

Die Bühne in August Strindbergs *Nach Damaskus* – Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit

Petra Binder

ABSTRACT: *To Damascus* (Till Damaskus) is considered August Strindberg's first dream play, a trilogy in which the dream presents the inner world of the characters and their development. In the drama occur psychological processes and experiences, which move away from the real-life frame and at the same time, a firm connection between the real and in this sense dreamlike setting is established.

Through these characteristics of the drama and in particular through the representation of the play, Strindberg sets the foundation for a modern theater technique. He experiments with an inner stage to show what happens deep inside the human being. He succeeds in this by splitting the general stage – a concrete part in which the piece is played, and a part of the inner stage, the subconscious of the characters, which is considered a dream world – by applying stage transformations, change of plan, change of location and time, or applying the concept of *play within a play*.

The present paper deals with the analysis of the dream world on stage in *To Damascus* and with the methods, by which it is built, for example, stage directions, simplified decor, light design, sound and shadows. It is a fact that any symbol, motive, any relationship or textual information serve to present the inner world of the characters on stage. Starting from this point, I will explore which is the technical role of the dream in Strindberg's dream play, from a scenic perspective, and how its scenic representation leads to the fact that the viewers see a symbolic world, where time and space no longer exist, in which one cannot find a concrete border between dream and reality.

KEYWORDS: Strindberg, drama, stage, reality, dream.

August Strindberg (1849-1912), schwedischer Schriftsteller und Künstler, spielt eine bedeutende Rolle insbesondere in der Entwicklung des Theaters am Anfang des 20. Jahrhunderts, insofern seine Werke aus dieser Periode, sowohl Dramatik als auch Prosa, einen vollkommen neuen Stil aufweisen, beeinflusst von Philosophen und Theologen wie Emanuel Swedenborg und Sören Kierkegaard und als Folge

einer tiefen Krise im persönlichen Leben entstanden. Nach einer Periode, in welcher sein künstlerisches Schaffen auf den Naturalismus und Symbolismus zurückzuführen ist, beginnt August Strindberg, sich auf die Innenwelt der Gestalten zu konzentrieren, auf deren Entwicklung. Er analysiert psychologische Prozesse und Erfahrungen, welche sich vom echten Lebensrahmen entfernen, und baut gleichzeitig eine feste Verbindung zwischen dem realen und dem fantastischen Raum auf. Diese Verbindung führt zur Darstellung eines vermittelnden Raumes, ein Raum, welcher beides, das Universale und Allgemeine wahrnimmt, das Reale wie das Fantastische, sodass dadurch, was die Gestalten anbelangt, der vollkommene Prozess des Seins verstanden werden kann, sowohl aus der Perspektive ihrer äußeren als auch ihrer inneren Welt.

Nach Damaskus (Till Damaskus) gilt als August Strindbergs erstes Traumspiel, eine Trilogie, in welcher der Traum die innere Welt der Gestalten und deren Entwicklung präsentiert. Im Drama kommen psychologische Prozesse und Erfahrungen vor, welche sich von der weltlichen Realität entfernen und gleichzeitig eine feste Verbindung zwischen dieser und einem in diesem Sinne traumhaften Milieu aufbauen. Durch diese Eigenschaften des Dramas und insbesondere durch die szenische Darstellung des Stückes, setzt Strindberg den Grund für eine moderne Theatertechnik. Er experimentiert mit einer inneren Bühne, um das was im Inneren der Menschen passiert, aufführen zu können. Dies gelingt ihm durch eine Spaltung der allgemeinen Bühne – ein konkreter Teil in dem das Stück gespielt wird, und ein Teil der inneren Bühne, des Unterbewusstseins der Gestalten, welche als Traumwelt gilt – durch das Anwenden von Bühnenumwandlungen, Planwechsel, szenisch dargestellte Ort- und Zeitwechsel, Anwenden des Konzeptes *play within a play* (siehe Shakespeares *Hamlet*).

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Untersuchung der Traumwelt auf der Bühne in dem genannten Drama und den Methoden durch welche diese aufgebaut wird, wie zum Beispiel Bühnenanweisungen, vereinfachter Dekor, Lichtspiel, Ton, Schattenspiele. Man erkennt, dass alle Symbole, Motive, Beziehungen oder Textangaben dazu dienen, die innere Welt der Gestalten auf der Bühne präsent machen zu können. Davon ausgehend, wird untersucht, welche, aus einer szenischen Perspektive, technische Rolle der Traum im Drama hat und wie dessen szenische Darstellung dazu führt, dass für den Zuschauer eine symbolische Welt vor den Augen spielt, wo Zeit und Raum irrelevant werden, in welcher man keine konkrete Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit finden kann.

Am 19. November 1900 wurde das Drama zum ersten Mal auf der Bühne aufgeführt wurde, im Königlichen Dramatischen Theater in Stockholm. So wie es Ollén beschreibt (OLLÉN 1982: 248ff.), war der erste Eindruck der Theaterkritiker

derjenige, es sei ein seltsames Stück und allgemein erhielt es eine schwache Resonanz. Das geschah, weil, obwohl man die beste szenische Lösung gesucht und angewendet hat, die Bühnentechnik nicht gut genug entwickelt war, um das Bühnenspiel so zu gestalten, wie es der Dramatiker gewünscht hatte. Herausfordernd war es vor allem die zahlreichen Szenenwechsel zu realisieren, da der Unbekannte, die Hauptgestalt des Dramas, im ersten Teil in jeder einzelnen Szene den Ort wechselt, was für das Drama des 19. Jh. unüblich war, im Vergleich zum klassischen Modell mit fünf Akten und einer Pause nach jedem Akt zum Umdekorieren und Kaffee.

Die Reise welche die Hauptperson im ersten Teil des Dramas unterführt, der Unbekannte, zusammen mit der Dame, beginnt an der Straßenecke und führt bis in die Rosenkammer, um anschließend dem Unbekannten mit dem Asyl eine Art Wendepunkt zu schaffen, wobei später im Stück, derselbe Weg, im Spiegelbild, durchgeführt wird und an der Straßenecke endet, eine Reise, welche die verschiedenen Stationen und Orte, die in der seelischen und spirituellen Entwicklung des Unbekannten eine grundlegende Rolle spielen, repräsentiert. Strindberg schafft ein traumhaftes Milieu auf der Bühne: durch seine Anweisungen, durch den Text, durch die Gestalten und die vielfältige Symbolik des Dramas, sodass der Betrachter nicht mehr konkret zwischen der realen und der Fantasiewelt unterscheiden kann.

Der Dekor, einfach und abstrakt, trägt stark dazu bei, dieses Gefühl des Traumes beizubehalten. Ein einfaches und diskretes Umdekorieren ist zwischen den Szenen nötig, damit die Fantasie des Betrachters freigesetzt werden kann. In diesem Sinne werden des Weiteren punktuell einige relevante und bahnbrechende Aspekte der szenischen Darstellung in der Strindbergischen Ära erwähnt, welche zur Vervollkommenung der Vermittlung des Traumes auf der Bühne geführt haben.

Das Licht spielt zusammen mit dem Dekor eine bedeutende Rolle in der Vermittlung des traumhaften Milieus und zwar ist es meistens sehr schwach, es verändert die Stimmung und hilft bei dem Dekorwechsel zwischen den Szenen. Als interessantes Beispiel gilt hier das Ende der ersten Szene, in welcher der Unbekannte und die Dame bereit sind, sich zusammen auf den Weg zu machen: das Licht, zusammen mit dem Ton, bilden ein Bild, welches aus einer komplett anderen Welt scheint und insbesondere einen tiefen Eindruck über den Geisteszustand des Unbekannten am Anfang seiner Reise schafft.

„Es läutet vom Kirchenturm; die Sonne bricht hervor und erleuchtet das farbige Rosettenfenster über der Tür, die geöffnet wird und das Innere der Kirche zeigt; man hört Orgelspiel und Gesang: Ave Maria Stella.“ (STRINDBERG 1923: 19)

Ein paar Seiten später ändert sich das Bild, das Rosettenfenster liegt im Schatten und man hört einen Akkord trauriger und mystischer Musik:

„Ein lauter, mehrstimmiger Akkord von Frauenstimmen, sich Geschrei nähernd, ist aus der Kirche zu hören. Das erleuchtete Rosettenfenster wird plötzlich dunkel; der Baum über der Bank schüttelt sich; die Begräbnisgäste erheben sich von ihren Plätzen und sehen nach dem Himmel hinauf, als ob sie etwas Ungewöhnliches und Schreckeneinjagendes sehen.“ (STRINDBERG 1923: 21)

Im Königlichen Dramatischen Theater setzte Grandinson – schwedischer Libretto-Übersetzer, Textdichter, Regisseur – das elektrische Licht ein, wie Ollén es beschreibt (OLLÉN 1982: 250). Dieses Licht wurde eingeführt, um das Gaslicht zu ersetzen, sodass das Licht im Theater zu einem wichtigen Aspekt für die Regisseure der Zeit wurde. Der szenische Naturalismus, der einen naturalistischen Dekor mit einer reichen Theatertechnik beinhaltete, galt für diese nicht mehr als einzige Darstellungsmöglichkeit der Dramen auf der Bühne, sodass die Regisseure von ausdrucksstarken Bewegungen in skulpturalem Licht träumten. Dieser Traum wurde erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts technisch erfüllt, sodass das Licht die Stimmung schaffen konnte und damit eine wichtige Funktion erhielt. Das Licht ließ eine neue Welt erscheinen, erbärmlich und unabhängig von der Handlung, aber die Vorstellungskraft und die Poesie waren laut Per Lindberg, von Ollén erwähnt, vollkommen: eine dunkle Szene, mit viel Licht zwischen rollenden und gleitenden Plänen und Ebenen (EBD.).

Eine weiterer Wendepunkt in der Bühnentechnik waren die Drehbühne, die Wagenbühne, die Aufzugbühne mit Fugenelementen, die Rundhorizonte und die plastischen Dekorationen, die anstelle der alten dreidimensionalen Kulisse verwendet wurden, zusammen mit Treppen und abgewinkelten Ebenen, welche die Bühne und ihr altes Fundamentsystem noch mehr vereinfachten. Für die Dekorateure und Szenografen reichte es nicht mehr nur ihre Ideen zu skizzieren, sondern sie mussten ganze Modelle bauen, und als das Licht eingeführt wurde und neues Leben schenkte, konnten diese Modelle noch weiter vereinfacht und stilisiert werden. Es reichte mit einem Herd anstelle einer Küche, anstatt einer mit Dekor überfüllten Bühne, aber leider brachen diese Ideen erst nach der Mitte des 20. Jahrhunderts durch, sodass zu Beginn des Jahrhunderts das meiste davon ungetestet war.

Eine der wichtigsten Anleitungen, welche Strindberg, was die Aufführung von *Nach Damaskus* anbelangt, geschrieben hat, sind die Briefe, die er ans *Intima Theater* geschrieben hat (STRINDBERG ¹⁹⁰⁸: 61), in denen er erklärt, wie er den Dekor und das Bühnenbild versteht.

Die Draperie spielte eine bedeutende Rolle in diesem Sinne und Strindberg beschreibt, was die Aufführung in der Regie von Flack angeht, die Lösung für das ständige Ein- und Ausgehen von der Bühne mit Dekor, sodass Ruhe und Andacht kontinuierlich beibehalten werden können. Durch die Draperie sind die Kulissen immer offen und so erscheinen tiefe Schatten und Schimmer, sodass man nicht mehr Türen zu öffnen und schließen brauchte und die Akteure ohne zu stören die Bühne verlassen oder diese betreten konnten. Die Draperie trägt durch ihre Anwendung dazu bei, dass alles stillsteht und ohne viel Bewegung und Dekorwechsel passiert, sodass eine traumhafte Stimmung, welche für dieses Drama nötig ist, entsteht. Der Betrachter wird dadurch auf den Punkt gebracht, wo er alles unter dem Zeichen der Wahrscheinlichkeit setzt und durch dem, was vermutlich oder anscheinend auf der Bühne passieren wird interpretieren muss – so bekommt er den Eindruck, dass sich der Traumraum vor ihm, auf der Bühne, befindet. Der Vorteil mit der Draperie besteht auch darin, dass man auf der einen Seite eine Landschaft darstellen kann und auf der anderen Seite nichts, was für alles angewendet werden kann und alles Mögliche symbolisieren kann, sodass die Vorstellung jedes Zuschauers verschieden sein wird. Das ist auch das Ziel mit *Nach Damaskus* gewesen, eine Welt zu gestalten, in der alles im Unterbewusstsein möglich ist.

Ein weiteres wichtiges Detail bei Strindberg ist die stehende Dekoration, wie er erklärt, die als Ziel hat, das ganze Stück mit einer Dekoration zu spielen, welche drei verschiedene Dekorhintergründe symbolisieren kann, was auch mit *Nach Damaskus* in Szene gesetzt wird. Als erstes wird der Dekor so gebaut, dass der Hintergrund auf Tüll gemalt wird, was dazu beiträgt, dass man eine Landschaft in dem Moment erkennt, in dem das Licht von vorne darauf scheint und eine andere, wenn das Licht von hinten scheint. Zugleich hängt vor diesem Hintergrund ein anderer, welcher hochgehisst oder wie ein Schirm herabgelassen werden kann (STRINDBERG 1999: 396). Somit ist es möglich, dass gleichzeitig und einfach mehrere Szenen gebaut werden können und, dass diese vor den Augen der Betrachter als eine Verblendung der Realität im Traum vorkommen.

Wenn man weiterhin auf Strindbergs Bühnenanweisungen im ersten Teil des Dramas schaut und die Szenen mit demselben Titel untereinander vergleicht, erkennt man, dass diese denselben Dekor haben, doch, dass es einige Änderungen gibt, was gewisse Gegenstände, Töne, und Lichtspiele anbelangt, welche die ganze Stimmung ändern. Als Beispiel werden die Szenen in der Rosenkammer erwähnt, wo in der ersten die Sonne scheint, viele Blumenmotive zu sehen sind und die dominante Farbe rosenrot ist, wobei in der zweiten Szene mit demselben Namen die Dunkelheit dominant ist, die Blumen fehlen und ein

einziges Licht scheint. Strindberg aber, verwendet den gleichen Dekor in beiden Szenen, wie es in seinen Noten auch schriftlich zu lesen ist (STRINDBERG 1999: 402): „8. Rosenkammaren. På ena sidan Rosor på andra Tistlar.“ (Rosenkammer. Auf der einen Seite Rosen, auf der anderen Brennesseln.) Diese stehende Dekoration genügt, damit der Betrachter denselben Ort erkennt, doch dadurch, dass eine andere Stimmung mit Hilfe einfacher Elemente wie Licht und Ton geschaffen wird, Unsicherheit und Mystik entstehen, sodass die Wirklichkeit der Gestalten und die Traumwelt dieser vermischt werden.

Ein einfacher Dekor mit einem Bogen oder mit einer Draperie, kann mehr als eine Szene voller Objekte und Dekorationen vermitteln. Symbolische Elemente, die auf der Bühne erscheinen, bringen den Betrachter zum Überlegen, lassen diesen sich eine Traumwelt vorstellen und vermitteln dabei den Eindruck, dass das was auf der Bühne gespielt wird, nicht nur das ist, was es zu sein scheint. Strindberg schafft dies durch seine Regieanweisungen im Drama und dieses trägt dazu bei, dass es auch so schwierig zu inszenieren ist.

Diesbezüglich schlägt er vor, dass man das Drama mit verschiedenen symbolischen Objekten und Hintergründen spielt, wobei die meisten während des ganzen Dramas auf der Bühne bleiben sollen. Die Skizze dafür (ebd.):

„TILL DAMASKUS. (Med Draperibanan) – Nach Damaskus mit Draperie

1: Gathörnet. Barriären: Blomkrukor med Julrosor. – An der Straßenecke. Barriere: Zwei Blumentöpfe mit Weihnachtsrosen.

2: Hos Läkaren. Två Bikupor på barriären. – Beim Arzt. Zwei Bienenstöcke an der Barriere.

3: Hotellrummet. Två blomkrukor med Julrosor. – Das Hotelzimmer. Blumentöpfe mit Weihnachtsrosen.

4: Vid Hafvet. Två stora Hafsäckor. – Am Meer. Zwei große Meeresschnecken.

5: Landsvägen. Två krucifix. – Auf der Landstraße. Zwei Kruzifixe.

6: Hälvägen. Samma. – Im Hohlweg. Das gleiche.

7: Köket. Marie-bilder. – In der Küche. Marie-Bilder.

8: Rosenkammaren. På ena sidan Rosor på andra Tistlar. – In der Rosenkammer. Auf der einen Seite Rosen, auf der anderen Brennesseln.

9: Asylen. Två dödsallar. – Das Asyl. Zwei Schädel.“

Es wird also festgestellt, dass ein Bühnenspiel mit einem einfachen Hintergrund, mit nur wenigen symbolisch ausgewählten Objekten, symbolisch und metaphorisch viel mehr suggerieren, als es eine Bühne voller Dekorelementen würde.

Was die Asylszene anbelangt, kann der Begriff *play within a play* verwendet werden, so wie es Brandell beschreibt (BRANDELL 1983: 297). Als erstes in Hamlet zu finden, wird auch in *Nach Damaskus* derselbe Zweck damit verfolgt, Ungenauigkeiten darzustellen und die Probleme, die im Drama im Allgemeinen auftreten, zusammenzufassen. Der Unbekannte fragt sogar, ob es ein Schauspiel ist, das vor seinen Augen auftritt, sodass in diesem Psychodrama und Traumspiel, sich die innere Welt des Unbekannten aufschließt. Strindberg spricht in dieser Szene über das Refektorium in einem alten Kloster, doch das Interessante an dieser Szene ist, dass alles etwas Bekanntem ähnlich ist, sodass der Betrachter ein Bild von einem nur scheinbar möglichen Ereignis erhält. Durch die Wände, die laut Strindberg mit Feuchtigkeitsflecken gefüllt sind, entstehen seltsame Gestalten, die düster und furchterregend wirken.¹ Die Figuren erscheinen so, dass sie den vom Betrachter und dem Unbekannten bekannte Figuren wie die Dame, die Mutter, der Arzt, der Verrückte, der Vater, ähneln, sodass durch diese Erscheinungen und mithilfe der Dekorationen der Zuschauer in ein Fantasienspiel eingebunden und in den Traum, welcher sich nicht nur um ihn herum sondern in ihm befindet, eingehüllt wird.

Eine Parallele zu dieser Szene kann mit der *Das Bankett im Krüge* Szene im zweiten Teil gemacht werden. Im zweiten Teil des Dramas kommen konfuse Szenen vor, verbunden mit magischen Elementen. Was diese anbelangt handelt es sich von einer Hybris, welche in Beleidigung zerfällt und von einer Pracht, welche sich in Verfall umwandelt, so wie es bei Ollén steht (OLLÉN 1982: 260). Es entsteht ein makabres, obskures Bild mit Melancholie und Lärm, und beim Lesen dieser Szenen, erhält man den Eindruck eines pur impressionistischsten Dramas. Am wichtigsten und interessantesten ist der Übergang zwischen den Szenen, vom Bankett zum Gefängnis, durch die wesentlichen Regieanweisungen:

„Dunkel auf der Bühne: Ein Wirrwarr von Dekorationen, Landschaften, Paläste, Zimmer, werden heruntergelassen und verschoben, unter denen Personen und Möbel verschwinden, zuletzt der Unbekannte, der in Starrkrampf, schlafend dazustehen scheint; schließlich verschwindet auch er; und aus dem Wirrwarr tritt ein Gefängniszimmer hervor.“ (STRINDBERG 1923: 150)

Wenn am Anfang auf der Bühne ein Festsaal dargestellt war, mit langen Tischen und Kandelaber, verändert sich dieser durch Chaos auf der Bühne zu einem Gefängnis, sodass, der ganze Glanz verschwindet, sich verschlechtert und auf diese Weise des Unbekannten Niedergang zeigt. Das Ziel dieser Szene ist nicht eine Realität zu reproduzieren, wie Ollén es auch erklärt (OLLÉN 1982: 260),

¹Siehe Anhang 1.

sondern ohne zu konkretisieren, einen Seelenkampf auf die Bühne zu bringen. Durch den Dekor und mithilfe der Schauspieler wird dieser Kampf durch das Theater auf der Bühne vor dem Publikum präsentiert.

Als der dritte Teil zum ersten Mal in Schweden in Göteborg gespielt wurde, war das Resultat eine ergreifende Aufführung, die zweieinhalb Stunden dauerte. Die Inszenierung unter Knut Ström – 1887-1971, schwedischer Regisseur und Szenograf – war sehr einfach gedacht, ohne viel Dekor, nur mit Draperien und einigen statischen Dekorelementen. Was wichtig war und womit Ström häufig gearbeitet hat, waren die Skioptikon Bilder oder *laterna magica* Bilder² und ein verfeinerter Lichtaustausch, um den Weg und das große Ende des Unbekannten darzustellen (OLLÉN 1982: 420).

Bezüglich des Dekors im ganzen Stück kann behauptet werden, dass dieses genauso wichtig wie der Text ist, wenn es darum geht die Welt zu erschaffen, über die Strindberg spricht, die Fantasie und den Traum, welche er von Anfang bis zum Ende auf der Bühne haben wollte. Wenn man den ersten Teil des Dramas in Betracht nimmt, gibt es sogar einen signifikanten Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Hälfte, zwischen dem Weg zum und vom Asyl.

Sehr wichtig und zugleich symbolisch für das gesamte Drama ist das Motiv der Zeit. Die Zeit die vergeht beschreibt somit die Pilgerfahrt des Unbekannten und seine Entwicklung. Strindberg stellt dies durch konkrete Anweisungen dar. Als Beispiel erwähnen wir die zwei *Am Meer* Szenen: die erste ist hell und jugendlich und die zweite dunkel und mit Schnee; oder die Angabe, dass die zweite Landstraßenszene denselben Dekor wie die erste aufweist, nur diesmal als herbstlich beschrieben wird. Durch die Verwendung dieser einfachen, aber repräsentativen Eigenschaften, weiß der Betrachter, dass er dieses Bild bereits gesehen hat, er bleibt aber mit dem Eindruck einer Halluzination und ihm scheint, dass das was er gesehen hat, sehr lange zurückliegt oder vielleicht gar nicht passiert ist.

In Bezug auf die Szene des Hohlweges, im ersten Teil des Dramas, erscheint in der zweiten Hälfte eine bedeutende Bühnenbewegung, welche sich an der Landstraße und am Meer fortsetzt. Es handelt von einer szenischen Bewegung, bezüglich dem Unbekannten und der Dame, die einander folgen, sich aber anscheinend nicht treffen, weil sich jedes Mal einer vor dem anderen befindet.

²Projektionsgerät, das vom 17. bis ins 20. Jahrhundert hinein in ganz Europa verbreitet war und im 19. Jahrhundert zum Massenmedium avancierte. Sie stellte die technisch-apparative Zusammenfassung bekannter optischer Effekte in einem einzigen Instrument dar.

Der Betrachter versteht dies, erkennt jedoch, dass es sich um eine verfremdende Bewegung handelt, die mit der Szene am Meer kulminiert:

„Der Unbekannte [von links; bleibt einen Augenblick stehen und sieht aufs Meer hinaus, darauf hinter der Hütte ab nach rechts].

Die Dame [von links; scheint den Fußspuren des Unbekannten im Schnee zu folgen; vor der Hütte ab nach rechts].

Der Unbekannte [von rechts; geht nach links, entdeckt die Spur der Dame; bleibt stehen, sieht zurück nach rechts].

Die Dame [kommt, eilt in seine Arme, aber stürzt zurück.“ (STRINDBERG 1923: 91)

Eine andere Bühnenbewegung welche für das Verstehen des Dramas wichtig ist, ist diejenige im dritten Teil, welche als Allegorie betrachtet werden kann: auf dem Weg zur Erlösung durch den Tod. Es handelt von der letzten Szene deren Dekor aus einem Sarg und zwei angezündeten Kerzen im Chorraum der Kapelle besteht. Der Unbekannte ist in weiß gekleidet. Was aussagekräftig ist und symbolisch zeigt, was letztendlich passieren wird, sind die zwei Male, wenn jemand über die Bühne geht: „(Eine Frau mit einem Taufkind geht über die Bühne. [...] (Ein Brautpaar geht über die Bühne).“ (STRINDBERG 1923: 268) Was dieses Bild tut, ist, dass es die Bedeutung des gesamten Dramas trägt und somit das Leben symbolisiert: Taufe, Hochzeit, Tod, und eine Ankündigung dessen ist, was passieren wird. Das Letzte, was passiert und was das Bild vervollständigen wird, ist die Befreiung des Unbekannten, das große Ende, von Allem, von der Realität oder vom Traum.

„Der Konfessor [mit einem großen schwarzen Bahrtuch]. Herr, gib ihm die ewige Ruhe!

Chor. Und das ewige Licht leuchte ihm!

Der Konfessor [hüllt den Unbekannten ins Bahrtuch].

Er ruhe in Frieden.“ (STRINDBERG 1923: 269)

Ein interessanter Aspekt des Dramas ist der philosophische, der an den poetischen Raum erinnert, sowie an den Übergang zwischen dem realen und dem fantastischen Raum. Beide werden von August Strindberg in einer Reihe seiner Gemälde zur Erscheinung gebracht, die später in die eigenen Dramen, die Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden, aufgenommen wurden. Es sind Werke, in denen der Traumaspekt im Unterbewusstsein und als Vermittler zwischen zwei Welten stark präsent ist. Sowohl in den Gemälden aus der Dornach-Serie, als auch in den Dramen *Till Damaskus*, *Ett drömspel*, *Spöksonaten* (*Nach Damaskus*, *Ein Traumspiel*, *Gespentersonate*), wird die Welt des Unterbewusstseins dargestellt, ein vermittelnder Raum für den Übergang vom Realen in das

Fantastische und umgekehrt. Was Bachelard von der Phänomenologie des Raumes in seinem Werk präsentiert (BACHELARD 2003: 6), sind die Intimität und das Leben und Erleben des poetischen Raumes, der Einbildung, ohne eine konkrete Geometrie des Raumes zu schaffen, sondern durch eine Vermischung von Innen und Außen, von Subjektivem und Objektivem. Diesbezüglich wird in diesem Fall auch der Bezug zum Publikum oder zum Leser geführt, was das Verständnis des Dramas anbelangt, in dem Sinne des Überganges aus der Wirklichkeit ins Fantastische, im Rahmen des Modelles Bewusst-Unbewusstsein. Das geschieht indem die Wahrnehmung seitens des Lesers bzw. des Zuschauers, dessen Verinnerlichung und dessen Verständnis, mit einem Höhepunkt in einem glücklichen Raum kulminiert, wo das Absolute und jedes Ziel erreicht werden – diese bilden das Fundament dafür, das von Strindberg geschaffene Bühnentraumreich zu verstehen und zu vertiefen.

Des weiteren erwähnen wir Strindbergs Ausführungen über seine Malerei, wo er erklärt, dass es immer zwei Ebenen zu unterscheiden geben wird, eine exoterische, die von jedem erkannt werden kann, und eine esoterische, die nur von eingeweihten Betrachtern verstanden und verinnerlicht werden kann. Diese Weltanschauung gilt selbstverständlich auch für das Verstehen seiner Dramen, im Sinne der angedeuteten Philosophie.

Dieselbe Idee wird in der Einführung zu Bachelards Werk vorgestellt, wo die Einbildung und das poetische Bild behandelt werden, und zwar in dem Sinn, wie der Autor erklärt, dass jenes von einer aktiven Gegenwart handelt, vom Jetzt des Bildes. Man kann hier nicht über eine grundlegende Erkenntnis reden, welche eine Vergangenheit benötigen würde, oder über eine philosophische Reflexion, die ein lang verarbeitetes Denken nötig haben würde. Der poetische Akt, so erklärt Bachelard, hat eine benachbarte Vergangenheit, welche nötig ist, um dessen Erscheinen und Entwicklung zu befolgen. So ist das poetische Bild nicht das Echo einer Vergangenheit, sondern eher hat die Vergangenheit ein Echo im Bild, da das Bild ein eigenes Wesen besitzt und einer direkten Ontologie angehört.

Was Strindberg und seine Gemälde aus der Dornach-Serie anbelangt, so sieht Grischka Petri (GRISCHKA 2003: 255) die ganze Serie als die Möglichkeit der inneren Anerkennung, einen Akt, durch welchen die Gemälde gleichzeitig sowohl den Anerkennungsprozess als auch deren epistemologische Funktion darstellen, ohne nur ein Prozess dessen zu sein. Als Beispiel wird *Golgotha/Die Sturmnacht*³ genannt, welches ein Gemälde präsentiert, in dem der Horizont zwei Drittel von oben einnimmt, in dem eine Wirbelbewegung im Uhrzeigersinn

³ Siehe Anhang 2.

vorherrscht, das Motiv einer stürmischen Ineinanderverwandlung, alles durch eine fast monochrome Farbpalette, welche dazu führt, dass die Gegenstände im Bild in eine einzige gemeinsame Bewegung versetzt werden (GRISCHKA 2003: 243).

Golgatha erscheint in *Till Damaskus* und wird von der Dame als das Gute betrachtet, da durch die drei weißen Kreuze der Weg der Wiederauferstehung aus der irdischen Hölle und die Himmelfahrt ins Paradies dargestellt wird. Es ist der Zustand einer Welt, in der alles ineinanderfließt, ein Zustand, in dem wir von der chaotischen Natur getrennt sind.

Von der Interpretation von Strindbergs Malerei ausgehend und auf sein dramatisches Werk ausgreifend kann man die Verbindung zu Bachelards Theorie bemerken. Es handelt sich dabei um die Tatsache, dass das geschaffene poetische Bild eine Resonanz im Wesen braucht, welche weitergeführt das Wesen selbst wird. So wird das poetische Bild vollständig angeeignet, verinnerlicht und verstanden: das Wesen wird das poetische Bild und erreicht so diejenige epistemologische Funktion des Erkennens, welche für die esoterische Verständnis des poetischen Bildes nötig ist – in der Malerei oder im literarischen Werk. So erkennt man, dass das Bild, von einem phänomenologischen Standpunkt, selbst eine Transsubjektivität enthält, sodass das Bild in einem individuellen Selbstbewusstsein beginnt, was die Kraft dieser Subjektivität des Bildes möglich macht.

Das poetische Bild in Strindbergs Werken ist eben durch das Vertiefen der Gestalten im Leser oder im Falle der Malerei im Betrachter präsent, in einem Unterbewusstsein der Seele und des Geistes. Das vom Autor geschaffene Reich, zwischen der realen und der Traumwelt, hat weder das Repräsentieren einer märchenhaften Welt zum Ziel, noch nur den Zweck, den Übergang zwischen dem Realen und dem Fantastischen zu gestalten. Es ist jedoch für ein Selbstverständnis, eine Selbsterkenntnis des eigenen Geistes nötig, für eine Selbstwahrnehmung, um schließlich transzendieren zu können und im absoluten poetischen Raum anzukommen, wo das poetische Bild assimiliert, angeeignet worden ist und selbst zum Wesen geworden ist. Der ganze Prozess ist bei Strindberg durch eine eigene Welt, eine Traumwelt dargestellt, deren Schaffen ihm sogar auf der Bühne gelingt, in der die Erkennungsfunktion grundlegend ist. In dieser Periode seines Lebens wurde er stark von Schopenhauer beeinflusst. Die Ähnlichkeit besteht in Ideen, welche sich mit der artistischen Erkenntniskraft beschäftigen, welche durch ein kontinuierliches Streben des Dichters von der Erde zum Himmel dargestellt wird. Die himmlische Sphäre wird bei Strindberg durch den Traum erreicht und hat dieselben Charaktereigenschaften des Erkenntnisinstrumentes wie bei Schopenhauer, und zwar eine Etappe des Bewusstseins im Traum und ein Traumorgan der Wahrnehmung. Strindberg

selbst wollte auf der Bühne ein Bild der Wirklichkeit schaffen, welches nicht durch die menschlichen Sinne gefälscht werden kann. Dadurch erhält der Traum – vom schwedischen Autor in dem Prolog des Dramas *Ein Traumspiel* definiert – eine Hauptfunktion, da im Traum ein einziger Bewusstseinszustand existiert, der über allen anderen steht, und zwar derjenige des Träumers.

Letztendlich kann behauptet werden, dass das Bühnenbild einen wichtigen Teil des Dramas repräsentiert. Es kann als aktiver Partner des Stücks angesehen werden und gestaltet sogar den Konflikt des Dramas. Wenn man über den Traum spricht und wie dieser inszeniert wird, kann man nur dann vollkommen verstehen, wie der Traum das Drama in seiner Gesamtheit beeinflusst, wenn man den Fokus nicht nur auf den Text und die Handlung setzt, sondern auch auf das, was außerhalb der Szene passiert. Interessant also an Strindberg ist, dass er auch mit einer inneren Szene experimentiert, um das Geschehen im Inneren der Menschen zu gestalten. Es gelingt ihm die Bühne, das Spiel, den Bühnenraum, das Unterbewusstsein und das Innere des Individuums durch Transformationen aufzuteilen.

Was Strindberg mit *Nach Damaskus* geschaffen hat, war, die äußere Handlung, die in einem Drama für notwendig betrachtet wurde, durch eine Lebensreise zu ersetzen. Strindberg wollte kein philosophisches Gedicht über das Leben schreiben, ohne ein spielbares Drama zu schaffen. Wenn man den Text in Betracht nimmt, wie Brandell es erklärt (BRANDELL 1983: 298), kann man erkennen, wie es Strindberg gelang ein fantastisches Drama zu schaffen, so wie er es wollte. Strindbergs wichtigste Hilfsmittel waren die szenische Darstellung des Dramas und der damit verbundene Dialog. Man kann also behaupten, dass die Spannung zwischen dem Dialog und dem Dekor und zwischen den verschiedenen Ebenen des Dialogs entsteht. Die Beleuchtung, das Dekor, die Schauspieler, ihre Stimmen und Bewegungen führen dazu, dass das Drama eine symbolische Stimmung erhält und, dass der Eindruck von Fantasie und Traum verstärkt wird. Diesbezüglich kann man Olléns Behauptung (OLLÉN 1982: 250), welche sich mit dem ersten Teil des Dramas befasst, allgemein für alle drei Teile und weiterhinaus für die anderen thematischen Traum-Dramen benutzen, und zwar in dem Sinne in dem es nur durch diejenige szenentechnische Revolution, welche im Vereinfachen des Dekors, im Benützen der symbolischen Objekte, Töne, Lichter, der stehenden Dekoration, Draperien und Fundamenten bestand, es möglich war, *Nach Damaskus* auf der Bühne darzustellen, so wie es von Strindberg geschrieben wurde um die von ihm erwünschte Symbolik zu vermitteln.

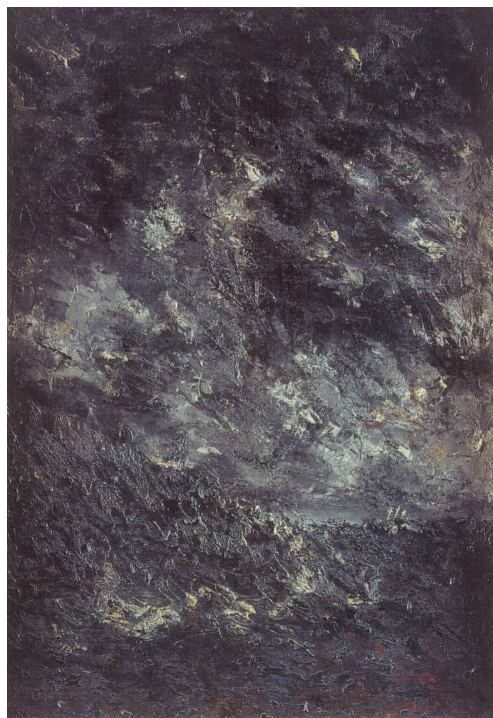
Anhang:

1.



Szenenbild aus *Nach Damaskus I*, Das Asyl. III. Akt, 2. Szene. (EKMAN 1991: 58)

2.



August Strindberg, *Golgota*, Ölgemälde, Dornach 1894, Albert Bonniers Verlag.
Foto: Strindbergmuseum, Stockholm. (ENQUIST, LARSON 2012: Bd.44)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- STRINDBERG August 1902: Ett drömspel. Stockholm: C. & E. Gernandts.
- STRINDBERG, August 1908: Memorandum till medlemmarne av intima teatern från regissören, AUGUST STRINDBERG Samlade Verk. Nationalupplaga. 64. Teater och Intima teatern. Stockholm: Norstedts.
- STRINDBERG, August 1999: Promemorior M.M. till Intima Teatern under perioden 1907-1909, AUGUST STRINDBERG Samlade Verk. Nationalupplaga. 64. Teater och Intima teatern. Stockholm: Norstedts.
- STRINDBERG August 1923: Strindbergs Werke. Deutsche Gesamtausgabe. 5. Band: Nach Damaskus. Übertragen von Emil Schering. München: Georg Müller.
- STRINDBERG August 1898: Till Damaskus I, II. Stockholm: Kôersners Boktryckeri-Aktiebolag.
- STRINDBERG August 1904: Till Damaskus III. Stockholm: Hugo Gebers Förlag.

Sekundärliteratur

- BACHELARD Gaston 2003: Poetica spațiului. Pitești, București: Paralela 45.
- BRANDELL Gunnar 1983: Strindberg-ett författarliv. Fjärde delen. Hemkomsten – det nya dramat 1898-1912. Stockholm: Bonniers Grafiska Industrier AB.
- EDSTRÖM Per Simon 1995: Liten handbok i gammal teatertechnik. Stockholm: Författares Bokmaskin.
- EKMAN Hans Göran, PERSSON Anita, SJÖNELL Barbro Stähle Hg. 1991: Strinbergiana. Malmö: Beyronds Grafiska AB.
- GRISCHKA Petri 2003: Kunst als Schlüssel zum Himmelreich. Strindbergs Malerei als Medium der Erkenntnis. In: Wechsel Kirsten et.al. (Hg.) (2003): Strindberg and his media: proceedings of the 15th International Strindberg Conference. Leipzig, Berlin, 241-262.
- OLLÉN Gunnar 1982: Strindbergs dramatik. Kristianstad: Kristianstads Boktryckeri AB.

Internetquellen

- SÖDERSTRÖM Göran 2012: Växelspel mellan måleri och scenografi i några av Strindbergs dramatiska verk. In: Enquist Inger, Larsson Rikard et.al. (Hg.) (2012): Dokumenterat bulletin från Musik- och teaterbiblioteket vid Statens musikverk, Bd.44, 8-17, (http://statensmusikverk.se/musikochteaterbiblioteket/files/2012/12/dokumenterat_44.pdf Zugriff: Oktober, 2019)