanz I–II* 1919, *Eine Hexe* 1920, *Der Vater* und *Ein Traumspiel* 1921, *Der Sohn einer Magd* 1923, *Die Beichte eines Toren* 1924, *Totentanz I* 1927, *Am offenen Meer* 1930. Erneut folgt eine große Lücke, bis *Ein Traumspiel* (neue Übers.), *Gläubiger* und *Mit dem Feuer spielen* 1965 erscheinen; in den folgenden Jahren kommen heraus: *Aus dem Okkulten Tagebuch* 1966, *Totentanz I–II* (neue Übers.) und *Ostern* 1967, *Inferno*, drei Erzählungen aus *Heiraten* und *Richtfest*, *Das Kloster*, *Einsam* 1968, *Der Sündenbock* und *Der Sohn einer Magd* (1. Teil, neue Übers.) 1969, *Die Beichte eines Toren* (neue Übers.) 1970 und schließlich *Gärungszeit* 1973.

Wenn hier ein Name genannt werden darf, so ist es der von Marguérite E. Törnqvist-Verschuur, die als Übersetzerin von sechs Strindberg-Titeln in den Jahren von 1966 bis 1973 eine bewundernswerte Leistung vollbracht hat.

Bei der Rede von Strindberg-Übersetzungen im niederländischen

¹⁰⁴ Siehe *Nederlands Theater- en Televisie Jaarboek. Jubileumnummer*, s.a., Nr. 24/25, S. 274. Soviel ich weiß, wurde durch das flämische Fernsehen keine Inszenierung von Strindberg unternommen. Dagegen wurde gelegentlich eine holländische Aufführung übernommen (z. B. *Gespensersonate*, 1961).

Sprachraum soll auch nicht vergessen werden, auf die Bedeutung der deutschen Übersetzungen, besonders der Schering'schen Gesamtausgabe, hinzuweisen. Sie sind so bekannt gewesen, daß viele Kritiker in den zwanziger Jahren die Titel von Strindbergs Werken in deutscher Sprache anführen und daß selbst noch Kaas (1948!) alle Titel und Zitate auf deutsch wiedergibt.

Die wichtigste Literatur über Strindberg habe ich bis 1922, das Jahr in dem Proosts Buch erschien, erwähnt. Ob diese ernste, gediegene Abhandlung eine schlechte Kritik bekommen hat¹⁰⁵, weil ihr Verfasser ein reformierter Theologe war, weiß ich nicht; doch nach meiner Meinung ist es das beste niederländische Buch über Strindberg. Hier muß ich aber sofort hinzufügen, daß es nur drei niederländische Bücher über Strindberg gibt, sieht man einmal ab von Jolles' Broschüre aus dem Jahre 1918 und P.E. Törnqvists 1970 publizierte Inauguralrede *Sein und Schein in Strindbergs Spooksonate*. Proost, der neben religiösen Studien auch Bücher über Ibsen, Brandes, Nietzsche, Wedekind, Gorki u. a. veröffentlicht hat, ist besonders gut über Strindbergs Werke und über die schwedische und deutsche Literatur über Strindberg informiert. Er weiß so z. B., daß Erik Hedéns Biographie die zuverlässigste ist¹⁰⁶, was bekanntlich auch heute noch zutrifft; er bespricht objektiv und ausgeglichen die naturalistischen Dramen, die Werke der Inferno-Zeit und des späten Strindbergs. Proosts Buch ist noch immer eine brauchbare, wenn auch natürlich eine etwas veraltete Einführung in Strindbergs Leben und Werk.

Das umfangreichste Werk (mehr als 700 Seiten!) wurde von einem Flamen geschrieben, Piet Schepens¹⁰⁷. Seine Begeisterung vermag jedoch nicht seinen Dilettantismus und Mangel an kritischer Einsicht zu verschleiern.

Das dritte Werk hat ein Nervenarzt, A. J. W. Kaas, verfaßt¹⁰⁸. Es ist

¹⁰⁵ So z. B. J. DE MEESTER in *De Gids*, 86. Jg., 1922, 4. Bd., S. 162–164.

¹⁰⁶ A. a. O., S. V. Gemeint ist: ERIK HEDÉN, *Strindberg*, 1921.

¹⁰⁷ PIET SCHEPENS, *August Strindberg. Leven en Werken*, 2 Bde; I Antwerpen 1931, 485 S.; II Gent 1933, 298 S.

¹⁰⁸ Dr. A. J. W. KAAS, *August Strindberg. Een psychologische beschouwing over de band tussen kunstenaars en hun werk*, Arnheim 1948, 164 s.

ein Versuch, auf psychologischem Wege zu zeigen, welche Zusammenhänge es zwischen Strindbergs jugendlichen Fixierungen und seinen künstlerischen Schöpfungen gibt.

Interessanter als die beiden letztgenannten Werke sind vielleicht die schon erwähnte Abhandlung von Frans Coenen und die Übersicht über Strindbergs Dramatik in L. Simons Geschichte des Dramas¹⁰⁹. Coenen untersucht besonders das Verhältnis zwischen Kunst und Leben (den Kammerspielen schenkt er dabei keinerlei Aufmerksamkeit), Simons hingegen beleuchtet vorzugsweise die dramatischen Eigenschaften, wobei er die realistischen und expressionistischen Züge unterstreicht.

Erwähnen muß ich auch noch A. Defresne, der zu Anfang der zwanziger Jahre einen interessanten Aufsatz über die psychologische Bedeutung des *Traumspiels*¹¹⁰ und einen weniger interessanten (er kommt mir zumindest reichlich verwirrt vor) über Ibsen, Strindberg, Wedekind und die junge deutsche expressionistische Dramatik¹¹¹ veröffentlichte. Defresne inszeniert dann die erste Strindbergaufführung im Nachkriegsholland (Totentanz, 1950), und er ist es auch, dessen eigenes dramatisches Werk die deutlichsten Strindbergeinflüsse in der niederländischen Literatur aufweist¹¹².

Seit 1948 ist auf niederländisch – abgesehen von Törnqvists Inauguralrede – keine bedeutende Abhandlung mehr erschienen. Es fehlt also eine gute, moderne Übersicht über Strindbergs Werk. Von einem wesentlichen Mangel kann jedoch kaum die Rede sein, weil vielleicht nirgendwo in der Welt so viele ausländische Publikationen gekauft und gelesen werden wie im niederländischen Sprachraum.

¹⁰⁹ L. SIMONS, *Het drama en het tooneel in hun ontwikkeling*, Bd. 5, 1932, S. 275–324.

¹¹⁰ A. DEFRESNE, *De psychologische beteekenis van <Droomspel> van August Strindberg*, in: *Bladen van den Stadsschouwburg*, 2. Jg., 1921, S. 23 ff.

¹¹¹ A. DEFRESNE, *Het expressionisme in de huidige Duitse tooneelschrijfkunst*, in: *Groot Nederland*, 23. Jg., 1925, 1. Bd., S. 293–312, 406–429, 513–530, 625–642.

¹¹² Siehe Dr. W. PH. POS, *De toneelkunstenaar August Defresne*, 1971, S. 36, 37, 40, 45.

Andere niederländische Schriftsteller, die man mit Strindberg verglichen hat, sind HERMAN HEIJERMANS (E. de Jong, *Herman Heijermans en de vernieuwing van het Europese drama*, 1967, S. 63, 65 f.), Marcellus Emants (TOP NAEFF, *Dramatische Kroniek*, Bd. I, S. 141, 145; B. HUNNINGER, *Toneel en werkelijkheid*, 1947, S. 44, 56–57) und P. S. MAXIM KRÖJER (Pseudonym von Paul Collet; Camille Poupeye, P. S. MAXIM KRÖJER. *Een jong Vlaamsch dramaturg*, in: *Het Tooneel*, Antwerpen, 11. Jg., 6. 2. 1926, S. 1–2.