

Fragen ohne Antworten : zum Dialog von Strindberg - und Ibsen

Autor(en): **Brandell, Gunnar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **11 (1981)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858384>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

GUNNAR BRANDELL

Fragen ohne Antworten Zum Dialog von Strindberg – und Ibsen

«Was schließlich den Dialog angeht, habe ich etwas mit der Tradition gebrochen, indem ich meine Personen nicht zu Katecheten gemacht habe, die herumsitzen und dumm fragen, um eine schlagfertige Replik hervorzurufen. Ich habe das Symmetrische, Mathematische im konstruierten französischen Dialog vermieden und die Gehirne unregelmäßig arbeiten lassen, wie sie es in der Wirklichkeit tun, wo in einem Gespräch ja nichts ausgeschöpft werden kann, sondern wo das eine Gehirn vom andern aufs Geratewohl ein Rad bekommt, in das es greifen kann. Und deshalb irrt auch der Dialog, versieht er sich in den ersten Szenen mit einem Material, das später bearbeitet, aufgegriffen, repetiert, ausgebreitet, aufgeschichtet wird, wie das Thema in einer Musikkomposition.»

Strindbergs einziger Versuch, ein Programm für einen guten modernen Dialog zu formulieren – das Zitat aus dem Vorwort zu *Fräulein Julie* – hat unsere Auffassung von seiner Dialogkunst in einem hohen Maß geprägt. Man hört oft Urteile wie, daß Strindbergs Dialog unregelmäßiger sei als der der Franzosen – oder Ibsens –, aber natürlicher oder lebendiger, nicht zuletzt von Schauspielern, die versucht haben, seine Repliken aufzusagen. Aber er ist kurzgefaßt und beinhaltet viele unklare Punkte. Auf welche Weise ist ein französischer Dialog «logisch» oder «mathematisch», oder was heißt es *eigentlich*, wenn Strindberg häufig behauptet, er wolle stattdessen den Dialog «musikalisch» formen?

In einem Punkt ist er allerdings klar, nämlich im Ausgangspunkt selbst. In Strindbergs Dialog soll es um «ein Gespräch» gehen, eine Interaktion, in der das eine Gehirn in das greift, was vom andern Gehirn geschaffen worden ist. Auf diesen Gedanken von zwei geistigen Einheiten, die ineinander «hineingreifen» oder «sich verzahnen», baute er zu dieser Zeit eine ganze Theorie vom Menschenleben, die auch als Formel für das moderne Drama diente und die er mit dem Schlagwort vom «Kampf der Gehirne» versah. In ihrer aggressiven,

darwinistischen Ausformung verlor die Idee später ihre Aktualität für ihn, aber es deutet nichts darauf hin, daß er die Auffassung vom Dialog als Wechselwirkung zwischen Seelen aufgab. An dessen Korrelat, dem Gedanken vom relativen Mangel des Individuums an Charakter, hielt er beispielsweise noch in *Ein Blaubuch* fest.

Das Ziel dieser Studie ist es, zu versuchen, einen Begriff davon zu bekommen, wie dieser Typ von Dialog – wir wollen ihn zusammenfassend den «irrenden Dialog» nennen – als dramatischer Text fungiert. In den Mittelpunkt stelle ich den Antwort- und Frage-Dialog, ein bei Strindberg verbreiteter Dialogtyp und natürlich eine Grundform von Dialog überhaupt. Der Demonstration wegen sind deutliche Beispiele nötig; ich wähle einen extremen Fall von «irrendem Dialog», denjenigen aus dem ersten Akt der *Gespensersonate*. Es ist auch ein deutliches Vergleichsmaterial nötig: ich habe den ersten Akt aus *Gespenster* gewählt, der hier also den «französischen» («realistischen», «guten») Typ von Dialog darstellen soll, und dies aus zwei Gründen. Teils besteht eine allgemeine motivische Ähnlichkeit zwischen den zwei Dramen, wie sie in den deutschen Titeln zum Ausdruck kommt: *Gespenster* beziehungsweise *Gespensersonate*. Teils darf man erwarten, daß die Unterschiede in der Präsentation deutlich hervortreten sollen, wenn man ein typisch bürgerliches, realistisches Drama und ein vorexpressionistisches Stück wie die *Gespensersonate* einander gegenüberstellt. Um das wesentliche Resultat der Untersuchung vorwegzunehmen, glaube ich schließlich, daß diese Unterschiede, wenn man sie formalisiert ausdrücken will, zu einem großen Teil aus dem, was ich «dramatische Informationsstrategie» nenne, bestehen.

Wenn wir zu Beginn davon absehen, daß es viele Arten von Fragen und viele Arten von Antworten gibt – darüber weiter unten – und ganz einfach eine summarische Erhebung derjenigen Elemente im Dialog vornehmen, die die äußere Form «Frage und Antwort» haben, zeigt es sich, daß Strindberg die Statistik anführt. Im ersten Akt der *Gespensersonate* machen diese Elemente ungefähr einen Drittel der Repliken aus, während sie im ersten Akt der *Gespenster* ungefähr einen Viertel bilden. Im ersten Akt von Tschechovs *Kirschgarten*, um ein weiteres Stück mit verwandtem Motivkreis heranzuziehen, machen sie weniger als einen Fünftel aus.

Diese Tatsache sieht vor dem Hintergrund von Strindbergs Ideen vom Dialog natürlich aus. Frage- und Ausrufzeichen – jedenfalls, wenn

die letzteren nach einer Ermahnung stehen – markieren ja besonders deutlich Punkte, wo der eine Sprecher in die Gedankentätigkeit des andern «hineingreift»: im ersten Fall, indem er eine Antwort fordert, im zweiten Fall, indem er Aufmerksamkeit oder Gehorsam verlangt. Genau so markieren die Antworten die Reaktion des andern Sprechers, irgendwo auf der Skala zwischen Unterwerfung und Opposition. Wenn Strindberg Fragen, Antworten und Ermahnungen auf Kosten von Berichten, Deklamationen und andern längeren Schilderungen vorzieht, so ist das genau das, was man sich im Hinblick auf sein Programm im Vorwort zu *Fräulein Julie* vorstellt.

Gewöhnlicherweise denkt man an Fragen und Antworten aus der Informationsperspektive. Ich frage und du antwortest, das heißt, gibst mir die Aufklärung, die ich wünsche; mit den Termini der Textlinguistik ausgedrückt: ich gebe das Thema an und du fügst ein Rhema bei. Genau so denkt man sich die Sache in der Dramentheorie: Fragen und Antworten sind ein Mittel, um gleichzeitig den Gesprächspartner und das Publikum über ein Verhältnis aufzuklären, das im weitern von Bedeutung sein kann. Tschechovs *Kirschgarten* beginnt mit einem solchen Frage-Antwort-Paar: Wieviel Uhr ist es? Bald vier. Wie alle solche informationsvermittelnde Fragen-Antworten können die beiden Sätze leicht in einem gewöhnlichen Aussagesatz zusammengefaßt werden: Es ist bald vier Uhr. Chomsky meinte sogar, als er *Syntaktische Strukturen* schrieb, daß der Fragesatz in solchen Fällen eine Transformation eines Aussagesatzes ist.

Damit ein solcher informativer Prozeß fungieren kann, ist es erforderlich, daß die Frage und die Antwort einen gewissen Grad an Präzision haben. Die Frage muß angeben, was für eine Art von Antwort erwartet wird, was natürlicherweise immer der Fall ist bei Ja- und Nein-Fragen und außerdem bei vielen sogenannten W-Fragen, zum Beispiel, die aus dem *Kirschgarten*, wo die Antwort jede nur mögliche Uhrzeit sein kann, aber eine Uhrzeit sein muß.

Solche Fragen und Antworten mit deutlicher Informationsaufgabe finden sich in den drei verglichenen Stücken am meisten bei Ibsen. Wenn Pastor Manders das Haus betritt, trifft er zuerst Regine und stellt eine lange Reihe von Fragen, um sich über die Lage zu orientieren: Na, hier auf dem Hof ist doch alles wohlauf? Aber tüchtig zu tun gibt's für den morgigen Tag, was? Und Frau Alving ist hoffentlich zu Hause? ... ich habe ... gehört, daß Oswald da ist. usw. – alle ordentlich beantwort-

tet. Als Publikum erfahren wir, daß Osvald nach Hause gekommen ist, usw., wie auch natürlicherweise, daß Pastor Manders darauf bedacht scheint, sich über die Familienverhältnisse auf dem laufenden zu halten, und dies alles ist zum Verständnis des weitern wichtig.

Solche Fragen und Antworten kommen auch bei Strindberg vor. So zum Beispiel, wenn Hummel den Studenten über seine Verhältnisse ausfragt und normale Antworten bekommt:

Ist der Herr Mediziner? – Nein, ich studiere Sprachwissenschaft, aber ich weiß noch nicht, was ich werden soll ... – Haha! – Verstehen Sie etwas von Mathematik? – Ja, einiges. – Das ist recht! – Sollen wir uns da vielleicht um eine Anstellung kümmern? – Ja, warum nicht? und darauf schließlich, einige Linien weiter unten: Sind Sie Sportsmann? – Ja, und das war mein Unglück ... (S.245–6)

Das sind alles Fragen und Antworten, die in Aussagesätze geändert werden können und konkrete Information enthalten. Aber die Fragen kommen plötzlich, lassen den Eindruck von Launenhaftigkeit aufkommen und wenn Hummel erfährt, was er will, so wird dem Publikum der Kontext nicht klar und es weiß nicht, was von dieser Information erinnert werden muß. Alles kann mit der Vergangenheit des Studenten zu tun haben, zum Beispiel seine Einsätze beim Brand – Mediziner, Sportsmann –, oder auch mit Hummels Plänen. Wenn aber Hummel ihm eine Arbeit geben will, die Kenntnisse in Mathematik erfordert, warum spricht er dann kurz darauf, wie wenn die einzige Aufgabe, die er sich erdacht hat, darin bestünde, daß der Student in die Familie des Oberst eindringen solle – und warum fragt er darauf, ob er Sportsmann ist? Keine dieser Angaben spielt im übrigen eine ersichtliche Rolle im weitern Verlauf.

Zur Einsicht über das irrationale Verhalten der Gehirne, die das Vorwort zu *Fräulein Julie* geprägt hatte, war beim Strindberg, der die *Gespensersonate* schrieb, eine stets stärkere Unsicherheit über den Wert von Information allgemein, im weitesten Sinn, gekommen. Man kann sie am besten in *Ein Blaubuch* studieren, das ja zu großen Teilen darauf ausgeht, mit Beispielen zu zeigen, wie voll die Welt von «Mißverständnissen und Lügen» ist, wie man keiner Sache trauen kann, nicht dem, was in den Lehrbüchern steht, nicht dem, was man unter dem Schweigegelübde erfahren hat.

War es unter anderm dies, was Strindberg auch in der *Gespensersonate* deutlich machen wollte – und ich glaube es war eines seiner Ziele

–, so ist es natürlich, daß er auch den Wert der Information, die er dem Publikum des Dramas gibt, als zweifelhaft erscheinen läßt.

Es findet sich im ersten Akt der *Gespensersonate* eine Reihe von Fragen und Antworten, die direkt an eine verbreitete Thematik in *Ein Blaubuch* anknüpfen. «Es ist doch merkwürdig», sagt der Student, «wie Geschichten auf ganz entgegengesetzte Art erzählt werden können!» (S.244) und konstatiert damit dasselbe wie Strindberg verschiedene Male in *Ein Blaubuch*. Es geschieht, nachdem Hummel in drei Ja- und Nein-Fragen, die alle vom Studenten in Wort oder Haltung bestätigt werden, selbst erraten hat, was man in der Familie des Studenten über ihn gesagt haben mag: «Sie haben in Ihrer Familie meinen Namen oft nennen hören? – Und vielleicht mit einem gewissen Groll? – Man sagte wohl, daß ich es war, der Ihren Vater zugrunde richtete?» (S.244). Dieser Stelle wird Hummels eigene Version gegenübergestellt, laut der er den alten Arkenholz aus dem «Elend» «rettete», indem er sein Sparkapital von 17 000 Kronen opferte. Bevor aber der Dialog zu Ende ist, sind beide alternativen Informationsreihen relativiert worden, und wir wissen zwar, daß Hummel und Arkenholz miteinander Geschäfte gehabt haben, aber wir wissen nicht, wer schuld am Konkurs war, und man glaubt vielleicht mit dem Studenten, daß beide Varianten wahr sein können, jede auf ihre Weise.

Die Vagheit wird dadurch verstärkt, daß der Dialog «gleitet», und dies auf eine Weise, die bei Strindberg nicht ungewöhnlich ist, die man aber, so glaube ich, zum Beispiel bei Ibsen lange suchen müßte. In Hummels zentraler Replik heißt es: «Alle, die an ihren dummen Spekulationen zugrunde gehen, glauben, derjenige hätte sie ruiniert, den sie nicht anzuschwindeln vermochten. Pause. – Die Sache verhält sich aber so, daß Ihr Vater mich um siebzehntausend Kronen brachte; das waren damals meine ganzen Ersparnisse» (S.244). Wenn Hummel um 17 000 Kronen «gebracht wurde», ist er dann nicht auf irgend eine Weise «angeschwindelt» worden? Weiter unten wird der Widerspruch durch eine neue Version beseitigt. Hier ist Hummel nicht «angeschwindelt» oder um etwas «gebracht» worden, sondern: «Ich rettete Ihren Vater aus seinem Elend, und zum Lohn dafür erntete ich statt der mir schuldigen Dankbarkeit entsetzlichen Haß.» Laut dieser Version haßt Arkenholz Hummel, nicht weil es ihm mißglückt ist, ihn anzuschwindeln, sondern weil er in einer Dankbarkeitsschuld zu ihm steht, auf welche Weise aber? Daß Arkenholz Konkurs machte, ist im

Stück etabliert, und das haben wir mit dem Studenten als sein «Elend» betrachtet. Nun wird ein anderes «Elend» vorausgesetzt, vielleicht Gefängnis, dem Arkenholz durch Hummels Eingreifen entronnen ist, aber darüber erhalten wir keine Aufklärung.

Der schwedische Strindbergdarsteller Lars Hansson, pflegte zu sagen, daß es in Strindbergs Dialoge «hineinregnet». Ich glaube, das folgende ist ein Beispiel dafür, was er meinte: ausgebliebene oder unvollständige Information, subtile Widersprüche in der Information, die gegeben wird, Fragen und Antworten, die beinahe, aber doch nicht ganz richtig zusammenhängen. Strindberg enthält sich nicht einmal Nonsensrepliken, wie wenn Hummel auf die Replik des Studenten «Mein Vater pflegte nicht zu lügen» (S.244) antwortet: «Das ist wahr ... Ein Vater sagt niemals eine Lüge ... Aber auch ich bin Vater ... also ...» (S.244). Was der Student meint, oder was jeder andere annehmen würde, daß er meint, ist natürlich, daß ein Vater, sein Vater, seinen Sohn nicht belog, nicht so etwas Merkwürdiges wie, daß der, der Vater ist, in keinem Zusammenhang lügen kann.

Nun kann man natürlich als Leser oder Zuschauer, falls man Zeit hat oder sich Zeit dazu nimmt, dieser Widersprüche und diese Gleitungen leicht abfertigen, indem man sie psychologisch deutet und sagt, daß Hummel *gleichzeitig* als gerissener Geschäftsmann, der sich nicht anschwindeln läßt, und als uneigennütziger Wohltäter dastehen will. Das stimmt mit anderm im Stück überein und auch mit Strindbergs allgemeinen Verfahren, seine Charaktere aufzubauen. Das bedeutet aber nur, daß die Relativierung der Information verstärkt wird. In Wahrheit müssen wir an diesem Punkt aufgeben und uns eingestehen, daß niemand jemals wissen wird, was eigentlich geschehen ist; ohne Zweifel der Eindruck, den Strindberg in Übereinstimmung mit der Philosophie von *Ein Blaubuch* hervorrufen wollte.

Selbst Fragen und Antworten, die beim ersten Anblick ziemlich präzise aussehen, können so in Strindbergs Dialog des größten Teils ihres Informationsgehaltes beraubt werden, so daß bildlich gesprochen eigentlich nur Fragezeichen bleiben. Aber es gibt einen andern Typ von Fragen, der sich viel leichter manövrieren läßt, um einen freien Dialog aufzubauen. Die Logiker Belnap und Steel nennen sie «unklare Fragen» und meinen, daß sie nicht formalisiert werden können, da es nicht möglich ist, mögliche Antworten zu deduzieren. Als Beispiel für solche Fragen, deren Inhalt eigentlich ist «Please relieve my vague puzzle-

ment», nennen Belnap und Steel «Wer ist der Mann, der nebenan wohnt?» oder «Was ist das Verhältnis zwischen Gedanke und Sprache?».

Indem sie «unklare Fragen» aus ihrer Darstellung (*The logic of questions and answers*, New Haven 1976) ausscheiden, können sie einen großen Teil des Dialoges, der im Alltagsleben und – vielleicht noch reichlicher – in der Literatur vorkommt, nicht berücksichtigen. Unklare Fragen über Gedanken und Sprache oder, am häufigsten bei Strindberg, über das Leben und die Menschen, gehören zu den üblichen in der Literatur, und wenn sie formallogisch gesehen auf jede nur mögliche Weise beantwortet werden können, so möchten wir die Antworten, die beispielsweise in *Ein Traumspiel* gegeben werden, nicht entbehren. Im ersten Akt der *Gespensersonate* besteht die gesamte bekannteste Partie, in der der Alte Hummel die Bewohner des Hauses beschreibt, aus Antworten auf ausgesprochene oder unausgesprochene Fragen des Studenten, deren Inhalt sehr gut mit der Phrase «Please relieve my vague puzzlement» beschrieben und nach dem Muster der Phrase «Wer ist der Mann, der nebenan wohnt?» formuliert werden können.

Fragen wie «Wer ist die dunkle Dame, die da mit der Pförtnerin spricht?» (S.247), oder «Was war das für ein Mensch?» (S.248), oder «Aber wer war denn der Tote?» (S.249), beinhalten so keine Erwartungen über die Antworten, die kommen werden, und ihre wesentliche Aufgabe besteht darin, unsere und die Aufmerksamkeit der Figuren in eine neue Richtung zu lenken, dafür zu sorgen, was man eine fortlaufende Fokusänderung im Dialog nennen könnte. Dasselbe kann durch eine Ermahnung des Gesprächspartners («Sehen Sie die Alte am Fenster!» 44/S.249) oder durch eine bloße Szenenveränderung erreicht werden, wie wenn die Pförtnerin aus dem Haus kommt und die Aufmerksamkeit der Sprechenden auf sich zieht. Aber ob der Student ins Gespräch eingreift oder nicht, so nimmt er die gleiche Haltung des «vague puzzlement» ein.

Diese auffallende Partie in der *Gespensersonate* – wir wollen sie die «Präsentationspartie» nennen – ist mit ihrer durchgehenden Frage- und Antwort-Struktur ein ungewöhnlich deutliches Beispiel für den «irrenden» Dialog, den Strindberg schon in *Fräulein Julie* schaffen wollte. Die Partie, die im gesamten 48 Repliken aufweist, enthält außer der Präsentation auch zwei «Zwischenspiele», das erste über die Er-

lebnisse des Studenten, das zweite über die Pläne und den nahenden Tod von Hummel. Die «Präsentationen» beziehen sich im ganzen auf sechs Personen, den Oberst, die Mumie, die Tochter, den Toten, die dunkle Dame und die Pförtnerin, aber in mehreren Fällen wird die Präsentation unterbrochen, um später wieder wie folgt aufgenommen zu werden.

1. Hummels einleitende Replik
2. Der Oberst
3. Die Mumie
4. Die Tochter
5. Die dunkle Dame
6. Der Tote
7. Zwischenspiel über den Studenten
8. Die Mumie
9. Die Pförtnerin
10. Der Tote
11. Zwischenspiel über Hummel
12. Die Tochter

Die Partie kann somit in nicht weniger als zwölf deutlich getrennte Abschnitte von variierender Länge zwischen 2 und 10 Repliken eingeteilt werden, jede mit ihrem eigenen Thema. Ein Vergleich mit der entsprechenden Partie in Ibsens *Gespenster* ist allein schon auf dieser arithmetischen Ebene ergiebig. Ich denke dabei an die lange Partie im ersten Akt der *Gespenster*, in der Frau Alving und Pastor Manders über den toten Kammerherrn sprechen, zusammen ein Dutzend Seiten und etwa hundert Repliken. Dort kreist der Dialog die ganze Zeit um das gleiche Thema. Es besteht keine Entsprechung zu Strindbergs ständigen Sprüngen und Verschiebungen des Fokus, und die Demonstration geschieht mit pädagogischer Deutlichkeit: *zuerst* das vom Pastor salbungsvoll vorgeführte Glanzbild des Toten, eine Hauptprobe der Festrede von morgen, *darauf* Frau Alvings Enthüllung und ihr kontrastierendes Bild vom moralischen Zerfall des Kammerherrn. Auch bei Strindberg kommt eine thematisch verwandte «Leichenrede» mit zwei Varianten vor, einer negativen und einer positiven, die, die über «Den Toten» handelt, aber hier wird alles in zwei Replikwechseln erledigt. Aus dem ersten geht hervor, daß «seine auffallendste Eigenschaft» die «Eitelkeit» war (S.248); aus dem zweiten, daß er – mitunter – «ein barmherziger Mensch» war (S.250). Und welches der zwei Bilder das «wahrere» ist, darüber werden wir im Unsichern gelassen.

Die ausgesprochenen oder unausgesprochenen Fragen, auf denen der Dialog baut, sind bei Ibsen wie bei Strindberg Fälle von «unklaren Fragen», nach Belnap und Steel vom Typ «Wer ist der Mann, der nebenan wohnt?». Sind aber die Antworten bei Ibsen präzise und, wie wir annehmen müssen, erschöpfend, sind sie bei Strindberg schwebend, ausweichend und betont fragmentarisch. An einer einzigen Stelle im ersten Akt der *Gespensersonate* werden präzise Angaben von der Art gemacht, die den Ausgangspunkt für ein Intrigendrama bilden könnten. Dies geschieht in der interessanten Replik, die lautet:

«Da ist ja die Pförtnerin! – Die dunkle Dame ist ihre Tochter – von dem Toten; deshalb bekam auch ihr Mann die Pförtnerstelle ... aber um die dunkle Dame bewirbt sich einer, ein Vornehmer ... und sie hofft auf eine reiche Heirat ... Er ist nämlich gerade im Begriffe, sich von seiner Frau scheiden zu lassen. – Die hat ihm ein großes Haus geschenkt, damit sie ihn los wird ... Dieser vornehme Bewerber ist der Schwiegersohn des Toten, und von dem wird jetzt gerade das Bettzeug gelüftet, da oben auf dem Balkon ...» (S.249).

Als Theaterbesucher, gewöhnt an die Konventionen des Dramas, denken wir vielleicht: daran müssen wir uns erinnern, für den Fall, daß es eine Rolle im weiteren Verlauf des Stückes spielen sollte. Aber nicht genug damit, daß es für unsere Auffassung vom weiteren Verlauf völlig gleichgültig ist, ob wir uns daran erinnern oder nicht, so ist die Replik auf eine Weise organisiert, die sie als Information praktisch untauglich macht. Die Frage betrifft die «Pförtnerin», aber nach einem im Vorbeigehen abgegebenen Bericht über ihr Verhältnis zum Toten erhalten wir rasche Angaben der Reihe nach über «die dunkle Dame», den Mann der Pförtnerin, den Bewerber der dunklen Dame, die Frau des Bewerbers usw. Wie im Dialog in seiner Gesamtheit wird der Fokus unaufhörlich verschoben. Mit textlinguistischer Terminologie könnte man vielleicht sagen, daß neue Themata und Rhemata in unakzeptabel rascher Folge introduziert werden oder daß sich die Replik in einem allzu großen «semantischen Feld» bewegt, um als Information taugen zu können. Der Student bringt die natürliche Reaktion jedes Zuschauers zum Ausdruck, wenn er in die Worte ausbricht: «Entsetzlich verwickelt!» (S.249).

Die Theaterkonvention gebietet, daß wir im ersten Akt, ganz besonders, wenn er die Form eines Frage- und Antwort-Dialoges hat, zuverlässigen Bericht über die Wirklichkeit und die Voraussetzungen des

Dramas in einer sogenannten Exposition erhalten. Dies kann mit einer Vereinbarung über Spielregeln verglichen werden, die befolgt werden sollen. Der Verfasser serviert gewisse Angaben über die Wirklichkeit des Dramas und verpflichtet sich, im weiteren Verlauf von diesen und keinen andern Voraussetzungen auszugehen. Das Publikum geht auf die Voraussetzungen ein und verpflichtet sich, solange die Vorstellung dauert, zu dem, was die Engländer «a willing suspension of disbelief» nennen. Deshalb konnte einer der wenigen Literaturwissenschaftler, die sich mit dem Dialog beschäftigt haben, Michael Bachtin, in seiner «Poetik von Dostojewskij» vom Drama als «monolithischer» Kunstform sprechen: «Die Rollen begegnen sich im Dialog in der einheitlichen Vision des Autors, des Regisseurs, des Zuschauers, vor einem klaren und homogenen Hintergrund» (*La poétique de Dostoevsky*, S.47).

Das sind Formulierungen, die vielleicht für Ibsen und den Typ von gut geschriebenem realistischem Drama zutreffen, zu dem die *Gespenster* gehört. Ibsen hat bestimmt, was wir vom verstorbenen Kammerherrn halten sollen. Würde er seinerseits im weiteren Verlauf des Dramas das Bild, das er von ihm gegeben hat, verlassen und es mit einem andern ersetzen, so würde er damit die Erwartungen des Publikums täuschen; wenn das Publikum seinerseits vorziehen sollte, sich den Kammerherrn anders zu denken, als ihn Frau Alving geschildert hat, so würde es die Vereinbarung brechen und sich außerhalb der Vorstellung stellen¹.

Im ersten Akt der *Gespenster* geht es anders zu. Er sieht mit seinen Fragen und Antworten wie ein typischer Expositionsakt aus, aber im ganzen genommen sabotiert Strindberg unsere Erwartungen, soweit sie klaren Bericht über die Personen betreffen, die im Drama auftreten werden, manchmal indem die Angaben zu vag oder widersprüchlich sind, manchmal indem sie zu «dicht» sind, hauptsächlich aber, indem sie rhapsodisch und launenhaft organisiert werden. Eine zentrale Perspektive, die uns erlauben würde, in dem Gehörten das Wichtige vom weniger Wichtigen zu unterscheiden, wird überhaupt

¹ James McFarlane hat in der Diskussion bemerkt, daß man die *Gespenster* auch anders interpretieren kann: Frau Alving hat vielleicht doch nicht die Wahrheit gesprochen. Sicher, aber das hier Gesagte ist die Weise, wie man das Stück im Theater auffaßt.

nicht errichtet, und es kommt deshalb auch zu keiner Vereinbarung mit dem Publikum darüber, was wir glauben oder nicht glauben sollen. Sollten wir uns trotz allem einbilden, daß wir etwas Gewichtiges für den weitem Verlauf des Dramas erfahren haben, so erinnert uns Strindberg nach der Präsentation daran, daß alle Angaben, die wir erhalten haben, vom Alten Hummel kommen, einer offenbar nicht besonders vertrauenswürdigen Person, die ihre eigenen – verborgenen – Ziele hat.

Um zusammenzufassen: für den «irrenden» Dialog, der durch die Assoziationen beider Gesprächspartner gesteuert wird, mit vielen Sprüngen und gleitenden Übergängen zwischen kurzen «Segmenten», gab Strindberg schon im Vorwort zu *Fräulein Julie* die Formel. Niemand zweifelt wohl daran, daß dieser Typ von Dialog, für den sich bei andern Dramatikern nur schwer eine richtige Entsprechung finden läßt, eine der größten Qualitäten von Strindberg als Theaterautor darstellt. Dazu kommt – aus einem andern Blickwinkel als dem, den ich hier anwende –, daß sich der Dialog häufig, gerade durch den «freien» und scheinbar launenhaften Verlauf, gut dafür eignet, mit dem Geschehen auf der Bühne und den visuellen Elementen im Szenenbild zusammenzuwirken, wie es im ersten Akt der *Gespensersonate* durchwegs geschieht; und man kann, so glaube ich, durchaus darin übereinstimmen, daß hierin etwas liegt, das die szenische Anwendbarkeit von Strindbergs Stücken zu einem großen Teil erklärt.

Diesen Typ von Dialog entwickelte Strindberg allmählich zur Meisterschaft, beispielsweise im *Totentanz*, dessen einleitender Partie Egil Törnqvist kürzlich eine aufschlußreiche Studie in einem Aufsatz in *Svensk Litteraturtidskrift* (3/1978) gewidmet hat. Aber sein Dialog deutet von Anfang an in diese Richtung, zum Beispiel in *Meister Olof*, und man muß sich vernünftigerweise denken, daß es mit etwas Konstitutivem in Strindbergs Verfasserpersönlichkeit zu tun hat, mit Eigenschaften, die auch in der Beweglichkeit und dem Assoziationsreichtum seiner Prosa zum Ausdruck kommen. Eine Anekdote weiß zu berichten, daß Strindberg als Student in Uppsala in ein Streitgespräch mit seinem Lehrer Carl Rupert Nyblom über Dante geriet. Nyblom war der Ansicht, daß Dante auf jeden Fall gerecht war, da er nicht nur seine Feinde, sondern auch einige seiner Freunde in die Hölle spedierte, erhielt aber eine typische Strindbergreplik zur Antwort: Ist es gerecht, seine Freunde in die Hölle zu spedieren? Unterschiedliche unausge-

sprochene Voraussetzungen geben den Wörtern verschiedene Bedeutung – in diesem Fall dem Wort «gerecht» –, wenn sie im Dialog vom einen Gesprächspartner zum andern wandern – ungefähr wie in Hummels Replik: auch ich bin Vater ...

Die Struktur des «irrenden» Dialogs bei Strindberg könnte wohl mit Hilfe der entstehenden textlinguistischen Methoden viel exakter beleuchtet werden, als dies bisher der Fall gewesen ist. Aber hier bleibt noch viel zu tun. Was ein Laie zu bemerken meint, ist einfach, daß der Abstand groß ist zwischen Strindbergs Dialog und der logisch geordneten Darstellung, an die die Textlinguisten in der Regel denken, wenn sie zu konstatieren versuchen, was sprachlich «akzeptabel» ist und was nicht.

Eine ganz besondere Form dieser Beweglichkeit ergibt das Prinzip, das ich hier «Fragen ohne Antworten» nenne, das heißt, wenn Strindberg durch einen Frage- und Antwort-Dialog Erwartungen über eine Information erweckt, welche darauf zum großen Teil ausbleibt oder, was den gleichen Effekt hat, in einer Menge überflüssiger Information ertränkt wird. Beides sind Techniken, die sich in Strindbergs Dramatik zurückverfolgen lassen.

Um fehlende Information handelt es sich – wie ich schon in anderm Zusammenhang zu zeigen versucht habe –, wenn wir in *Der Vater* nie Bescheid über die wirkliche Herkunft der Tochter erhalten oder in Ungewißheit verbleiben über den Geisteszustand des Rittmeisters. An zentralen Punkten werden hier die Konventionen des bürgerlichen Dramas durchbrochen, in die das Stück gattungsmäßig gehört.

Die andere Verfahrensweise, redundante Information zu geben, hat Strindberg mehrmals befürwortet und «unausgetragene Intentionen» genannt; es ist die Technik, die Aufmerksamkeit des Publikums auf etwas zu lenken, das dann keine Fortsetzung im Drama erhält. Beide Techniken bedeuten natürlich ein Verlassen der Prinzipien, die für die Informationsstrategie in einem gut geschriebenen Drama gelten.

Aber diese neuen oder umgekehrten Prinzipien für Informationsstrategie im Drama sind nicht immer rein vorhanden. Der erste Akt der *Gespensersonate* ist natürlich ein extremer Fall. In *Der Vater* wird dagegen das Prinzip nie so weit getrieben, daß der realistische Rahmen gesprengt würde. Trotz der tiefen Ungewißheit darüber, wovon das Ganze eigentlich handelt, befinden wir uns in einem bürgerlichen Heim und sind Zeugen eines Kampfes zwischen zwei Kontrahenten, und die-

ser Kampf konstituiert in einem gewissen Sinn eine «Wirklichkeit des Dramas». Besonders aufschlußreich ist aber ein Vergleich mit dem Einleitungsdialog im *Totentanz*, wie er von Törnqvist analysiert wurde. Die Ähnlichkeiten sind zahlreich: nicht nur der irrende Dialog, sondern auch Fälle von redundanter Information und was Törnqvist «falsche Exposition» nennt, ein Begriff, der in etwas weiterer Bedeutung auf den *ganzen* ersten Akt der *Gespensersonate* angewandt werden könnte. Aber der Unterschied ist auch groß. Wie die Analyse zeigt, kreist der Dialog im *Totentanz* mit all seinen Ausweichungen und Gleitungen doch die ganze Zeit um ein motivisches Zentrum: die Ehe des Kapitäns und Alices, die bevorstehende Silberhochzeit, Kurts Ankunft. Damit erhält das Drama trotz allem eine realistische Verankerung; das Publikum weiß, wofür es sich interessieren soll, wovon das Drama «handelt». In der *Gespensersonate* dagegen ist die ganze Exposition in dem Sinne falsch, als wir diese notwendigen Anweisungen nicht bekommen. Die Information ist durchwegs fragmentarisch und zweifelhaft, und das motivische Zentrum wird nie herausgestrichen. Wenn der Akt vorbei ist, können wir uns ebenso gut vorstellen, daß die Fortsetzung vom toten Konsul handeln wird – das tun wir vielleicht, wenn wir *Gespenster* in Erinnerung haben – oder warum nicht von Baron Skanskorg und seinen ehelichen Affairen, wobei wie bekannt keines von beidem stimmt.

Dagegen kann man natürlich von einem thematischen Zentrum sprechen. Zusammen mit den «übernatürlichen» Elementen vermittelt der irrende Dialog, der mit einer gleich durchgeführten negativen Informationsstrategie kombiniert ist, den Eindruck, daß das Leben ein unfaßbarer Wirrwarr ist, voll von bedrohlichen aber nie greifbaren Geheimnissen. Es war diese Erfahrung des Daseins, besonders stark in seinen depressiven Perioden, die Strindberg mit dem Schlagwort «das Leben als Traum» ausdrückte, da Träume unzusammenhängend sind; wir erleben eine Vielfalt von Szenen und Ereignissen, erhalten aber keinen «Schlüssel» zu ihnen, es fehlt uns die Information, die das Geschehen begreiflich machen würde. Es ist dieses Erlebnis eines Träumers von «vague puzzlement», das Strindberg angesichts des Lebens allgemein erfuhr, und es war deshalb natürlich für ihn, daß er im bekannten Vorwort zu *Ein Traumspiel* die formalen Ähnlichkeiten zwischen dem Traummaterial und dem Inhalt seines Stückes hervorhob.

Nun gibt es bekanntlich ein früheres, ungedrucktes Vorwort zu *Ein Traumspiel*; dort wird nicht von einer Form des Traums, sondern von einer musikalischen Form gesprochen, wie natürlich auch der Begriff «Kammerspiel» eine Analogie zur Musik andeutet. Worin besteht denn die Analogie? Und was meint Strindberg eigentlich, ist es der Traum oder die Musik, an die wir als das leitende Kompositionsprinzip denken sollen? Die Antwort muß offenbar dahin gehen, daß beide Analogien sich auf das gleiche beziehen und gleich anwendbar sind. Während der gewöhnliche realistische Dramendialog im Hinblick auf die Information organisiert ist, so fehlt der Musik wie auch dem Traum ein organisierter informativer Inhalt. Dasselbe gilt wenigstens in relativem Sinn von Strindbergs Traumspieldramen, wo der irrende Dialog es ihm gleichzeitig erlaubt, mit einer traum- oder musikähnlichen Freiheit Motive oder Themata aufzunehmen, zu ihnen zurückzukehren und sie zu variieren: die Haussymbolik, das Milchmädchen, das Barmherzigkeitsmotiv.

Ein sich aufdrängender Vergleich wirft zusätzliches Licht auf den Vergleich zwischen Ibsens *Gespenster* und Strindbergs *Gespenster-sonate*. Zur selben Zeit ließ Freud seine Patienten Träume erzählen und von ihnen ausgehend assoziieren. Es ging wie bei Ibsen und Strindberg, darum, das Vergangene zu rekonstruieren, Geister und Gespenster aus der Erinnerungswelt des Patienten zu bewältigen, wobei man zwei Phasen unterscheiden kann. In der ersten, die an Strindbergs Traumspiele erinnert, liegt das Material chaotisch vor Patient und Arzt, wengleich mit gewissen hartnäckig wiedererscheinenden Motiven, und weigert sich, eine anwendbare Information abzugeben. Nach der Analyse und Deutung erhält man aber ein greifbares Bild von der Vorgeschichte des Patienten, eine Exposition zur psychoanalytischen Behandlung, die eher an Ibsens dramatische Präsentationen erinnert. Es drängt sich auf, auch in Strindbergs Traumspielen Ordnung zu schaffen, und eine Möglichkeit ist, sie der gleichen Behandlung wie in Freuds Traumanalysen zu unterwerfen. Das könnte im allgemeinen ohne besondere Schwierigkeiten gelingen, und damit würde die fehlende Klarheit wiederhergestellt, aber der dramatische Punkt liegt bei Strindberg eben darin, daß die Erklärung und die Analyse *ausbleiben*.

Zuletzt sei eine übergreifende Frage hier nur angedeutet: würde nicht ein Studium der Fragen und Antworten in Strindbergs Dialog – wie es hier versucht wurde oder eher mit einer noch exakteren Me-

thode – uns ermöglichen, besser als bisher zu bestimmen, was Traumspiel beziehungsweise Realismus in Strindbergs Dramatik ist, besser als bisher zu verstehen, wie sich Strindberg als dramatischer Realist vom Ibsen der achtziger Jahre unterscheidet, warum wir etwas von Traumstimmung auch in einem bürgerlichen realistischen Drama wie *Der Vater* erleben können, die gleiche Traumstimmung so viel stärker in der *Gespensersonate* als im *Totentanz* fühlen? Dies würde vielleicht neue Antworten auf einige alte Fragen geben, die sich die Strindbergforscher oft gestellt haben.

Bisher hat man allgemein angenommen, daß die Traumspieltechnik ein Ausdruck für eine spezielle Mystik ist, die sich Strindberg während der Infernokrise angeeignet hatte. Ohne die Bedeutung der Krise für die Tendenzen bestreiten zu wollen, die Strindberg in seinen Kammerspielen und in *Ein Blaubuch* auf die Spitze trieb, kann man sich fragen, ob nicht eine andere Seite der Sache noch wichtiger ist. Wenn man das notorisch unklare Wort «Mystik» durch das bedeutend präzisere «Mystifikation» ersetzt, so erhält man nicht nur eine anwendbare Formel für die dramatische Technik, die ich hier zu beschreiben versucht habe – «Information» wird durch «Mystifikation» ersetzt –, sondern auch einen Begriff, der die Kontinuität bei Strindberg als Dramatiker andeutet. «Mystiker» wurde er erst in der Infernokrise – wenn überhaupt –, aber schon lange vorher konnte er vom Gefühl überwältigt werden, daß das Leben vielleicht eine einzige große Mystifikation sei, meist bedrohlich, einzelne Male tröstend, oder besser ein Drama, von unbekanntem Mächten für ihn, Strindberg, inszeniert, ein Drama mit eindeutig mehr dunkeln Geheimnissen als offenbaren Wahrheiten. So steht es nämlich im *Okkulten Tagebuch* – und in einem Brief aus dem Jahr 1887: «Fällt Licht in dieses Dunkel, bin ich verloren.»

