

# STRINDBERGS DRAMATIK PÅ TYSKSPRÅKIGA SCENER

av Roland Lysell

August Strindberg är den ende svenske dramatiker vars pjäser regelbundet spelats på tyskspråkiga scener från 1890-talet till våra dagar. Forskningen har belyst den första fasen, det vill säga kejsartiden och Weimarrepublikens tid. Vad gäller den andra fasen, perioden efter andra världskriget, är journalistiken fortfarande huvudkällan. Forskare som Hans-Peter Bayerdörfer och Wolfgang Pasche har noggrant kartlagt när och var Strindberg spelats samt återgett kritikröster.<sup>1</sup> Kela Kvam har ägnat Max Reinhardts Strindbergiscensättningar en doktorsavhandling.<sup>2</sup> I sak finns föga att tillägga, däremot har nya samband tydliggjorts i och med Günther Rühles böcker, främst *Theater in Deutschland 1887–1945* och *Theater in unserer Zeit* i tre band samt givetvis i kraft av dagens tyska teater.<sup>3</sup> 1960 grundades tidskriften *Theater heute* av Henning Rischbieter och Erhard Friedrich, där samtliga större tyska scener beaktas. I senaste upplagan av Gunnar Olléns *Strindbergs dramatik* redovisas Strindbergföreställningar, ibland beledsagade av citat ur recensioner, fram till 1980-talets första år.<sup>4</sup> Syftet nu är att betrakta iscensättningarna i en tysk teaterkontext.

Strindbergs genombrott i Tyskland kom sent. Georg av Meiningens skådespelartrupp,

som redan 1876 tolkat Ibsens *Kongs-Emnerne*, spelade honom inte och insatserna för Ibsen av bland annat Oskar Blumenthal i 1880-talets Berlin motsvarades inte av ett genombrott för Strindberg. Det är först hos Otto Brahm som Strindberg blir aktuell på teatern. Eftersom Strindbergs epok sammanfaller med början av en glansperiod för den tyska teaterkritiken med företrädare som bland andra Siegfried Jacobsohn (1881–1926), Alfred Polgar (1873–1955), Alfred Kerr (1887–1948) och Herbert Jhering (1888–1977), har det varit lätt för forskningen att följa mottagandet av hans verk.<sup>5</sup>

## Freie Bühne

Otto Brahm (1856–1912) grundade 1889 i Berlin den så kallade Freie Bühne, som egentligen var en teaterförening som arrangerade föreställningar för slutna sällskap i syfte att undgå den stränga preussiska censuren. Wolfgang Pasche betonar att offentliga iscensättningar av vissa Strindbergsdramer förbjöds omedelbart efter deras publicering.<sup>6</sup> Inspirationen till Freie Bühne kom från André Antoines Théâtre Libre i Paris och de författare som spelades var naturalisterna. Man inledde med Ibsens *Gen-*

gangere (som haft tysk urpremiär 9 januari 1887) i september 1889 och fortsatte med Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*. 1893 följde den omstridda teaterhistoriskt viktiga iscensättningen av Hauptmanns *Die Weber*. Freie Bühne fanns kvar fram till 1901, men förlorade i betydelse sedan Brahm kommit att leda i tur och ordning två av Berlins viktigaste teatrar.

Otto Brahm ledde Deutsches Theater 1894–1904 och Lessing-Theater 1904–12. Särskilt på Deutsches Theater utvecklade han med en berömd ensemble den moderna naturligare spelstilen, och bildade epok i tysk teaterhistoria. Teatern övergick allt mer från att vara folknöje till att vara konststart i egen rätt (en utveckling faktiskt förebådad redan i Goethes Weimar) och vägen bereddes för Max Reinhardt. Tysk teater var redan under kejsartiden betydligt mer politisk än den skandinaviska; censuren var hårdare och debatten mer ideologisk.

Den 12 oktober 1890 fick premiären på Strindbergs *Fadren* (översatt 1888) inleda säsongen på Freie Bühne. Den uppfördes, ty Freie Bühne hade ingen egen scen, på Residenztheater i Berlin.<sup>7</sup> Emanuel Reicher och Rosa Bertens tolkade huvudrollerna. Gunnar Ollén beskriver presskritiken som ”jämförelsevis godartad” och Pasche ser med stöd i Fritz Mauthners kritik omlokaliseringen av Strindbergs problem som lyckad.<sup>8</sup> Den 3 april 1892 följde *Fröken Julie* på samma scen med Rosa Bertens, Rudolf Rittner och Sophie Pagay i rollerna. För säkerhets skull hölls ett inledande föredrag av Paul Schlenther och mellanaktens midsommardans ströks. Mottagandet blev positivt.<sup>9</sup> De utländska dramatiker Brahm främst intresserade sig för var dock Ibsen, Björnson och Tolstoj. Enligt Heinz Kindermann blev Brahm liksom många Ibsenförkämpar Strindbergs motsståndare; han torde ha känt att Strindbergs pjäser fordrade en framställningsform långt utöver den naturalistiska estetik hans teater stod för.<sup>10</sup> Brahm tog inte tillfället i

akt att placera något Strindbergsdrama på repertoaren ens när han blivit chef på Deutsches Theater. Särskilt Günther Rühle har betonat vikten av detta.<sup>11</sup> Genombrottet hos den stora publiken kom på annat håll: iscensättningen av *Första varningen*, *Inför döden* och *Fordringsägare* på den av Siegmund Lautenburg ledda Residenztheater gavs 70 gånger (premiär 22 januari 1893) och visade enligt Kela Kvam att Strindberg ”trängte ind på det etablerede teater”.<sup>12</sup>

## Receptionen fram till Strindbergs död

Det rättsliga efterspelet kring *En dåres försvarstal* och diskussion om honorar torde ha inverkat menligt på Strindbergs väg till den tyska teaterpubliken.<sup>13</sup> Enligt Wolfgang Pasche när intresset för nordisk litteratur i Tyskland sin höjdpunkt 1893/94 och sjunker sedan fram till 1900;<sup>14</sup> Strindbergsvägen kommer sålunda efter den nordiska litteraturens glansperiod i Europa. I Tyskland betraktade man ofta Strindbergsdramer som angrepp på de ibsenska idéerna;<sup>15</sup> att Strindberg ständigt relateras till Ibsen gäller för övrigt än i dag.

Under 1900-talets första decennium skedde ett trendbrott vad gäller några av pjäserna. *Gillets hemlighet* iscensattes 1903 på Schiller-Theater i Berlin,<sup>16</sup> *Fadren* med Emanuel Reicher i huvudrollen spelades 1897 på Carl-Theater i Wien, *Kamraterna*, Strindbergs i Tyskland mest spelade pjäs under hela den första perioden – fram till 1927 – iscensattes av Josef Jarno på Lustspieltheater i Wien 24 oktober 1905.<sup>17</sup> *Fröken Julie* spelades 1902 respektive 1903 i Stuttgart och på Carl-Schulze Theater i Hamburg och efter Max Reinhardts iscensättning 1904 på flera andra håll, bland annat med skådespelarduon Gertrud Eysoldt och Albert Steinrück 1906.<sup>18</sup> Den i svensk tradition så viktiga *Mäster Olof* iscensattes emellertid först 1915.

Strindbergs främste förespråkare i Österrike, regissören och teaterchefen Josef Jarno (1866–1932), medverkade som skådespelare tillsammans med Rosa Bertens och Rudolf Rittner redan 1893 på Residenztheater i Berlin i den lyckade iscensättningen av *Fordringsägare*.<sup>19</sup> 1899 blev han ledare för Theater in der Josefstadt i Wien och satte även därstädes *Fordringsägare* på programmet. Jarno, som även intresserade sig för Ibsen, Schnitzler och Shaw, gav 1910 en hel Strindbergscykel omfattande *Leka med elden*, *Fordringsägare*, *Kamraterna*, *Påsk* och *Kristina* i Wien.<sup>20</sup>

Från 1890-talet noterar Pasche även iscensättningar av *Fordringsägare* i München 1895 och 1898 och *Fadren* i Leipzig 1895/96.<sup>21</sup> *Paria* iscensätts av Siegmund Lautenberg på Residenztheater i Berlin 1900 tillsammans med två andra enaktare som båda fick sin urpremiär i Berlin: *Debet och kredit* och *Moderskärlek*.<sup>22</sup> På Lobetheater i Breslau spelades *Paria* 1902 och 1906 gick samma pjäs upp på stadsteatern i Altona med Paul Wegener i huvudrollen. I Altona spelades *Paria* märkligt nog tillsammans med *Hemsöborna*.<sup>23</sup> *Samum* spelades först på Lobetheater i Breslau och återkom sedan flera gånger, bland annat på Das Intime Theater i Wien 1905.<sup>24</sup> *Moderskärlek* spelades även hos Jarno i Wien 1907. *Leka med elden* kom efter den föga lyckade urpremiären på Lessing-Theater, som då leddes av Oskar Blumenthal, i Berlin 1892 att ofta spelas i Tyskland.<sup>25</sup> Efter urpremiären i Berlin 1892 spelades *Bandet* även i München 1903.

Till succépjäserna i Tyskland hör *Brott och Brott*, med titeln *Rausch*. Alfred Halm (1861–1951) var först på Neues Sommertheater i Breslau 1900, senare samma år följde Georg Stolbergs iscensättning av pjäsen i München och Jarno på Theater in der Josefstadt i Wien hade premiär med skådespelet 1902.<sup>26</sup> Med historiedramerna tycks tyskarna däremot – förutom vad gäller Jarno och *Kristina* i Wien<sup>27</sup> – ha misslyckats och iscensättningarna är få: *Gustav Vasa* och *Erik XIV* i Schwerin 1900

respektive 1902, och *Gustav Adolf* på Alfred Halms Berliner Theater 1903.<sup>28</sup> *Påsk* hade en svår uppförsbacke med misslyckade iscensättningar av Emil Clar i Frankfurt 1901, av Alfred Halm i Breslau samma år och av Georg Stolberg i München 1902, men kom efter Josef Jarnos redan omnämnda iscensättning i Wien att bli ganska mycket spelad.<sup>29</sup>

*Dödsdansen*, efter *Kamraterna* den mest spelade Strindbergspjäsen i Tyskland, hade sin urpremiär i Köln 29 september 1905, fick positiva recensioner, for sedan på turné och togs över av Jarno i Wien;<sup>30</sup> först 1909 sattes *Dödsdansen* upp i Sverige. Föreställningen gick på turné även utanför de stora teatermetropolerna. Jarno tog upp den i Wien 1906. *Pelikanen* hade premiär i Wien 1908, i Elberfeld 1909 och i november 1912 på Lessing-Theater i Berlin.<sup>31</sup>

Under 1900-talet fram till Strindbergs död märks således ett starkt intresse för hans dramatik med förespråkare som Josef Jarno, Alfred Halm och Georg Stolberg. 25 pjäser har spelats och flera av dem har haft urpremiär i Tyskland, inte i Sverige. Iscensättningarna har hållit olika kvalitet och vägen tycks banad för ett genombrott på bred front.

## Strindbergs tyska genombrott 1912

1912 är året inte bara för Strindbergs död utan även för det stora genombrottet i Tyskland. Många framställningar i litteraturhistoria och teaterhistoria, exempelvis Kindermann, beskriver detta. Senast har Rühle fokuserat ”Die Stunde Strindbergs”.<sup>32</sup> Strindbergs död den 14 maj inträffade enligt Rühle i ett magiskt ögonblick när bildkonsten förändrades, psykoanalytikerna trängde djupare ned i själslivet och krigsångesten började förnimmas.<sup>33</sup> Receptionen skedde självfallet via Emil Scherings översättningar. Strindberg hade såsom den förste ”förnummit och formulerat den trånga bor-

gerliga miljöns förödmjukande makt, dramat mellan normerad realitet och expanderande jag, känslospänningen till en främmandebliven verklighet”.<sup>34</sup> Expressionisten Reinhard Sorge (1892–1916), författaren till dramat *Der Bettler* (1912) utbrast ”Ich brauche jetzt Strindberg wie Luft und Licht” – ”Jag behöver nu Strindberg som luft och ljus”. Enligt Rühle undervisades de unga, det vill säga Georg Kaiser, Ernst Toller med flera, inte bara i klagan över världens elände hos Strindberg utan de iakttog också hur författaren lämnade den traditionella dramatiska form som bara kunde efterbilda konflikter i reglerade akter. Strindberg bröt nämligen med föreställningen att konsten skulle kunna återge objektiv verklighet. Han splittrade sina dramatiska figurer, tecknade själsliga landskap, skisserade scener i enlighet med sin skapande poetiska vision och undvek att låta personerna blott bli avbildande. Karaktärerna förändrades och färgades allt efter stämningar, symboler och mystifikation, så att de kunde uppträda med blå kläder eller röda händer. Människorna kunde förstelnas till typer och situationer kunde frysas och framvisas. Strindberg övergav den psykologiska motiveringen och scenföljden och vågade följa drömmarnas och den över dem svävande fantasins språng. Han vidgade det begränsade till det kosmiska och trängde samman det kosmiska i det begränsade. Han övergav att svara på frågan ”varför” och lät jaget framträda som det enda verkliga. Strindbergs gärning bestod inte bara i att han lät bli att objektivera utan även i att han uttalade vad han kände. Det är detta som enligt Rühle sammanfattas i ”Det är synd om människorna”. Rühle summerar lakoniskt den skildring vi här följt med orden ”Er verließ die Erde, als die Jungen zu fragen begannen” – ”Han lämnade jorden när de unga började ställa frågor”.<sup>35</sup> Expressionisten Réne Schickele (1893–1940), som senare kom att leda redaktionen av *Die weissen Blätter*, skrev en ofta citerad artikel i *Die Aktion* där han utbrister: ”August Strindberg

är vårt lösenord”. Strindberg är ”prototypen för en olyckligt lycklige”, enligt Schickele, en lågmäld fanatiker. Som andra genier, Renan, Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Wedekind, Kerr, Shaw, César Frank med flera, överdriver Strindberg, men han satsar all sin energi på de mål han utstakat. Strindbergs temperament var den sangviniska skepticismen, hans liv var en kulturkamp. Hans verk, som bildar en kosmogoni i miniatyr, jämförs än med vulkanutbrott, än med skyndsamt bikt. Hans rätte konstnärlige broder är Shakespeare.<sup>35a</sup> Rühle framhåller med emfas att denna Strindbergsfeber inte slutade med kriget, kejsarens flykt och revolutionen 1918 utan pågick ett stycke in på 1920-talet; den sista tyska Strindbergspremiären (*Stora Landsvägen*) ägde rum 28 juni 1923 i Frankfurt am Main.<sup>36</sup>

Rühles Strindbergsbild kan ur svensk synpunkt te sig kategorisk: ”Ibsen beskrev vad han såg, Strindberg vad han själv genomled” och ”Strindbergs Gengångare var omöjliga att fatta. De var det inres invånare. Monster i själen”. Rühle betonar också den avsky Strindberg drabbades av just på grund av sin av själens mörker präglade världsbild – den gode borgaren kunde inte längre skicka sina döttrar till teatern.<sup>37</sup> Kvam skriver:

Strindberg kom til at fremtræde med profetiske træk. Hans sene dramatik opfattedes som forvarsler om det totale sammenbrud, man nu mærkede på kroppen. Man følte, at den materialistiske fremskridtstro havde spillet endegyldigt fallit. De irrationelle kræfter, man så længe havde fortrængt fra bevidsheden, var eksploderet med destruktiv styrke. For den generation, der oplevede krigsårene, stod Strindberg som seeren, der havde revet masken af det borgerlige samfund og vist magtbegæret og kannibalismen bag den noble facade. Konfrontationen med det animalske univers, der skjulte sig bag overfladen var chokartet.<sup>38</sup>

Det är lätt att associera till exempelvis expressionisten Fritz von Unruh. Strindberg blir i



Albert Bassermann och Gertrud Eysoldt i *Oväder* på Kammerspiele i Berlin 1913. © Strindbergsmuseet

kraft av detta genombrott en av de dramatiker som spelas oftast i Tyska Riket och han får en avgörande betydelse för den tyska expressivismen.<sup>39</sup>

Strindbergs väg in i den tyska teaterhistorien tycks alltså gå via den sena dramatiken (medan Ibsens som bekant gick via samhällsdramerna), även om de flesta av hans pjäser spelas under 1910-talet. Fyra dagar efter hans död uppförs *Oväder* i Dresden och på hösten samma år utbryter ”Strindbergsfebern”.<sup>40</sup> Under sex år spelas aderton av hans pjäser. Säsongen 1911/12 spelas 129 Strindbergföreställningar gentemot 819 Ibsenföreställningar, medan Strindberg leder 1916 med 629 mot 578.<sup>41</sup> *Näktergalen i Wittenberg* hade med titeln *Luther* tysk urpremiär 1914 och mottogs positivt.<sup>42</sup> Victor Barnowsky låter Lessing-Theater

spela *Till Damaskus* med bland annat Friedrich Kayßler – debatten mellan kritikerna Alfred Polgar och Siegfried Jacobsohn om iscensättningen återges av Pasche<sup>43</sup> – och till och med Königliches Schauspielhaus trotsar kejsar Wilhelms Strindbergsavsky och ger *Svanevit*.<sup>44</sup> Strindbergsinresset spred sig till Erich Ziegel på Münchner Kammerspiele, där *Spöksonaten* och *Advent* iscensattes av Otto Falckenberg 1915 – den förra i en Strindbergscykel om åtta dramer – och *Till Damaskus* 1916. Bland iscensättningarna i München märks *Brända tomten* från 1917. *Folkungasagan* gavs i Hamburg 1915 liksom äntligen *Mäster Olof* på Berliner Volksbühne, den senare i Max Reinhardts regi.<sup>45</sup>

För cheferna på två teatrar i Berlin är det dock fråga om något mera, nämligen Max Reinhardt på Deutsches Theater och Kam-

merspiele samt Carl Meinhard och Rudolf Bernauer på Theater in der Königgrätzer Straße är det dock fråga om något mera. I synnerhet Max Reinhardts iscensättningar blir avgörande för Strindbergsbilden i Tyskland och epokgörande vad gäller hela världen.<sup>46</sup>

## Max Reinhardt

Max Reinhardt (1873–1943) betraktas stundom som Otto Brahms närmaste efterföljare. Det är han som vågar iscensätta Wedekind, Strindberg, Wilde, Shaw och Hofmannsthal, dramatiker som Brahm undviktit. Han hade börjat som skådespelare i Wien, hämtats till Berlin av Brahm och verkat på Deutsches Theater. Vid Strindbergs genombrott hade han redan iscensatt *Den Starkare* och *Bandet* på experimentscenen Schall und Rauch (senare omdöpt till Kleines Theater) i mars 1902 med Emanuel Reicher och Rosa Bertens, i maj följde *Den Fredlöse*, i oktober *Brott och Brott (Rausch)* och 1904 *Fröken Julie* med Gertrud Eysoldt och Hans Wassmann.<sup>47</sup> 1907 återkommer *Fröken Julie*, men väl att märka har texten censurerats vad gäller sexuella anspelningar; först 1922 på Burgtheater i Wien tycks pjäsen ha uppförts utan censur.<sup>48</sup> Hans-Peter Bayerdörfer hävdar att Reinhardts rykte som regissör redan 1905 är starkare än Brahms.<sup>49</sup>

Den 8 november 1906 öppnade Max Reinhardt Kammerspiele, (fortfarande) beläget på Schuhmannstraße bredvid Deutsches Theater, med en iscensättning av Ibsens *Gengangere* med scenografi av Edvard Munch, Agnes Sorma som Fru Alving och Alexander Moissi som Oswald.<sup>50</sup> Denna uppsättning liksom Reinhardts fem stora Strindbergiscensättningar i Berlin – *Dödsdansen* på Deutsches Theater 27 september 1912, *Oväder* på Kammerspiele 10 december 1913, *Pelikanen* 14 april 1914 på Kammerspiele, *Spöksonten* 20 oktober 1916 på Kammerspiele, *Ett Drömspel* 13 december 1921 på Deutsches Theater samt hans svenska *Ett Drömspel* 28 oktober 1921 på Dramaten ana-

lyseras ingående av Kela Kvam. Hon beaktar också Reinhardts gästspel på Operan i Stockholm med *Dödsdansen* 1915, *Spöksonten* 1917 samt *Pelikanen* och *Oväder* 1920. Enigheten om Max Reinhardts betydelse för Strindberg på teatern är total, såväl vad gäller Tyskland som Sverige. I Sverige lyckas Olof Molander först femton år senare med *Ett Drömspel* (1935) frigöra sig från Reinhardt och skapa en egen mer svensk och biografisk Strindberg på scenen med stöd i Martin Lamms Strindbergforskningar.<sup>51</sup> Det finns här knappast skäl att närmare diskutera denna, då Kvam även redogör för denna process och svensk scen-tradition över huvud förtjänstfullt beskrivs av Ollén. Den molanderska vändningen saknar, som vi skall se, helt motsvarighet i tysk tradition.

Det nya med Reinhardts av Gordon Craig och Appia inspirerade iscensättningar är välbekant: utnyttjandet av scenrummet och ljustekniken för att forma ett rum av ljus och färger.<sup>52</sup> Reinhardt är skaparen av visioner och stämningar.<sup>53</sup> Han hade ”löftet dramaet op i fantasiens forstørrede verden og giver personerne de mål, der tilkom dem”.<sup>54</sup> Dekoren och rekvisitan underordnas visionen och scenbilden framstår som deformerad. Strindberg i Reinhardts version blir en föregångsman för expressionistisk teater: toner, ord, ljus, färger och rörelser smälter samman till en syntes och effekten blir ett Gesamtkunstwerk – ett allkonstverk.<sup>55</sup>

Reinhardts tolkningar kan lätt profileras mot andra samtida. Helene Thimig som Indras dotter i *Ett Drömspel* hade, exempelvis, något urkristet över sig; av martyr, av förkunnarska; iscensättningen gick i svartvitt i motsats till Rudolf Bernauers färgrika.<sup>56</sup> Norbert Falks jämförelse mellan de båda iscensättningarna återges hos Bayerdörfer.<sup>57</sup>

Frågan vad Strindbergsfebern betytt för Reinhardt är långt svårare att besvara, eftersom hans inflytande löper parallellt med Wedekinds och småningom också med de tyska expressionisternas. Även Georg Büchner lyfts

in bland klassikerna.<sup>58</sup> 1920 lämnar Reinhardt Deutsches Theater och Strindberg faller bort från hans repertoar. Tveklöst har Strindbergs tankar i förordet till *Fröken Julie* och hans kammarspel betytt mycket för Reinhardts utveckling av just kammarspelstanken, men Reinhardt var en mångsidig teaterman och utvecklade även den fysiskt stora teatern. En pjäs som Shakespeares *En midsommarnattsdröm* är således aktuell för honom redan vid seklets början, följer honom sedan ända in i landsflykten till USA och filmas 1935. Strindberg var under en period en dramatiker bland en handfull andra (Wedekind med flera) inom Reinhardts referensramar, men faller sedan bort – och det bör framhållas att Reinhardt är en scenens man, inte en textens.

## Carl Meinhard och Rudolf Bernauer på Theater in der Königgrätzer Straße

Strindberg blev populär inte bara genom Max Reinhardt, utan Strindbergseuforin eller Strindbergsmotet utgick kanske främst från Carl Meinhard (1875–1949) och Rudolf Bernauer (1880–1953) på Theater in der Königgrätzer Straße. De inleder med *Kristina* med dekor av Svend Gade, en konstnär som förmådde omsätta själens dunkel i scenisk realitet. Aktriser som Irene Triesch och Maria Orska firade triumfer liksom skådespelaren Friedrich Kayßler. Särskilt lyckad anses Rudolf Bernauers iscensättning av *Ett Drömspel*, med premiär 17 mars 1916, vara.<sup>59</sup> Rudolf Bernauer mildrade enligt Kvam Strindbergs pessimism: ”drömmen blev aldrig mareridt”.<sup>60</sup> Med stöd i Alfred Kerrs recensioner kan Rühle här se konturerna av en Strindberg mer förbindlig än Reinhardts. Enligt Rühle överträffades drömspelsuppsättningen inte av Reinhardts iscensättning på Deutsches Theater sex år senare; Trieschs svärmiskt asiatiska ögon lovprisade.<sup>61</sup> Uppsättningen gavs över 200 gånger

och enligt Kvam såg Bernauer den som höjdpunkten i sin karriär.<sup>62</sup> 1917 iscensattes också båda delarna av *Dödsdansen*.<sup>63</sup> Meinhard och Bernauer tillhör i motsats till Max Reinhardt dock inte de teatermän som blivit föremål för eftervärldens entusiasm, åtminstone inte utanför Tyskland och Österrike.

## Strindberg i Weimarrepubliken

Strindbergs position konsolideras under 1920-talet – att som Pasche med stöd i teaterns ökade inriktning på underhållning och expressionismens reträtt hävda att Strindbergsbegeistringen löper ut med år 1923 torde vara förhastat. Bayerdörfer hävdar tvärtom att Strindberg 1925 överlevt expressionismen.<sup>64</sup> Gustav Hartung iscensätter *Karl XII* i Darmstadt och Werner Krauß gör succé som Luther i *Näktergalen i Wittenberg* 1922.<sup>65</sup> 1922 får Elisabeth Bergner (1897–1986) sitt genombrott som Kristina i Victor Barnowskys regi och på Deutsches Theater, där Felix Hollaender efterträtt Reinhardt som chef, spelade hon mot Heinrich George i *Fröken Julie*.<sup>66</sup> Redan två år tidigare hade hon gjort rollen som Julie på Theater in der Josefstadt i Wien; Ollén återger Sigurd Hoels uppskattande ord om hennes tolkning.<sup>67</sup> Den unge Erwin Piscator iscensätter inte bara Wedekind och Georg Kaiser utan också *Spöksonaten*.<sup>68</sup> Bland Gustaf Gründgens många roller finns även Strindbergsroller och också Jürgen Fehling iscensätter Strindberg.<sup>69</sup> Walter Felsenstein, slutligen, sätter upp *Fröken Julie* och *Leka med elden* i Basel 1927.<sup>70</sup>

Själva Strindbergsfebern avtar obestridligen och forskningen bedömer hans position på något varierande sätt. Bayerdörfer visar statistiskt att det är nu hans glansperiod kommer. Vad gäller antalet föreställningar är Strindbergs främsta säsong i Tyskland 1922/23 med 1024 föreställningar.<sup>71</sup> 1923 är också, som nämnts, året för den teaterhistoriskt viktiga tyska premiären på *Stora landsvägen* i Frankfurt am Main; enligt dramaturgen Otto Zoff gjorde

dramat så stort intryck på grund av dess ego-centriska anspråk och poetiskt nödvändiga bekännelse.<sup>72</sup> Så sent som 1930 iscensätter Leopold Jessner *Gustav Adolf* på Staatliches Schauspielhaus i Berlin.<sup>73</sup>

Mot slutet av 1920-talet är det dock tydligt att intresset sjunkit och att en Strindberg-Dämmerung – en skymning – har inträtt, iscensättningarna är att betrakta som enskilda teaterhändelser – säsongen 1932/33 är man nere i 33 föreställningar – och efter nationalsocialisternas Machtübernahme uppskattas Strindberg knappast, även om hans dramer inte förbjuds. Rühle skriver att Strindberg tolererades, ehuru med missmod: ”Strindberg wurde, wenn auch mit Unmut, toleriert.”<sup>74</sup> Samtidigt som Olof Molander och Martin Lamm på gott och ont etablerar den biografiskt präglade bilden av Strindberg som svensk och representant för sin tid blir han alltså illa tåld i Tyskland. Riksdramaturgen Rainer Schlösser betecknar hans teater som hysterisk; dess verkan är i negativ mening förkrossande.<sup>75</sup>

## Fritz Kortner och efterkrigstidens Strindberg

Strindberg återkommer på repertoaren efter Andra världskriget, såväl i Förbundsrepubliken Tyskland som i Österrike. 1949 är det dags för en ny epokgörande iscensättning. Fritz Kortner (1892–1970), en gång skådespelare hos Max Reinhardt och en dominerande kraft i den tyska efterkrigstidens teater, iscensätter *Fadren* i München med sig själv och Maria Wimmer i huvudrollerna. Precis som Reinhardt återkom Kortner gärna flera gånger till samma pjäs: *Fadren* spelades 1953 i Wien och 1967 på Deutsches Schauspielhaus i Hamburg med Werner Hinz och Maria Wimmer – en uppsättning televiserad två år senare. Iscensättningen är en av de totalt fyra Strindbergsuppsättningar som valts ut av Berliner Festspiele till det årligen återkommande Theatertreffen där ett tiotal av säsongens mest anmärknings-

värda iscensättningar gästspelar i maj. Ollén återger delar av Günther Zschnackes kritik, där den precisa personregin lovordas.<sup>76</sup> Kortners iscensättningar har gått till historien tack vare ett djup i tolkningen som kombineras med texttrohet och psykologisk analys av rollfigurerna. Snart sagt varje rörelse på scenen tycks ha en motivering. Egentligen är det först denna iscensättning som i Tyskland utvecklar den psykologiska naturalismen hos den tidige Strindberg. *Fadren*, men knappast någon annan Strindbergpjäs, tillhör Kortners följeslagare (till hans *Fröken Julie* återkommer vi nedan), vissa kritiker har menat att det är bilden av en värld utan förstånd och förnuft hos *Fadrens* Strindberg han känt igen som sin egen.

*Fadren* togs relativt ofta upp i den tyska provinsen på 1970-talet, fem gånger 1977 och tre gånger 1978, ofta med en förskjutning mot Lauras problematik.<sup>77</sup> Därefter noteras inga uppsättningar av *Fadren* i *Theater heute*.

Bilden av Strindberg är nu en annan än under 1910-talet. Rühle skriver ”Synen på Strindberg hade förändrats genom Kafkareceptionen efter Andra världskriget. Man såg nu de existentiella ensamheterna, den hemlighetsfulla bildmässigheten i en upplyst värld, den djupare dimensionen, urbilder, arketyper, den religiösa botten i en ofta icke-religiös artikulering”.<sup>78</sup> Rühles formuleringar bekräftas av 1950-talets iscensättningar.

Hans-Peter Bayerdörfer vill gärna notera en Strindbergrenässans med stöd i Artauds, O’Neills och Ionescos uppenbara Strindbergberoende samt Rudolf Noeltes, Hans Neuenfels och Ingmar Bergmans 1970-talsuppsättningar i uppsatsen ”Gestrige – und ganz modern”. De senaste tre decennierna har dock visat en annan utveckling än den som skönjdes i Bayerdörfers kristallkula. Strindberguppsättningarna går ned i antal under dokumentärteaterns tid vid 1960-talets slut, men ökar igen med surrealismens och avantgardets återkomst på tyska scener – så långt har Bayerdörfer rätt.



Men att som Bayerdörfer tala om en Strindbergboom på 1970-talet inger viss skepsis. Många av iscensättningarna skedde på perifera scener och fick dåligt genomslag.<sup>79</sup> Klart är däremot att Strindbergs position försvagats under de 30 år som gått sedan artikeln skrevs.

Medan över 50 Strindbergspjäser spelades under perioden fram till 1932/33 spelas endast drygt tiotalet efter 1949. Recensionerna åtföljs ofta av innehållsbeskrivningar onödiga vad gäller för läsekretsen kända pjäser. *Fröken Julie*, 1976 utgiven i nyöversättning av Peter Weiss, är definitivt en klassiker, liksom möjligen *Dödsdansen* och *Ett drömspel*, men knappast något annat Strindbergsdrama.

## Fröken Julie under sex decennier

Gustaf Gründgens iscensatte *Fröken Julie* i Caspar Nehers scenbild med drag av järnväghall med Joana Maria Gorvin, enligt Ingvar Holm ”zigenerskesvart med utslaget hår, sjuk och vriden i sin kropp”, och Ullrich Haupt.<sup>80</sup> Uppsättningarna av denna pjäs kan tjäna som ett lackmuspapper för tysk teaterutveckling och uppenbart spelas den även i provinsen (exempelvis Esslingen och Tübingen 1983). Särskilt berömd är Fritz Kortners tre timmar långa iscensättning på Münchner Kammerspiele 1967 med Ingrid Andree, som liksom Elisabeth Bergner betonade det oväckta somnambula hos Julie och Rolf Boysen som en Jean som trängdes in i en tarvlighet som inte tillhörde hans vanliga jag.<sup>81</sup>

Till Theatertreffen 1974 inbjöds märkligt nog ett tidigt regiarbete av Günter Krämer (född 1940), senare mest känd som operaregissör. Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) spelade själv Jean mot Margit Carstensens Julie i en tolkning på Theater am Turm i Frankfurt am Main 1975 med sadomasochistisk grundton.

Den mest provocerande psykopatologiska

versionen av *Fröken Julie* var en iscensättning av B.K. Tragelehn och den långt senare för bland annat Jelinek- och Brechtuppsättningar prisbelönt Einar Schleaf (1944–2001) på DDR-tidens Berliner Ensemble säsongen 1976/77 med Jutta Hoffmann och Jürgen Holtz. (Den togs ner efter dryga tiotalet utsålda föreställningar med Brechtarvingarnas goda minne.) Uppsättningen markerar en krispunkt; Jean framställs clownartat och föreställningen präglades enligt vissa kritiker av effektsökeri.<sup>82</sup>

Ernst Wendts (1937–1986) iscensättning från Münchner Kammerspiele 1980 (nyinstuderad 1984) med Markus Boysen och Lisi Mangold visar en närmast sjuklig Julie i en sluten värld, där rollfigurerna av nödtvång söker finna sig själva i varandra. Till Wendt finns skäl att återkomma. Charlotte Schwab tycks ha varit en så perfekt och värdig fröken Julie, som spelade rollen i en klagande tragisk ton, i Norbert Schwienteks iscensättning i Zürich 1988 mot André Jungs Jean att man inte förstod hur hon kunde falla.

Leander Haußmann försökte sig på pjäsen i Frankfurt am Main 1991 med Steffi Kühnert som en ovanligt energisk Kristin och tycks ha fallit för frestelsen att ge för mycket av det kulturhistoriska (dock icke svenska) stoffet. Hos Matthias Hartmann på Münchner Residenztheater 1996 tycktes både sexualiteten och den sociala dimensionen ha fallit bort.

1990-talets tveklöst mest framåtpekande och den fjärde till Theatertreffen utvalda Strindbergsuppsättningen i Tyskland var Dimitar Gottscheffs *Fröken Julie* från Kölner Kammerspiele 1991 med Almut Zilcher och Bernd Grawert. Jeangestalten sades påminna om John Malkovich kämpande mot en ganska robust Julie i ett på tempo och kroppslighet koncentrerat spel om förakt och förförelse på en kal scen. Både Gottscheff och Zilcher belönades med Preussiska Sjöhandelns stora teaterpris för andra insatser 2011.

Sist men inte minst bör Katie Mitchells

teaterexperimentella 80 minuter långa iscensättning på Schaubühne am Lehniner Platz i Berlin med premiär i november 2010 nämnas. Här ser vi dramat ur Kristins synvinkel. I början steker hon en njure, hennes händer fokuseras ofta, liksom en blodig kniv. Aktörer talar ohörbart bakom fönsterrutor, scenarbetarnas ansträngningar med ljus- och ljudeffekter visas i förgrunden och Kristinrollen är uppdelad mellan flera aktriser. Året innan hade Mitchell iscensatt Franz Xaver Kroetz *Wunschkonzert* på ett snarlikt sätt och inviterats till Theater-treffen.<sup>83</sup>

## Dödsdanser och Drömspel

En särskild roll i tysk Strindbergreception intar *Dödsdansen* i kraft av Max Reinhardts epokgörande iscensättning. Rudolf Noelte (1921–2002) gav pjäsen titeln *Der Todestanz* (icke som brukligt *Totentanz*) i en sällsam iscensättning med långa pauser mellan replikerna på Schlosspark-Theater i Berlin 1971. Många tog djupa intryck av uppsättningen och Bernhard Minetti i huvudrollen inledde sin märkliga sena karriär,<sup>84</sup> men Günther Rühle menar under en jämförelse med Ingmar Bergmans iscensättning av Ibsens *Vildanden* att Noelte trots sin skicklighet iscensätter teater av år 1890 och bildar en motpol till den nyare utvecklingen inom tysk teater; Noelte lyckas inte som Bergman öppna rollfigurerna.<sup>85</sup> Noelte var känd för sina lågmält resignerade och reducerande Tjechoviscensättningar och tillhör de regissörer vars rykte eftervärlden farit hårt fram med. Bayerdörfer anser att denna stillsamma iscensättning markerar en tendens i det tyska sättet att iscensätta Strindberg, medan Hans Neuenfels *Spöksonaten* markerar den andra.<sup>86</sup>

Erwin Piscator iscensatte *Totentanz* utan tydlig lokalfärg på Thalia-Theater i Hamburg 1958, Harald Clemen på Münchner Kammerspiele 1978, en orgie av kallt hat och febril galenskap enligt en kritiker, och Peter Löscher

försökte sig på pjäsen i Frankfurt 1984 med Edgar M. Böhlke och Elisabeth Schwarz. En TV-produktion av Gustaf Gründgens från 1964 med Joana Maria Gorvin och Werner Hinz gjordes av ZDF.

De två mest omskrivna dödsdanserna efter Noeltes var Alexander Langs iscensättning på Deutsches Theater 1986 (under DDR-tiden) och Peter Zadeks på Wiener Festwochen 2005. Lang iscensatte båda delarna och kombinerade pjäsen med Euripides *Medea* och Goethes *Stella* till en Trilogie der Leidenschaften. Den abstraherande iscensättningen betonade det tröstlösa i och med att inledningsscenen med Edgar (Christian Grashof) och Alice (Katja Paryla) återkom sist i del II. Zadek (1926–2009), jämte Peter Stein – som aldrig iscensatt Strindberg – tysk regiteaters dominerande kraft under 1970- och 1980-talen, var känd för att ge sina skådespelare kreativ frihet. Här använde han aktörer som Gert Voss, Hannelore Hoger, Peter Simonischek, Johanna Wokalek och Philip Hauss, alltså en elitensemble, men ändå fördes *Theater heutes* kritikers tankar till B-filmsetetik, billiga TV-serier och böhmisk vampyrernas dans: ”den vilde Strindberg ser ut som en trött Ibsen”. Andra hade mer positiva intryck, men när det gällde Zadeks iscensättning av Ibsens *Rosmersholm* 2000 hade kritiken varit genomgående entusiastisk. Uppenbart var att försöken till själamord stod i tolkningens centrum.

Några senare försök har gjorts. Den idag uppburna Karin Henkel inspirerades av Lars von Triers *Dogville* i Bremen 2006 medan Thirza Brunckens iscensättning i Weimar 2007 tycks ha haft inslag av dragshow och karaoke.<sup>87</sup>

Oskar Fritz Schuh, som till och med gav sig på *Karl XII* på Theater am Kurfürstendamm 1956, hade haft viss framgång med *Ett Drömspel* på samma scen året innan. Iscensättningen i grå toner med surrealistiska inslag tycks ha låtit 1920-talet komma åter.<sup>88</sup> *Ett Drömspel* tillhör de Strindbergspjäser som fram till millen-

nieskiftet stod sig bäst i Tyskland och Österrike och Schuh återkom 1963 med samma pjäs i Hamburg, nu med scenografi av Caspar Neher, och 1959 gjordes en TV-föreställning från Köln av Wilhelm Semmelroth. Reinhardtskådespelerskan Tilla Durieux (1880–1971) spelade portvakterskan i dessa tre iscensättningar.

Ingmar Bergmans iscensättning på Residenztheater i München 1977 blev en stor kritikersuccé, men regissören tycks själv inte ha varit riktigt nöjd med den på grund av den tyska fokuseringen på Strindberg som enbart allvarlig. Redan Bergmans iscensättning i Stockholm 1970 diskuterades för övrigt i Tyskland. Roger Blin iscensatte pjäsen i Zürich 1975 och Roberto Ciulli i Köln 1976.

Scenografen Axel Manthey stod för en iscensättning av *Ett Drömspel* i Stuttgart 1988, den tredje Strindberguppställning som inbjöds till Theatertreffen. Av de djärva scenbilderna etsar sig bilden av ett enormt långsmalt bord och bilden av en väldig röd mun fast. 1989 kom en version som kritiserades som ”ausgeträumt” – berövad sina drömmar – på Schiller-Theater i Berlin. Augusto Fernandes – tidigare uppmärksammas för en säregen version av *Till Damaskus III* med titeln *Der unerwartete Traum* i Bochum 1975 – stod för regin och kritikerna associerade till Beckett och Gorki. Stjärntäcket var avskaffat. De drömmar som visas i efterkrigstidens drömspelstolkningar är således genomgående regissörernas. Intresset för Strindberg och hans värld tycks minimalt – Bergman givetvis undantagen.

Och varför har en pjäs som med internationell framgång iscensatts i Stockholm av Robert Lepage och Robert Wilson inte vunnit mer anklång inom tysk teater? Den senaste uppmärksammas iscensättning är Alexander Langs Magritteinspirerade *Drömspel* i Schwerin 2005, där stadens eget slott blev det växande, enligt en kritiker en fantasifull stilövning i sättet att undvika smärta.<sup>89</sup>

## Strindberg sporadisk

En handfull Strindbergpjäser har iscensatts mer sporadiskt i Tyskland och Österrike: *Lycko-Pers resa* gavs på Theater in der Josefstadt i Wien 1946/47 och *Kronbruden*, som blev en succé med Käthe Gold i huvudrollen, av Berthold Wiertel på Akademietheater i samma stad 1950.

1974 iscensatte George Tabori *Fordringsägare* på Schiller-Theater i Berlin och Peter Löscher gjorde pjäsen i Köln 1987. *Kamraterna* gjorde succé i Augsburg 1978 och Detlev Buck tog upp *Kamraterna* igen i Bochum 1997 med den numera i teaterestetiska sammanhang ofta intervjuade och som Ibsens Nora berömda Anne Tismer i en av rollerna.

*Brott och brott/Rausch* har ofta blivit iscensatt, exempelvis av Werner Schroeter i Bremen 1987 och den av Frank Castorf inspirerade Martin Nimz i Chemnitz, aktualiserat och avromantiserat i Bochum 2000 av Karin Henkel och senast av Stefan Pucher på Akademietheater i Wien 2011. Några gånger, bland annat 1983 i Mannheim, har *Den Starkare* spelats, uppenbarligen utan att sätta djupare spår.

*Till Damaskus* iscensattes på Münchner Kammerspiele 1956 av Franz Höllering med Kurt Meisel och Maria Wimmer, 1970–71 på Schauspielhaus Bochum av Jörg Cossardt, 1979 av Franz-Patrick Steckel på Theater der Freien Hansestadt Bremen, 1983 av Erwin Axer på Residenztheater i München, 1998 av David Mouchtar-Samourai i Bonn och slutligen av Jobst Langhans på en av Berlins småscener 2001.

Kammarspelen har framförts med större framgång. På Akademietheater i Wien iscensatte Wolfgang Glück *Oväder* med Attila Hörbiger i huvudrollen 1969; redan 1964 hade han gjort en TV-version. Werner Düggelin försökte sig med mindre framgång på pjäsen i Zürich säsongen 2001/02. Aven *Pelikanen* har återkommit; den spelades bland annat 1978 på Akademietheater i Wien och 1987 på Freie

Volksbühne i Berlin i en iscensättning av Lore Stefanek. *Theater heutes* kritiker associerade till Genet och Euripides. Mindre lyckad tycks Arie Zingers version i Hamburg 1988 ha varit, medan kritikerna i Cesare Lievis av frälsningslängtan präglade version på Akademietheater i Wien samma år främst fäste sig vid Roland Renners Kafkaartigt nervige Fredrik.

Entydigt framåttekande var Hans Neuenfels (född 1941) med *Spöksonaten* 1971 i Stuttgart, vilkens således för Bayerdörfer representerade en av de två viktiga tendenserna bland tyska Strindbergiscensättningar. Den Artaudinspirerade iscensättningen präglades av collageteknik och stumfilmestetik. Neuenfels fick i början av 1980-talet sitt stora genombrott med Goethes *Iphigenie auf Tauris*, Kleists *Penthesilea* och Musils *Die Schwärmer*, var under några år omstridd teaterchef på Freie Volksbühne och är numera uppmärksammas operaregissör. Till Strindberg har han inte återvänt. Martin Kusejs *Spöksonaten* i Klagenfurt 2000 tycks ha förhållit sig fritt till pjäsen och fokuserade undergångsperspektivet.<sup>90</sup>

Det är lätt att se att Strindbergsiscensättningarna i Tyskland de två senaste decennierna blivit allt färre och att man allt oftare känner sig nödsakad att nalkas honom via andra författare eller bildkonstnärer. Internationellt uppmärksammade iscensättningar som Luc Bondys franskspråkiga *Leka med elden* på Théâtre Vidy i Lausanne 1996 saknas; de mest berömda pjäserna iscensätts sporadiskt, ofta experimentellt, av regissörer i den begynnande karriären. Intresset för Strindberg som historisk person och dramatiker är måttfullt. Texten blir ett partitur för regin.

Den hittills siste tyske regissör som hyste ett genuint intresse för författarskapet var Ernst Wendt, från början kritiker. 1967 växade han över från journalistiken till regikonsten. I februari numret av *Theater heute* 1984 ger Wendt sin syn på Strindberg med utgångspunkt i Strindbergs målningar, vilka ses som själsliga psykogram.<sup>91</sup> I målningarna fokuseras

ångest- och grottmotiv och den förgörande elden. Jordelivet betraktas av Strindberg, enligt Wendt, som en straffkoloni, där människorna inspärrade i andliga fyrtorner bedriver själslig terror mot varandra och språket icke längre tjänar som kommunikation. Dramerna ter sig som spiraler av kamp. Strindbergs ockulta intressen betraktas som desperat sökande efter surrogatgudar. Den Strindberg Wendt lyfter fram gestaltar inte som expressionisterna världens ångest, men väl ett psykiskt trauma; till Wendts förtjänster hör dock att han insåg att scenbeskrivningen i förordet till *Fröken Julie* bildade ett system av tecken.

Översättaren Angelika Gundlach bemöter Wendts Strindbergssyn i *Theater heute* 10/1994. Med rätta menar hon att Wendt bortser såväl från den socialt engagerade Strindberg som från den sökande Strindberg som gör upptäckter. Men hon tar inte hänsyn till att Wendt är regissör och inte forskare och givetvis är i sin fulla rätt att ha ett subjektivt koncept. Wendts Strindbergsuppfattning torde trots allt ligga nära framstående tyska germanister. Wilhelm Emrich (1909–98), en av den tyska litteraturvetenskapens mästare och författare till standardverk om bland annat Goethes *Faust II* och Franz Kafka, hävdade exempelvis i sin regelbundet återkommande åttaterminers föreläsningsserie vid Freie Universität Berlin, att August Strindberg under en kort period hade rent formell betydelse för dramats utveckling, men att han på grund av sin neurotiska personlighet icke fick innehållsligt djupgående verkan, i motsats till komediförfattaren Carl Sternheim (1878–1942), vars historiska position framställdes som mer solid.

Måhända är det denna Strindbergsbild, så fjärran från vår egen Strindbergssyn och även från Max Reinhardts och 1910-talets visionära Strindberg, som avskräckt vår tids tyskspråkiga regissörer?

- 1 Wolfgang Pasche, *Skandinavische Dramatik in Deutschland. Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867–1932*, Beiträge zur nordischen Philologie 9, Basel & Stuttgart: Helberg & Lichtenhahn Verlag, 1979. Statistik över Strindbergdramer på s. 263.  
Hans-Peter Bayerdörfer, Hans Otto Horch & Georg-Michael Schulz, *Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890 bis 1925)*, Skandinavische Studien 17, Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1983. Framställningen innehåller ett rikligt urval tyska artiklar om Strindberg i bokform och på scenen. Statistik över Strindbergdramer på s. 340f.  
Hans-Peter Bayerdörfer, ”Gestrige – und ganz modern’, Beobachtungen zur Bühnen- und Inszenierungsgeschichte Strindbergs in der Bundesrepublik seit 1960” i *Skandinavistik* 11:2, 1981, s. 127–139.  
Se även: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. VIII. Band. *Naturalismus und Impressionismus*. I. Teil. Deutschland/Österreich/Schweiz, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968 samt Siegfried Melchinger, ”German Theatre People Face to Face with Strindberg” i *World Theatre* 1962, Special issue: August Strindberg 1912–1962, s. 31–44.
- 2 Kela Kvam, *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik*, Teatervidenskabelige studier III, København: Akademisk Forlag, 1974.
- 3 Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007. Günther Rühle, *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. Günther Rühle, *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit*, Zweiter Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. Günther Rühle, *Was will das Theater? Theater in unserer Zeit*, Dritter Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- 4 Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, ny omarb. uppl., Stockholm: Sveriges Radio, 1982.
- 5 Bayerdörfer 1983, s. 33ff., Rühle 2007, passim.
- 6 Pasche 1979, s. 209; censuren av *Fadren* hävs först 1903, men under Första världskriget kom ny censur på flera håll, enligt Pasche 1979, s. 212f.
- 7 I Frankrike fick dramat premiär först 1894 på Lugné-Poes Théâtre de l’Oeuvre.
- 8 Ollén 1982, s. 109, Pasche 1979, s. 209, 211.
- 9 Ollén 1982, s. 140, Pasche 1979, s. 215f.
- 10 Kindermann 1968, s. 60.
- 11 Rühle 2007, s. 70.
- 12 Kvam 1974, s. 11.
- 13 Pasche 1979, s. 220ff., Bayerdörfer 1983, s. 9.
- 14 Pasche 1979, s. 207.
- 15 Ibid., s. 223.
- 16 Ibid., s. 237f.
- 17 Pasche 1979, s. 246, Ollén 1982, s. 84.
- 18 Pasche 1979, s. 218, Ollén 1982, s. 140.
- 19 Pasche 1979, s. 220.
- 20 Ollén 1982, s. 164f.
- 21 Pasche 1979, s. 226.
- 22 Ibid., s. 229, Ollén, s. 203, 216.
- 23 Pasche 1979, s. 247, Ollén 1982, s. 183, 186.
- 24 Ollén 1982, s. 192.
- 25 Ibid., s. 223.
- 26 Pasche 1979, s. 230, Ollén 1982, s. 282f.
- 27 Pasche 1979, s. 251.
- 28 Pasche 1979, s. 233, 237, 239f., Ollén 1982, s. 307, 327.
- 29 Pasche 1979, s. 233, 259, Ollén 1982, s. 350.
- 30 Pasche 1979, s. 243f.
- 31 Ibid., s. 248ff.
- 32 Rühle 2007, s. 254, 280ff.
- 33 Ibid., s. 283.
- 34 Ibid., s. 254: ”die demütigende Macht des engen bürgerlichen Milieus, das Drama zwischen normierter Realität und expandierendem Ich, die Gefühlsspannung zu einer fremd gewordenen Wirklichkeit gespürt und formuliert”.
- 35 Ibid.; framställningen ovan bygger i stort på Rühle.
- 35a Delar av Schickeles artikel citeras i Bayerdörfer 1983, s. 199f.
- 36 Rühle 2007, s. 288. Ollén, s. 586.
- 37 Ibid., s. 280f.
- 38 Kvam 1974, s. 88.
- 39 Pasche 1979, s. 264.
- 40 Pasche 1979, s. 253f., Rühle 2007, s. 283f.
- 41 Rühle 2007, s. 284, Pasche 1979, s. 284.
- 42 Pasche 1979, s. 267f.
- 43 Ibid., s. 269ff.
- 44 Pasche 1979, s. 266f., Bayerdörfer 1983, s. 42.
- 45 Pasche 1979, s. 269, 272.

- 46 Bayerdörfer 1983, s. 41.
- 47 Kvam 1974, s. 15, Pasche 1979, s. 234, 236.
- 48 Pasche 1979, s. 218.
- 49 Bayerdörfer 1983, s. 21.
- 50 Rühle 2007, s. 138.
- 51 Om Molanders iscensättning: Kvam 1974, s. 129f.
- 52 Rühle 2007, s. 288.
- 53 Kvam 1974, s. 47, 66.
- 54 Ibid., s. 89.
- 55 Ibid., s. 142.
- 56 Rühle 2007, s. 287, Pasche 1979, s. 278.
- 57 Bayerdörfer 1983, s. 326f.
- 58 Rühle 2007, s. 336.
- 59 Pasche 1979, s. 276f.
- 60 Kvam 1974, s. 105.
- 61 Rühle 2007, s. 286f.
- 62 Kvam 1974, s. 104.
- 63 Pasche 1979, s. 245.
- 64 Ibid., s. 281, Bayerdörfer 1983, s. 56.
- 65 Rühle 2007, s. 371, 437.
- 66 Ibid., s. 471f.
- 67 Ollén 1982, s. 141.
- 68 Rühle 2007, s. 494.
- 69 Ibid., s. 564, 624.
- 70 Ibid., s. 970.
- 71 Bayerdörfer 1983, s. 15.
- 72 Rühle 1976, s. 13.
- 73 Ollén 1982, s. 328.
- 74 Rühle 2007, s. 818.
- 75 Bayerdörfer återger några av Schlössers ord i *Völkischer Beobachter* 17.2.1933: "Zermürbende Wirkungen", "hysterisches Theater". Bayerdörfer 1983, s. 57.
- 76 Jfr Ollén 1982, s. 109f.
- 77 Ibid., s. 110.
- 78 Rühle 1976, s. 283: "Der Blick auf Strindberg war durch die Kafka-Rezeption nach dem zweiten Weltkrieg verändert. Man sah nun die existentiellen Einsamkeiten, die geheimnisvolle Bildlichkeit in einer aufgeklärten Welt, die tiefere Dimension, Urbilder, Archetypen, den religiösen Grund in einer oft areligiösen Artikulation."
- 79 Bayerdörfer 1981.
- 80 Ollén 1982, s. 141.
- 81 Ibid., s. 142.
- 82 Rühle 1982, s. 199, 250, Ollén 1982, s. 142.
- 83 Se följande nummer av *Theater heute*: Wendt 2/1984, Haußman 10/1991, Hartmann 4/1996, Gottscheff 13/1992. Matthias Hartmann är numera chef för Burgtheater i Wien.
- 84 Skådespelaren Bernhard Minetti (1905–98) blev berömd för sina epokgörande tolkningar av klassiska roller som Faust och Lear samt av Beckettfigurer. Jag hade privilegiet att intervjua honom med anledning av Klaus Michael Grubers Faustiscensättning 1982 för teatertidskriften *entré* ("entréintervjun" i *entré* 1/1983) och ställde då frågor också om Strindberg. Minetti hyste ingen särskild känsla för Strindbergs roller. Gubben Hummel i *Spöksonaten* tycktes honom alltför skurkil; däremot redogjorde han villigt för sina båda sätt att spela Edgar i *Dödsdansen*: det sedvanliga bittra vredgade och Noeltes resignerade.
- 85 Rühle 1976, s. 231f., Ollén 1982, s. 380.
- 86 Bayerdörfer 1981, s. 134.
- 87 Se följande nummer av *Theater heute*: Lang 8/1986, Zadek 7/2005, Henkel 12/2006, Bruncken 7/2007.
- 88 Ollén 1982, s. 461.
- 89 Se följande nummer av *Theater heute*: Manthey 3/1988, Lang 8/2005.
- 90 Uppgifterna om föreställningar fram till 1982 är hämtade från Ollén; i *Theater heute* 8/1987 beskrivs *Pelikanen* på Freie Volksbühne.
- 91 Wendts artikel är omtryckt som inledning till Hanserutgåvan av *Strindbergs Dramen* samt i hans essävolym: Ernst Wendt, *Wie es euch gefällt geht nicht mehr: meine Lehrstücke und Endspiele*, München: Hanser 1985.

# Summary

## *Strindberg's Dramas on German Stages*

This article provides an overview of stage productions of Strindberg's plays on German stages from 1890 to 2011, and discusses their importance for German directors. The first Strindberg performance to be staged in Germany was Otto Brahm's *The Father* produced by the Freie Bühne in Berlin in 1890. The most suitable authors for the naturalistic aesthetic ideals of the Freie Bühne, however, were Hauptmann, Ibsen and Tolstoy. Strindberg was involved in several lawsuits during the 1890's, making him a controversial figure. However, by the first decade of the 20th century, about twenty-five of his plays were being performed in Germany.

In 1912 the so-called "Strindberg Boom" began; fifty Strindberg dramas were put on stage and the German expressionists even compared Strindberg to Shakespeare. Two theatres were of greater significance than the others. At the Deutsches Theater and the Kammerspiele Max Reinhardt – the first director able to fulfill Strindberg's dramatic intentions in his late plays – made five legendary productions, beginning with *The Dance of Death* in 1912. At the Theater in Königgrätzer Straße in 1916, Rudolf Bernauer produced *A Dream Play* in a more idyllic and less experimental fashion than his contemporary, Reinhardt. By contrast, Reinhardt's productions utilized lighting, sound effects and a gloomy milieu in order to emphasize the metaphysical anxiety of human beings in a world beyond their comprehension. The importance of the expressionists – and, eventually, of Strindberg himself – decreased after World War I. Given the Nazi party's dislike of his work, Strindberg's plays were not performed in Germany at all after 1933.

The first important Strindberg production staged after World War II was Fritz Kortner's *The Father*, first performed in Munich in 1949. In the 1950's the influence of Kafka and Existentialism had revised Strindberg's image. About ten of his plays had survived, and today, the most frequently performed of these is *Miss Julie*. During the 1960's, when the German stage was dominated by political theatre, Strindberg was hardly performed at all. However, in the early 1970's stage productions of *The Dance of Death* by Rudolf Noelte and *The Ghost Sonata* by Hans Neuenfels were the peaks of a new, ephemeral wave of interest in Strindberg.

To this day, the final important German stage director possessed of a pronounced interest in Strindberg was Ernst Wendt. Wendt was, however, strongly criticized by literary scholars and translators for placing emphasis upon the destructive and depressive aspects of Strindberg's work, and overlooking Strindberg's role as a radical critic and an inquisitive inventor.

### Keywords:

Strindberg, Drama, German Stages, Max Reinhardt