

**ZUR FINNISCHEN REZEPTION VON  
*DER BESUCH DER ALTEN DAME*  
VON F. DÜRRENMATT**

**Pro Gradu –Arbeit  
Germanistisches Institut  
Universität Jyväskylä  
Juli 2000**

**Mirja Piironen**

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO  
Humanistinen tiedekunta  
Saksan kielen laitos

Mirja Piironen

**Zur finnischen Rezeption von *Der Besuch der alten Dame* von F. Dürrenmatt  
(F. Dürrenmattin *Vanhan naisen vierailun* suomalainen reseptio)**

Pro Gradu-tutkielma  
Germaaninen filologia  
Heinäkuu 2000  
Sivumäärä: 109 + 3

Tarkastelen työssäni F. Dürrenmattin (1921-1990) komedian *Vanhan naisen vierailu* (1955) saamaa vastaanottoa Suomessa. *Vanhan naisen vierailu* on esitetty v. 1959-1998 13 suomalaisessa (kaupungin)teatterissa. Analyysin materiaalina käytän 82 esityksistä julkaistua sanomalehtiarvostelua.

Pyrin esittelemään reseptiteoriaa laajasti, mutta kriittisesti. Tarkastelen reseptiotutkimuksen tärkeimpiä käsitteitä, jotka liittyvät erityisesti monimutkaiseen kirjailija-teos-kriitikko-lukija/katsoja -suhteeseen. Reseptioon vaikuttavat myös teoksen käänös sekä teatteri taidemuotona. Teoksen sveitsiläinen reseptio sekä sveitsiläiset ja suomalaiset (yhteiskunnalliset) reseptioedellytykset muodostavat analyysin taustan.

Näytelmän ulkomaisen reseption perusteella voi Suomessakin odottaa melko positiivista vastaanottoa. Työssäni sovellan sisällönanalyysiä historialliseen, diakroniseen reseptiotutkimukseen. Tutkin kritiikkejä seitsemän sisältöluokan avulla, jotka selvittävät näytelmän reseptiota vieraassa kulttuurillisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa. Tarkastelen kritiikkien pohjalta myös kriitikon ristiriitaista roolia.

Kritiikkien analyysi osoittaa, että näytelmän ja sen esitysten vastaanotto on Suomessa aina ollut positiivinen. Dürrenmattia ja hänen teostaan pidetään usein ajattomina ja yleismaailmallisina klassikkoina. Suomen yhteiskunnallinen tilanne ja ilmapiiri tulee kritiikeissä yllättävän vähän esille, vaikka sitä näytelmän teeman perusteella odottaisi. Toisaalta näytelmän kritiikki on suunnattu Sveitsiä kohtaan, eikä se ole aiheuttanut Suomen erilaisissa reseptio-olosuhteissa samanlaista närkästystä kuin kotimaassaan.

Asiasanat: reseptio, historiallinen reseptiotutkimus, teatterikritiikki, kritiikki, Friedrich Dürrenmatt, historische Rezeptionsforschung

Säilytyspaikka: kielten kirjasto

## **INHALTSVERZEICHNIS**

<b>1. EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
<b>2. <i>DER BESUCH DER ALTEN DAME</i></b>	<b>4</b>
<b>3. ZUR REZEPTION</b>	<b>6</b>
<b>3.1. Einführung in die Rezeption</b>	<b>6</b>
<b>3.2. Über den Rezeptionsprozess</b>	<b>7</b>
<b>3.3. Zur Rezeptionsforschung</b>	<b>9</b>
<b>3.3.1. Historische Rezeptionsforschung</b>	<b>11</b>
<b>3.3.2. Empirische Rezeptionsforschung</b>	<b>12</b>
<b>3.4. Konkretisation</b>	<b>12</b>
<b>3.4.1. Definitionen von Konkretisationen</b>	<b>12</b>
<b>3.4.2. Theaterkonkretisation</b>	<b>13</b>
<b>3.4.3. Adäquate Konkretisation</b>	<b>14</b>
<b>3.5. Ästhetische Norm</b>	<b>17</b>
<b>3.6. Unbestimmtheit</b>	<b>17</b>
<b>3.6.1. Leerstellen</b>	<b>17</b>
<b>3.6.2. Leserlenkung</b>	<b>18</b>
<b>3.7. Erwartungshorizont</b>	<b>19</b>
<b>3.8. Ästhetischer Wert und ästhetische Distanz</b>	<b>21</b>
<b>3.9. Wertung</b>	<b>22</b>
<b>3.10. Wirkung</b>	<b>24</b>
<b>4. AUTOR UND LESER</b>	<b>26</b>
<b>4.1. Über Autor- und Leserinstanzen</b>	<b>26</b>
<b>4.2. Realer und impliziter Leser</b>	<b>27</b>
<b>4.3. Leseridentifikation</b>	<b>28</b>
<b>4.4. Finnische Leser- und Zuschauerschaft</b>	<b>29</b>

<b>5. KRITIK</b>	<b>32</b>
<b>5.1. Definitionen und Aufgaben</b>	<b>32</b>
<b>5.2. Zeitungskritik</b>	<b>33</b>
<b>5.3. Kritik an Kritik</b>	<b>35</b>
<b>6. KRITIKER</b>	<b>37</b>
<b>6.1. Definitionen und Aufgaben</b>	<b>37</b>
<b>6.2. Typologisierung der Kritiker</b>	<b>39</b>
<b>7. ZUR REZEPTION ÜBERSETZTER WERKE</b>	<b>41</b>
<b>7.1. Zur Übersetzungsproblematik</b>	<b>41</b>
<b>7.2. Zu Übersetzungen der <i>alten Dame</i></b>	<b>42</b>
<b>8. DRAMA UND THEATER</b>	<b>44</b>
<b>8.1. Zum Theater</b>	<b>44</b>
<b>8.2. Zum modernen Drama</b>	<b>46</b>
<b>8.3. Dürrenmatt und das Theater</b>	<b>47</b>
<b>9. REZEPTIONSBEDINGUNGEN IN DER SCHWEIZ UND IN FINNLAND</b>	<b>49</b>
<b>9.1. Schweizer Gesellschaft und Literatur</b>	<b>49</b>
<b>9.2. Finnische Gesellschaft und Literatur</b>	<b>51</b>
<b>10. ZUR SCHWEIZERISCHEN REZEPTION DER <i>ALTEN DAME</i></b>	<b>53</b>
<b>10.1. Über den Rezeptionshintergrund</b>	<b>53</b>
<b>10.2. Zur Kritik der Uraufführung</b>	<b>54</b>
<b>11. ZUR ANALYSE</b>	<b>56</b>
<b>11.1. Über die Inhaltsanalyse von Kritiken</b>	<b>56</b>
<b>11.2. Zu Kriterien der Analysemethoden</b>	<b>57</b>
<b>11.3. Zeitungen</b>	<b>59</b>
<b>11.4. Die analysierten Kritiken</b>	<b>60</b>
<b>11.5. Inhaltsanalytisches Vorgehen</b>	<b>61</b>

<b>12. DIE REZEPTION VON <i>VANHAN NAISEN VIERAILU</i></b>	<b>63</b>
<b>12.1. Die üblichsten Inhaltsklassen</b>	<b>63</b>
12.1.1. Analyse	63
12.1.2. Zusammenfassung	63
<b>12.2. Gesamtbeurteilung des Werks und der Aufführung</b>	<b>64</b>
12.2.1. Analyse	64
12.2.2. Zusammenfassung	66
<b>12.3. Erwartungshorizont: der Autor und das Werk</b>	<b>68</b>
12.3.1. Analyse	68
12.3.2. Zusammenfassung	71
<b>12.4. Erwartungshorizont: Anweisungen von Dürrenmatt</b>	<b>72</b>
12.4.1. Analyse	72
12.4.2. Zusammenfassung	74
<b>12.5. Interkultureller Aspekt: Schweiz – Finnland</b>	<b>76</b>
12.5.1. Analyse	76
12.5.2. Zusammenfassung	80
<b>12.6. Bezug auf die finnische Gesellschaft</b>	<b>82</b>
12.6.1. Analyse	82
12.6.2. Zusammenfassung	85
<b>12.7. Bezug auf das Publikum</b>	<b>86</b>
12.7.1. Analyse	86
12.7.2. Zusammenfassung	90
<b>12.8. Die Kritiker</b>	<b>91</b>
<b>13. SCHLUSSBETRACHTUNG</b>	<b>94</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>99</b>
<b>ANHANG: 3 Beispiele aus den Kritiken</b>	<b>110</b>

## 1. EINLEITUNG

In dieser Arbeit untersuche ich die finnische Rezeption von Friedrich Dürrenmatts (1921-1990) Komödie *Der Besuch der alten Dame*. Über Friedrich Dürrenmatt ist sehr viel Material publiziert worden, aber in Finnland ist er wohl eher unbekannt. Wahrscheinlich ist sein beliebtestes Werk hier die Komödie *Der Besuch der alten Dame* - nicht als Buch, sondern als Theaterversion *Vanhan naisen vierailu*.

Das Thema habe ich teilweise deshalb gewählt, weil ich schon meine Proseminararbeit über Dürrenmatt geschrieben habe (*Dürrenmatts Komödie Der Besuch der alten Dame im Stadttheater Joensuu 1991-1992. "Bild" von Dürrenmatt und der Kritiker von dem Drama*). Das Drama ist weltbekannt, aber auf Finnisch gibt es nur eine Gebrauchsübersetzung. Das Stück wird immer wieder aufgeführt, er ist also immer noch aktuell, irgendwie ‚zeitlos‘. Meines Wissens ist die finnische Rezeption noch fast unerforscht, insofern wäre meine Arbeit eine Art Grundlagenforschung. Laut Knapp (1980) ist die fehlende rezeptionsgeschichtliche Untersuchung auf breiter Basis ein bemerkenswerter Mangel der Dürrenmatt-Forschung; ebenfalls fehlt eine systematische bibliographische Aufnahme der literarischen Theaterkritik. „Vor allem ist die Rezeption von Dürrenmatt-Texten auf den Bühnen des Auslands [...] weitgehend undokumentiert“ – ähnliches betrifft seine innerliterarische Wirkung. (Knapp 1980, 111-112, 114.)

Die weite und komplexe Theorie der Rezeption wird in dieser Arbeit eingehend und vergleichend erläutert. Ich konzentriere mich auch darauf, wie der theoretische und empirische Teil miteinander verknüpft werden. Die Hauptbegriffe der Rezeptionsforschung werden dargestellt, damit ist die komplexe Beziehung Autor-Werk-Kritiker-Leser/Zuschauer verbunden. Besonders die Rolle der Kritik(er) und Leser/Zuschauer wird in der Rezeptionsforschung betont. Statt des Worts "Leser" könnte meistens auch "Zuschauer" erscheinen. Die Fakten über die Literatur gelten oft gleichweise für das Theater; sonst werden die speziellen Züge des Theaters genauer erläutert.

Die Übersetzungsproblematik ist in diesem Fall eine wichtige Frage, wie ebenfalls die besondere Form Theater. Dürrenmatt selbst hat sehr viel über seine Dramen und Ideen

geschrieben, seine Schriften und Anweisungen bilden einen interessanten Vergleichspunkt mit den Kritiken. Die Schweizer Rezeption und sowohl die schweizerischen als auch die finnischen gesellschaftlichen Rezeptionbedingungen bilden für die Analyse einen wichtigen Hintergrund. Die Möglichkeiten der Analysemethoden werden ziemlich weitgehend erläutert. Ich will die Inhaltsanalyse auf eine diachronische, historische Rezeptionsforschung anwenden. Über Theaterkritik gibt es wenig Literatur oder Untersuchungen, deswegen muss man die über Literaturkritik etwas adaptieren. Andererseits aber bieten der Rezeptionsforschung die 'Nachbarwissenschaften', wie z.B. Soziologie, neue methodologische Möglichkeiten.

In diesem Fall ist eine genaue Hypothese der finnischen Beurteilung des Werks schwierig aufzustellen, weil die vorangegangenen ausländischen Produktionen immer u.a. eine eigene Übersetzung und Rezeptionsbedingungen haben. Andererseits aber kann aufgrund von der ausländischen (v.a. europäischen) Rezeption eine eher positive Rezeption erwartet werden.

Das Stück *Vanhan naisen vierailu* ist zwischen 1959-1998 in 13 finnischen Theatern (Stadttheater o.ä.) aufgeführt worden. Als Primärmaterial meiner Magisterarbeit benutze ich 82 Zeitungskritiken jener Aufführungen; ab und zu wird auch die schweizerische Rezeption des Dramas mit der finnischen verglichen. Die Kritiken sind als Material der Untersuchung etwas problematisch. In der Praxis kann ich die grosse Menge von Kritiken nicht Wort für Wort untersuchen. Sie sind oft z.B. sehr widersprüchlich untereinander - aber genau deshalb für die Untersuchung interessant.

Im Analysenteil werde ich die Rezeption des Dramas in einem anderen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext erläutern. Die Kritiken werden nach sieben Inhaltsklassen untersucht. Ich stelle erstens die üblichsten Inhaltsklassen dar. Die Gesamtbeurteilung des Werks und der Aufführungen fasst die Beliebtheit des Dramas zusammen. Der Erwartungshorizont wird einerseits von der Seite des Autors und seines Werks, andererseits von der der Dürrenmattschen Anweisungen her betrachtet. Der interkulturelle Aspekt: Schweiz – Finnland ist eine wichtige Klasse, die u.a. das finnische und das schweizerische Wesen der Aufführungen ermittelt. Der Bezug auf die finnische Gesellschaft und auf das

Publikum sind Themen, die in den Kritiken häufig auftreten. Zum Schluss kommt die Rolle der Kritiker zur Sprache.



## 2. DER BESUCH DER ALTEN DAME

Dürrenmatt hat sein Stück benannt: *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie*. Der frühere Untertitel des Stücks ist *Komödie der Hochkonjunktur* gewesen. Das Stück ist 1955 entstanden, und im Januar 1956 in Zürich uraufgeführt worden. Es folgen Inszenierungen in aller Welt. Der Text gehört noch immer zum Standardrepertoire kleinerer Bühnen und es gibt auch mehrere Verfilmungen bzw. Fernsehbearbeitungen. Zusammen mit *Die Physiker* (1961) ist das Stück von feuilletonistischer und literaturwissenschaftlicher Weltbedeutung und die überzeugendste Realisierung der Dürrenmattschen Komödientheorie. (Knapp 1980, 68; siehe Kuckhoff 1991, 145-147; Linsmayer 1989, 298).<sup>1</sup> Die Dürrenmattschen Dramen nach *Die Physiker* haben nicht den Erfolg der früheren erreicht, wahrscheinlich erschwert ihre dramatische Form den Zugang für einen Leser. Seine späteren Dramen wurden publikumsferner und schwerer realisierbar auf dem Theater. (Kuckhoff 1991, 160-161.)

Es ist hier opportun, die Handlung des Dramas kurz zusammenfassen, obwohl der Inhalt in der vorliegenden Arbeit nicht analysiert wird.

Die Handlung findet in Mitteleuropa und in der "Gegenwart" statt. Die verarmte Kleinstadt Gullen („Jauche“) erwartet den Besuch der alten Dame, der Multimilliardärin Claire Zachanassian. Auch sie kommt ursprünglich aus Gullen, deshalb erhofft man sich von ihr die Rettung der Stadt vor dem Elend. Der Krämer Alfred Ill, ihr Jugendgeliebter, hat sie vor 45 Jahren schwanger "sitzengelassen" und verleugnet. Nun macht die reiche und mächtige Claire ihre Stiftung von "Gerechtigkeit" und Rache abhängig: eine Milliarde erhält die Stadt für den Tod Alfreds. So beginnt die Korrosion der Menschlichkeit und Humanität in Gullen. Die Stadtbewohner beschliessen endlich, Ill für sein damaliges, ungetilgtes Vergehen zu töten. In seinem Tod erkennt und sühnt auch Ill selbst seine Schuld. Der Scheck wird den Gullenern feierlich überreicht und ein Schlusschor preist das heilige Gut des Wohlstandes.

---

<sup>1</sup> Knapp (1980) ist ein ausgezeichnetes, kritisches Werk über Dürrenmatts Leben und Produktion; auch Kuckhoff (1991) gibt einen interessanten Überblick seiner Werke.

Im Drama sind zwei gegenläufige Hauptthemen zu erkennen: einerseits die Verführung des Geldes, die die Moral der ganzen Stadt ruiniert, andererseits die moralische Entwicklung und Sühne der Einzelnen. Nach Knapp (1980, 69) übt Dürrenmatt (wie z.B. Frisch) eine Gesellschaftskritik am wirtschaftlichen Aufschwung, die zwischen Anarchismus und Moralismus schwankt.

Dürrenmatt (1980a, 141) kristallisiert die Idee seines Dramas: "*Der Besuch der alten Dame* ist eine Geschichte, die sich irgendwo in Mitteleuropa in einer kleinen Stadt ereignet, geschrieben von einem, der sich von diesen Leuten durchaus nicht distanziert und der nicht so sicher ist, ob er anders handeln würde. [...] Ich beschreibe Menschen, nicht Marionetten, eine Handlung, nicht eine Allegorie, stelle eine Welt auf, keine Moral, wie man mir bisweilen andichtet, ja ich suche nicht einmal mein Stück mit der Welt zu konfrontieren, weil sich all dies natürlicherweise von selbst einstellt, solange zum Theater auch das Publikum gehört."

### 3. ZUR REZEPTION

#### 3.1. Einführung in die Rezeption

Am Ende der 60er Jahre hat Hans Robert Jauss die traditionelle autorbetonte Literaturgeschichte im Stil ‚Leben und Werke‘ kritisiert. Das hat ein neues Interesse an der Literaturgeschichte und eine neue Theorie der leserbetonten Rezeption gefördert. Die Rezeptionstheorie betont die Rolle des Lesers im Rezeptionsprozess – ein Autor und seine Werke leben nicht in einer zeitlosen Autonomie. Die Rezeptionstheoretiker unterstreichen, dass ein Werk durch seine Rezeption eine Bedeutung bekommt. Die historischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse spielen eine grosse Rolle in einem Rezeptionsprozess, der die Bedeutung des Werks bildet. Die Rezeption kann als eine Kommunikation zwischen Autor und Leser, oder (im weiteren Sinne) zwischen Literatur und Gesellschaft gesehen werden. Man kann von einem Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft sprechen, der von der Produktions- (auch) zur Rezeptionsästhetik geführt hat.

Die Rezeptionstheorie hat viele Namen und sie hat sich in verschiedene Richtungen geteilt – sie kann z.B. nur Rezeption, Rezeptionsästhetik oder Rezeptionsforschung heissen. In der angloamerikanischen Literaturwissenschaft nennt man sie reader-response criticism. Die Rezeptionsforschung wird normalerweise zweigeteilt: die Rezeptionsästhetik ist ästhetisch-philosophisch orientiert und interessiert am impliziten, idealen Leser – sie ist also werkzentriert; die Rezeptionsgeschichte ist interessiert am Leseprozess und am realen, konkreten Leser - und ist sozialgeschichtlich akzentuiert (Link 1976, 42). Nach dem literaturwissenschaftlichen Paradigmawechsel hat man auch die Nützlichkeit von anderen Wissenschaften, z.B. Psychologie, Kommunikationwissenschaft und Soziologie, für die Rezeptionsforschung bemerkt. Die Rezeptionsforschung benutzt u.a. viele soziologische Methoden, um die Rolle des Lesers/Zuschauers zu erhellen.

Die Gedanken von Jauss haben viel Meinungs Austausch und auch Kritik in den 70er Jahren, besonders in Mitteleuropa, ausgelöst. Jauss repräsentiert eine rezeptionsgeschichtliche Richtung, aber schon in den 30er Jahren hat z.B. ein Vertreter des Strukturalismus, Roman Ingarden, die Rezeption untersucht – im Gegensatz zu Jauss hat er eine ahistorische

Denkweise vertreten. Auch die Prager Strukturalisten Jan Mukarovsky und Felix V. Vodicka (1979a; 1979b) haben z.B. mit ihren Theorien über die ästhetische Norm eine Berührung mit Theorien von Jauss. Wolfgang Iser (1979) vertritt die leserorientierte Richtung, er hat besonders die im Text enthaltenen Leserpositionen (z.B. den Begriff ‚impliziter Leser‘) untersucht. Vor allem Gunter Grimm (1975; 1977) hat die rezeptionsgeschichtliche Richtung mit sozialgeschichtlichen Zügen angereichert. Er betont die Wichtigkeit der Konkretisationen von empirischen Lesern (d.h. die schriftliche Beschreibungen von Lesererlebnissen).

In Finnland weckt die Rezeptionsforschung Interesse seit Ende der 70er Jahre. In Deutschland ist die Forschung oft eher theoretisch geblieben, in Finnland hat man das Thema öfter praxisbetonter, z.B. mit einem literatursoziologischen Aspekt, behandelt. Die Rezeption von (Theater)Zuschauern hat man überhaupt ziemlich wenig erforscht, einige finnische Untersuchungen existieren jedoch. Mit Hilfe von Kritiken hat man die Rezeption von Theateraufführungen auch sehr wenig erforscht – oder jedenfalls stehen die Untersuchungen mir nicht zur Verfügung.

### **3.2. Über den Rezeptionsprozess**

„Wer spricht wann und wo warum worüber zu wem und mit welcher Wirkung.“

Auf diese Weise kann die Literatur als Kommunikation gesehen werden (Harth (1982) zitiert nach Schutte 1993, 37). In seinem Modell der literarischen Kommunikation erläutert Schutte (1993, 37-42) die Positionen des Schemas: „der Autor, die Situation (Wirklichkeit), die Wirkungsabsicht, der Gegenstand, der Adressat und die Wirkung der Mitteilung“. Der Rezeptionsprozess ist jedoch asymmetrisch: der Sprecher und der Hörer sind immer zeitlich getrennt [anders z.B. im Theater] und die Kommunikation verläuft nicht konkret zwischen Subjekten (Schutte 1993, 156; vgl. Eskola 1990a, 165).

Auch über die Rezeption gibt es mehrere Definitionen.<sup>2</sup> Linko (1990, 20) versteht sie als eine aktive und bedeutungsproduzierende Aneignung literarischer Texte, die sich unter dem

---

<sup>2</sup> Jürgen Schutte (1993) hat umfassende, gründliche Modelle der Textrezeption (166-175) und der Literaturrezeption (192-196) entwickelt.

jeweiligen Kultursystem vollzieht; diese Definition ist praktisch der von Bernhard Zimmermann (1977) ähnlich.

Wilfried Beilfuss (1987) hat ein Modell des literarischen Rezeptionsprozesses (den er auch in Theateraufführungen relevant sieht) entwickelt, in dem er ihn in eine prä-rezeptive -, eine rezeptive und eine post-rezeptive Phase geteilt hat. Der Rezeptionsprozess kann zeitlich in drei lineare Phasen geteilt werden. Die prä-rezeptive Phase enthält Rezipientenvoraussetzungen, Rezipientenerwartungen und Fiktionalität. Die rezeptive Phase (der unmittelbare Rezeptionsprozess) wird in sieben Ebenen gegliedert: Kognition, Normen, Emotionalität, Unbewusstes, Vorstellungen, Sinn und Phantasie. Die postrezeptive Phase umfasst prinzipiell die Wirkungen. (Beilfuss 1987, 2, passim.)

Werner Faulstich (1985, zitiert nach Linko 1990, 20) hat vier Rezeptionstypen für den Film entwickelt, die auch für das Theater anwendbar sind: die Rezeption des Publikums, des Kritikers, des Wissenschaftlers und die produktive Rezeption (des Künstlers). Heute ist die Kritik die primäre etablierte ‚Leseweise‘ eines Kunst-/Kulturprodukts, gerade deshalb sind die Aufgabe und die Rolle des Kritikers wichtig.

Link transformiert in ihrer Arbeit die Rezipientenkategorien von O. Ehrismann (1974). Unter produktiver Rezeption wird die Schaffung eines neuen Kunstgegenstandes verstanden, als reproduzierende die Vermittlung eines primären Rezeptionsgegenstandes. Die passive Rezeption ist oft wenig dokumentiert; ihr Träger ist die ‚schweigende Mehrheit‘ (Link 1976, 86, 98-99.)

Als passive Rezeption kann diejenige Rezeption beschrieben werden, die weder einen neuen Kunstgegenstand noch einen Rezeptionsgegenstand (Kritik) produziert. Die Erforschung dieses anonymen Publikums, das den zahlenmässig grössten Anteil der realen Leser oder Zuschauer bildet, ist problematisch – weil es seine Rezeptionserlebnisse gerade nicht publik macht. Die empirische Rezeptions-/Wirkungsforschung versucht z.B. mit Interviews und Fragebogen ihre Erlebnisse zu erforschen, natürlich ist so ein Vorgehen nur auf lebende Leser oder Zuschauer beschränkt. Die in der Vergangenheit erfolgte passive Rezeption, die der

Gegenstand der historischen Wirkungsforschung ist, wird nur auf Umwegen dokumentiert. (Link 1976, 98-99.) Ein wichtiger Aspekt der Forschung ist, wie also die grosse ‚schweigende‘ Mehrheit des Publikums zu Wort kommen könnte.

### **3.3. Zur Rezeptionsforschung**

Schon in den 30er Jahren hat der tschechische Strukturalist Mukarovsky das materielle Artefakt (Text, Buchstaben) und das ästhetische Objekt (Werk, Bedeutung) unterschieden – also das literarische Werk, das Zeichen, hat einen Doppelcharakter. Das Artefakt wird durch die Konkretisation durch historische Leser in ein ästhetisches Objekt transformiert. Die Rezeptionsforschung beschäftigt sich gerade mit den unterschiedlichen ästhetischen Objekten und deren Verhältnissen zum Artefakt. (Reese 1980, 8-9; Segers 1985, 22-23.) Eine der Hauptaufgaben der Rezeptionsforschung ist das „Studium der Konkretisationen literarischer Werke“ in der Form „auf die wir im Verständnis der gegebenen Zeit stossen“ (d.h. in der Kritik). (Vodicka 1979a, 74).

Eine Rezension und ein privates Leser-/Zuschauererlebnis des Kritikers sind jedoch zu unterscheiden; die Rezension ist immer ein mehr oder weniger gefiltertes und überarbeitetes Schlussergebnis des Kunsterlebnisses (Varpio 1990, 40-41; Linko 1990, 20-21). Die Kritiken können wenig Information über das intuitive Rezeptionserlebnis vermitteln, sie müssen aber als Kulturerzeugnisse analysiert werden (Ehrnrooth 1990, 228). Jedoch kann der Theaterkritiker in seiner Kritik z.B. spontane Zuschauerreaktionen des Publikums beschreiben.

Kritiken können auch allein untersucht werden, ohne das rezensierte Werk zu untersuchen. Vielleicht ist es möglich ohne den Inhalt des Werkes, aber kaum ohne den zeitlichen und kulturellen Hintergrund zu berücksichtigen. Die Kritikenforschung ist nur ein Teil der Rezeptionsforschung (obwohl die Rolle des Publikums ausser Kritikern versteckt bleibt), also die Kritiken sind nicht die ganze Rezeption. (Linko 1990, 21.)

Die Rezeptionsforschung kann sowohl eine quantitative als auch eine qualitative Betrachtungsweise benutzen. Das Klassifizieren der Werke repräsentiert das erste Niveau der

Rezeption von Belletristik. Die normalerweise qualitative Forschung der Rezeption gilt als das zweite Niveau. (Eskola 1990a, 164-165.)

Grimm (1977, 158) konstatiert, dass die Quellensammlung zur Wirkungs- und Rezeptionsforschung objektorientiert gewesen ist. Eine subjektorientierte, rezeptionsperspektivische Sammlung müsste Zeugnisse über die Lektüre einer Person oder einer gesellschaftlichen Schicht enthalten. (Reese 1980, 84.) Es wird z.B. ein individueller, einzelner Leser oder eine Leserkollektive/-schicht als ein Forschungssubjekt bevorzugt. Die Konkretisationen sind doch Produkte von Individuen, methodologisch steht das einzelne Subjekt im Vordergrund. Jedoch ist die Definition des Subjekts als ein Mitglied der Klasse gar nicht ausgeschlossen. (Grimm 1977, 62.)

Segers (1985, 20-22) seinerseits teilt die Rezeptionsforschung in die historische und die gegenwartsbezogene. Beide können entweder wirkungs- (das heisst text-) oder rezeptions- (leser-) bezogen sein. Die Rezeptionsforschung der realen Leser wird ebenfalls zweigeteilt: in die experimentelle (Reaktionen der noch lebenden Leser durch Fragebogen) und in die empirische (alle andere Rezeptionsforschungen von realen Lesern durch z.B. Kritiken). Das Segersche Modell ist komplizierter als das von anderen Forschern (u.a. von Grimm, Link, Reese) und die empirische Forschung von Segers entspricht ungefähr der historischen einiger anderer, die experimentelle von Segers ist der empirischen von z.B. Link (vgl. oben) ähnlich. Die einen benutzen Rezeptions- und Wirkungsforschung als Synonyme, die anderen aber nicht. Auch der genaue zeitliche Unterschied von historischer und gegenwartsbezogener Forschung sieht nicht völlig konventionalisiert aus.

Vor diesem Hintergrund kann die vorliegende Arbeit als Beitrag zur diachronischen, historischen (oder auch empirischen im weiteren, nicht-demoskopischen Sinne) Rezeptionsforschung gesehen werden. Die Rezeptionsforschungen, die für die Kritikenanalyse der vorliegenden Arbeit wesentlich sind, erhelle ich genauer im analytischen Teil dieser Arbeit.

### 3.3.1. Historische Rezeptionsforschung

Ein Grundwerk der historischen Rezeptionsforschung ist die *Rezeptionsgeschichte* (1977) von Gunter Grimm. In den 70er Jahren war noch die Benennung der historischen Rezeptionsforschung variierend, später ist dieser Terminus generell akzeptiert worden.

Grimm dagegen versteht unter empirischer Forschung auch die auf den historischen Leser bezogene Forschung. Er konstatiert, dass empirisch ja nicht demoskopisch bedeutet (was eine der Methoden von Empirie ist). Ein Problem der historischen Rezeptionsforschung ist die Beschränktheit des Materials – das Rezeptionsdokument (Kritik) ist zunächst das einzige Analysematerial; die soziologischen und psychologischen Fakten und der ausserliterarische Kontext müssen auf Umwegen erklärt werden. (Grimm 1977, 60-61.) Weil nur die privilegierten Leser ihre Meinungen durch Kritiken äussern können, haben einige Forscher die historische Rezeption hypothetisch zu simulieren versucht. Auch eine genauere Untersuchung anderer möglichen Informationsquellen könnte der Rekonstruktion historischer Rezeption dienen. (Segers 1985, 53-56; vgl. Groeben 1980, 189.) Andererseits haben die historischen Kritiken einen Vorteil: die Rezipientensteuerung vom Forscher (z.B. durch die Fragenwahl der Fragebogen) ist unmöglich.

In Schweden hat Curt Isaksson (1987) eine Zeitungskritikuntersuchung des Theaters im Bereich historischer Rezeptionsforschung durchgeführt. Er (1987, 3) bestätigt, dass auch in Schweden die Theaterkritik weitgehend wenig untersucht ist. Segers (1985, 87-95) erläutert in seinem Werk genauer eine synchronische historische Rezeptionsforschung von Jäger und eine diachronische von Kunne-Ibsch.

Die Rezeptionsgeschichte ist die historische Folge der nacheinander „realisierten aktuellen Bedeutungen und Wirkungen der Texte, wie sie in den überlieferten Rezeptionszeugnissen indirekt greifbar sind“. Die historische Rezeptionsforschung ist ein Teil der Rezeptionsgeschichte, und, wie Schutte (1993, 194) bestätigt, eine rezeptionsorientierte Literaturgeschichte könnte sich auf diese Dimension richten.



### 3.3.2. Empirische Rezeptionsforschung

Die empirische Rezeptionsforschung liefert Untersuchungen zum Rezipientenverhalten auf empirischer (oft auf demoskopischer/experimenteller) Basis. In Deutschland wurden Arbeiten dieser Forschungsrichtung vor allem in den 70er Jahren publiziert. (Beilfuss 1987, 24-25; siehe auch Reese 1980, 78-83.) Diese Untersuchungen haben oft z.B. didaktische Ziele, und mindestens den Nachteil, dass die Rezeption selten in einer ‚natürlichen‘ Situation geschieht – doch kann man fragen, ob dies auch für die Rezeption von Kritikern gilt. In Finnland wird das Interesse an der empirischen Rezeptionsforschung seit den 80er Jahren grösser (Eskola 1990a, 164).

Empirische (demoskopische) Rezeptionsforschungen haben u.a. Werner Bauer oder Jürgen E. Müller (1981), der das Verhältnis von Theorie und Empirie aufschlussreich betrachtet, gemacht. Der Literaturpsychologe Norbert Groeben (1980) akzeptiert nur demoskopisch-empirische Konkretisationen als Forschungsmaterial, deshalb kann praktisch nur der Gegenwartsleser das Subjekt der Forschung sein. Empirische literaturpädagogische Rezeptionsforschungen haben z.B. Hillmann, Eggert et al. und „Arbeitsgruppe Böll in Reutlingen“ durchgeführt (vgl. Reese 1980, 79-82). Soziologische (empirische) Rezeptionsforschungen des Theaterpublikums haben z.B. Maaria Linko (1986, 1990), Kai Lahtinen (1993, 1998) und Pirjo Vaittinen durchgeführt. Von den gegenwartsbezogenen, experimentellen Forschungen unterscheidet Segers (1985, 95-113) eine Erwartungshorizontforschung (Viehoff), eine Evaluationsforschung (Segers) und eine literaturdidaktische Forschung (Faulstich 1977).

## 3.4. Konkretisation

### 3.4.1. Definitionen von Konkretisation

Ein weiterer wichtiger Begriff der Rezeptionsforschung ist die Konkretisation, die schon Ingarden benutzt hat. Es ist hier opportun, den Unterschied zwischen den etwas schwer definierbaren und miteinander verbundenen Begriffen Konkretisation und Interpretation zu erhellen. Die Konkretisation [bzw. Rezeption bei Grimm] ist subjektbezogener und beliebig

und passiert ohne andere Hilfsmittel als das eigene Vorwissen des Lesers. Die Interpretation ist texbezogener, Autorintention, Werkstruktur und auch Sekundärliteratur spielen eine wichtigere Rolle. (Grimm 1977, 50, 54-55.) Norbert Groeben und E. Leibfreid (zitiert in Grimm, 1975, 62) nennen sie Verstehen I (d.h. das Erleben des Werkes) und Verstehen II (d.h. das Erklären dessen). Schutte (1993, 10,30) sieht ebenfalls die Interpretation als eine analytische, vergleichende Darstellung der eigenen Lese-Erfahrung.

Die Forscher haben die Iserische restriktive Zweiteilung in eine richtige (d.h. nur die des Autors) und falsche Konkretisation kritisiert, z.B. sieht Vodicka (1979a, 80-81) die Werkstruktur von Ingarden als zu statisch und isoliert. Vodicka definiert die Konkretisation als eine konkrete Gestalt eines Werks (im Bewusstsein des Lesers), das Gegenstand ästhetischer Rezeption ist. Er betont die historische Fortsetzung und ständige Veränderung der Konkretisation eines Werks. Varpio (1977, 13-14) konstatiert, dass auch ein Leser ein Werk auf mehrere Weisen konkretisieren kann. Man muss den individuellen und den geschichtlichen Normenwandel (die die Interpretationsunterschiede verursachen) auseinanderhalten, obwohl sie auch eine gegenseitige Wirkung haben können (Varpio 1977, 111-112).

Über die Anzahl möglicher Konkretisationen gibt es viele Meinungen – sogar bis zum Unbegrenzten; Iser akzeptiert auch mehrere Konkretisationen, jedoch vom impliziten Leser des Werkes begrenzt (Koskela – Rojola 1997, 104). Varpio (1977, 111-112) wiederum betont, dass die Normen jeder Zeit die Konkretisationen einigermaßen kategorisieren.

Warum entstehen aber immer neue Konkretisationen eines Werkes? Nach Varpio (1977, 112; vgl: Reese 1980, 74-76; Vodicka 1979b, 107-108) beleben neue Konkretisationen ein Werk, das schon ‚automatisiert‘ (d.h. immer in gleichen Formen wiederholt) und nicht mehr ein lebendiger Bestandteil der Literatur ist. Andererseits werden sie von der Veränderung der Stilrichtungen verursacht, die die Rückkehr zu alten Werken begünstigt. Wie Reese (1980, 76) konstatiert, hat der Begriff ‚Klassisches‘ rezeptionstheoretisch einen Doppelcharakter. Im negativen Sinn bezeichnet er gerade die Werke, deren Deutung festgelegt oder ausgeschöpft ist; im positiven Sinn die Texte, die kontinuierlich immer neu konkretisiert und interpretiert

werden. Nur die eine oder andere Bedeutung des Begriffs zu benutzen, ist in diesem Zusammenhang ein Missverständnis des Klassischen.

### **3.4.2. Theaterkonkretisation**

Patrice Pavis (1988) hat u.a. die komplexe Struktur der Konkretisation des dramatischen und des szenischen Textes untersucht. Er definiert die Konkretisation tendenziell als eine Inszenierung, die dem Zuschauer in einem „Diskurs der Inszenierung“ objektivierbar/konkretisierbar ist. Sie ist jedoch nur eine Vorstufe beim Bestimmen des Sinnes des Textes und muss selbst in ihrem historischen und sozialen Kontext interpretiert werden. Im Theater konkretisiert der Regisseur seine Lektüre des Stücks in der Inszenierung – seine Konkretisation ist eine mit Stimmen und Körpern auf der Bühne dargestellte Lektüre. Aus dieser szenischen Konkretisation (der textuellen, dramaturgischen) leitet der Zuschauer seine eigene ab. Diese Reihe enthält Schwierigkeiten, z.B. ist es schwer, zwischen den verschiedenen Ebenen zu unterscheiden. (Pavis 1988, 26-28.)

Die Theateraufführung ist ein offenes Kunstwerk, ein offener Text – sie verwirklicht sich in ihrer kontinuierlichen Zuschauerkonkretisation und ihre Interpretation ist ein Bestandteil ihrer Erzeugung (Niemi 1983, 95; Eco 1994, 65, 72).

Jede Inszenierung („Veröffentlichung“ vom Regisseur) des Werks ist auch ein metatextueller Kommentar; jedoch ist dieser nirgends verzeichnet, also unbeziehbar, aber die erste Inszenierung beeinflusst die zukünftigen Inszenierungen desselben Werks, sogar desselben Autors. Einige zu oft konkretisierte Stücke wirken überstrapaziert, weil heute die Regisseure den Konkretisationen ihrer Kollegen widersprechen müssen – um die allgegenwärtige Originalitätsforderung zu erfüllen. (Pavis 1988, 40-41.)

### **3.4.3. Adäquate Konkretisation**

Sicherlich ebenso alt wie die Problematik der Konkretisation ist auch die Frage, welche der Konkretisationen die richtige bzw. adäquate ist. Die Konkretisationen können, auch kollektiv, das Werk missverstehen oder verfehlen. Z.B. hat sich schon Ingarden auf die adäquate

Konkretisation konzentriert; er (zitiert nach Link 1976, 119) definiert sie als eine Rezeption, die der Struktur des Werks entspricht. Jedoch kein Leser (Literaturwissenschaftler mitgerechnet) kann die gesamte Komplexität eines Werkes auf einmal verwirklichen, auch mit mehrmaliger Lektüre ist nur eine Annäherung an eine adäquate Konkretisation möglich (Link 1976, 121).

Hannelore Link (1976, 142) unterscheidet drei Rezeptions-/Konkretisationstypen: die adäquate Konkretisation im engeren Sinn, die adäquate Konkretisation im weiteren Sinn und die Anschliessung.

Die adäquate Konkretisation im engeren Sinn bedeutet die (prinzipiell mögliche) Rekonstruktion der Intention des Autors (die im Text niedergelegt ist; der Textsinn). Praktisch ist sie ein Ideal, das von keiner Konkretisation oder keinem Leser völlig erreicht wird. Die Annäherung an dieses Ideal wird um so wahrscheinlicher, je mehr Daten und Kenntnisse über den Text berücksichtigt werden. Auch andere frühere Konkretisationen (u.a. Kritiken) sind dabei sehr hilfreich. Mit möglichst viel Informationen kann man auch die Unsicherheiten und Missverständnisse der eigenen oder andere Konkretisationen berücksichtigen. Das ursprüngliche, mit dem Autor zeitgenössische Publikum ist schon zeitgebunden einigermaßen kompetent, eine adäquate Konkretisation zu formen. (Link 1976, 142-143, 154-156, 161.)

Die adäquate Konkretisation im weiteren Sinn dagegen betont die komplexe Werkstruktur – im Lauf der Geschichte entstehen auch Konkretisationen, die nicht vom Autor gemeint waren. Keine Konkretisation ist die einzig richtige, sie sind untereinander gleichberechtigt, soweit sie sich auf die komplexe Werkstruktur beziehen. Der Text ist in unterschiedlichen geschichtlichen Kontexten unterschiedlich lesbar – das Kriterium dieses Konkretisationstyps ist also die Lesbarkeit des Textes. Dieser Konkretisationstyp ist bezeichnend für einigermaßen kompetente Literaturliebhaber. (Link 1976, 144-145, 161.)

Bei der Anschliessung ist die Anschliessbarkeit des Textes an das Erfahrungsraster des Lesers das wichtigste Kriterium. Link nennt zwei Texttypen, die besonders ‚anschliessbar‘ sind: Texte, die viel offen lassen (mit Leerstellen) und Texte, die auf Trivialität und

vorausgesetzten Vorurteilen beruhen. Auf das Kommunikationsangebot des Textes reagiert der Leser eher (schliesst sich an oder verwirft), als dass er es reflektiert. Die Anschliessung ist typisch für den ‚Normalleser‘. (Link 1976, 145,161.)

Auf der diachronischen Achse kann noch ein vierter Konkretisationstyp genannt werden: die synthetische Konkretisation (in der der Leser mehrere historische Konkretisationen miteinander vergleichen kann) ist auch ein Schritt in Richtung einer adäquaten Konkretisation. Sie ist eigentlich der adäquaten Konkretisation überlegen, weil sie den historischen Informationszuwachs, das Mehrwissen, als Verständigungshilfe hat. Der analytische Standpunkt der synthetischen Konkretisation setze voraus, dass der Leser praktisch ein Literaturwissenschaftler sei. In einem einzelnen Rezeptionsakt sind möglicherweise alle obengenannten Konkretisationstypen beteiligt – auch die Anschliessung. Die literarische Kommunikation kann als ein Geschehen voll von Kompromissen, als eine Verständigungshandlung zwischen dem Autor und dem Rezipienten gesehen werden. (Link 1976, 157-162.)

Auch Grimm (1977, 57-58) hat eine praktische, fünfstufige Adäquanz-Graduation der Konkretisationen formuliert. Die Stufung von Link deckt partiell die Graduation von Grimm, aber nicht ohne Grund kritisiert Grimm die formale Zuordnung der Leserrollen zu den Konkretisationstypen Links; die gelte nur in einem fixierten Normensystem. Eben die Konkretisation im engeren Sinn von Link entspricht der historischen Interpretation von Grimm; eine auf diese Weise gebaute Rezeptionsgeschichte wäre eigentlich eine Interpretationsgeschichte. In ihrer prinzipiell gründlichen Typologisierung hat Link z.B. die Leserrolle des Kritikers nicht definiert, die sich wohl zwischen der synthetischen und der adäquaten Konkretisation im engeren Sinn befindet. (Grimm 1977, 58-59.)

Pavis veranschaulicht kritisch die Adäquanzproblematik des Theaters. Nach einer tautologischen und normativen Auffassung ist eine Inszenierung ‚gelingen‘, wenn die Rezeptions- und Spielanweisungen des Werks möglichst genau befolgt werden. Das reduziert die Möglichkeiten des dramatischen Textes und nur die richtige (vom Autor intendierte) ‚Umsetzung‘ wird angestrebt. (Pavis 1988, 11-12.) Diese Thematik wird in der Analyse der Kritiken näher betrachtet.

### 3.5. Ästhetische Norm

Die Konkretisation und die literarische Norm sind eng miteinander verbunden. Die Kritiken als Material können u.a. die Erforschung der ästhetischen Normen erleichtern.

Es gibt keine richtige, einheitliche ästhetische Norm oder Wertung - sie hängt von den Wahrnehmenden und ihren Konkretisationen ab. Andererseits können gleichzeitig mehrere literarische Normen nebeneinander existieren, so sind auch unterschiedliche Konkretisationen möglich; damit können u.a. die Generation und lokale oder gesellschaftliche Schichten des Rezipienten eine Rolle spielen. Auch z.B. die gesellschaftliche Entwicklung beeinflusst jene Wertung. "Die Lebenskraft eines Werkes" kann entweder positiv oder negativ bei einem Normwandel gewertet werden - dann muss das Werk auch neu konkretisiert werden. (Vodicka 1979a, 74, 80-82; id. 1979b, 92-93)

Es geht um die literarische Öffentlichkeit bei der Rekonstruktion der literarischen Zeitnorm, meint Vodicka (1975, zitiert nach Reese 1980, 84). Als Quellenmaterial dienen z.B. literarische Normen und Theorien, aber die ergiebigste Quelle sind die literarischen Äusserungen einer kritischen Wertung, also die Kritiken.

### 3.6. Unbestimmtheit

Eine der Konkretisation und Interpretation verwandte Erscheinung sind die Unbestimmtheits- oder Leerstellen. In der Rezeptionsforschung, auch in Finnland, hat man sie viel diskutiert.

#### 3.6.1. Leerstellen

Schon Ingarden hat den Begriff Unbestimmtheitsstelle lanciert, der ein wichtiger Bestandteil des Konkretisationsprozesses ist. Ingarden (1979, 44) definiert sie als „[d]ie Seite oder Stelle des dargestellten Gegenstands, von der man auf Grund des Textes nicht genau wissen kann, wie der betreffende Gegenstand bestimmt ist“. Vor allem Iser hat seine Konstruktion weiter entwickelt, er nennt die ‚offenen‘ Stellen des Textes Leerstellen. Wie Iser (1979, 235-236) bestätigt, sind die Leerstellen eines Textes kein Manko, sondern ein wichtiger Ansatzpunkt

seiner Wirkung. Die Leerstellen bieten dem Leser einen Auslegungsspielraum im Inhalt des Werkes. Beim Lesen muss der Leser die Leerstellen dauernd auffüllen oder beseitigen, also mit dem Text kommunizieren. Verschiedene Texte enthalten entsprechend verschiedene Mengen von Leerstellen, z.B. ein fiktionaler Text mit wenig Leerstellen kann den Leser langweilen. Iser konstatiert, dass jeder reale Leser selbst die Leerstellen wählt, die er ausfüllt, jedoch im Rahmen der Textstruktur. Andererseits aber kritisiert u.a. Segers (1985, 44) diese Auffassung Isers als noch zu textimmanent, da sie die Position des realen Lesers reduziert.

Auch Pavis bezweifelt die zu eng im Text vorprogrammierte Unbestimmtheitsauffassung, er betont deren Abhängigkeit z.B. vom ideologischen Horizont des Lesers und bevorzugt Begriff der Fragestelle. Die Unbestimmtheitsstellen bergen vor allem das Ideologische im Text, deshalb kann ihre Lokalisierung etwas schwierig sein. Er sieht die Konstruktion „Unbestimmtheit/Bestimmtheit relativ und dialektisch und als gänzlich vom Standpunkt des Betrachters unabhängig“. (Pavis 1988, 29-31.) Laut Reese (1980, 38) kann der Leser beim Ausfüllen der Leerstellen literarische Fremderfahrungen und eigene Erfahrungen miteinander vergleichen oder verknüpfen – in der risikolosen Fiktion.

Die Lesart des Rezipienten kann sich zwischen der ersten und zweiten/mehreren Lektüre verändern und auch die Unbestimmtheiten des schon bekannten Textes können anders gefüllt und rezipiert werden (Schutte 1993, 178). Die Unbestimmtheiten sind also gar nicht konstant. Besonders vielfältig ist die Situation im Theater, wo schon die Aufführungen desselben Dramas nie exakt unverändert bleiben. Weiter kann der Regisseur die Aufführung während der Spielsaison irgendwie überarbeiten, z.B. nach dem Publikumserfolg.

### **3.6.2. Leserlenkung**

Wer aber entscheidet, welche Textstellen für den Leser eigentlich Leerstellen sind? Der Autor kann auch eine Leserlenkung ausüben, z.B. durch Autorenkommentare im Text, wo Leerstellen geschaffen werden, die allerdings nicht beliebig ausgefüllt werden können (Iser 1979, 239-240). Auch Grimm (1977, 241-243) erläutert die Möglichkeiten und Grenzen der Leserlenkung; es gibt Signale, Erzählweisen und Identifikationsfiguren, die dem Leser die Autorenmeinung erhellen können. Pavis kritisiert jedoch die schwierige Lokalisierbarkeit und

Konkretisierbarkeit der Rezeptionslenkungsmechanismen und die Text- und Autorbezogenheit früherer Forschung. Er betont die Kenntnis der Norm, die den Leser in den Unbestimmtheitsstellen lenkt. Bei der Bühnenpraxis ist die Situation schwieriger, weil die virtuelle Oszillation (des fiktionalen Werkes) „zwischen Illusion und Desillusion, mimetischer Wirklichkeitsillusion und Betonung des Formalen“ (und Spielerischen) noch dazukommt. (Pavis 1988, 31-33.)

Die Rezeption kann pragmatisch als eine Vermittlung zwischen Appelstruktur (von Iser) des Textes und Interessenstruktur des Lesers definiert werden (Schutte 1993, 158). Die Appelstruktur ist mit der Unbestimmtheit und mit Leerstellen verbunden; die Schuttesche Interessenstruktur ist eigentlich dem Erwartungshorizont (im weiten Sinne) ähnlich.

### **3.7. Erwartungshorizont**

Den Kontext, die 'Grenzen' der Konkretisation nennt man den Erwartungshorizont (= EH). Er ähnelt ziemlich der ästhetischen Norm von Vodicka (vgl. Kapitel 3.5.).

Laut Warning (1979, 24) ist der Erwartungshorizont des Lesers von Jauss zweiteilig: er besteht aus den im Werk selbst codierten literarischen Erwartungen und aus dem lebensweltlichen Erwartungshorizont (d.h. Lebenspraxis), der vom ursprünglichen oder späteren Leser an das Werk herangetragen wird. Jauss meint, dass die Interaktion dieser beiden Horizonte die Rezeption im Vollsinn konstituiert, die ein geschichtsbildendes Ereignis wird. "Der im Werk codierte Erwartungshorizont ist fix, er ist Teil des Werksystems. Der lebensweltliche Erwartungshorizont hingegen ist variabel, er ist Teil des Interpretationssystems des je historischen Lesers." (Warning 1979, 24-25.)

Der literarische Erwartungshorizont entsteht über Vorverständnisse der Gattung, Form und Thematik früherer Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache. Ein neues Werk erweckt den (aus früheren Werken vertrauten) EH des Lesers, der dabei nur reproduziert oder auch korrigiert und verändert (s.g. Horizontveränderung) wird. Die literarischen Erwartungen bilden einen engeren Horizont und die Lebenserfahrung bildet



einen weiteren – in der Praxis sind sie miteinander verschmolzen und schwierig voneinander trennbar. (Jauss 1979, 130-131, 133.)

Der Erwartungshorizont von Jauss hat viel Diskussion und Kritik erregt, man betrachtet ihn u.a. als zu allgemein und schwierig überprüfbar; z.B. ist der historische Erwartungshorizont kompliziert zu (re)konstruieren, was u.a. Müller (1981, 175-181) behauptet. Karl Mandelkow (zitiert nach Grimm 1975, 34, 54) hat ihn mit Epochen-, Werk- und Autorerwartungen präzisiert, dazu hat Jauss selbst noch später die gattungsbedingten Erwartungen ergänzt. Segers (1985, 72) betont ebenfalls kulturelle und soziale Aspekte des EHs: er teilt den Erwartungshorizont in einen soziokulturellen und einen literarischen. Im Bezug auf das Theater formen vor allem frühere Theaterbesuche aber auch andere Rezeptionserfahrungen von Kunst den EH des Zuschauers (Linko 1986, 62-63). Maaria Linko ihrerseits stellt fest, dass die EH von Jauss und Segers den emotiven und kognitiven (d.h. ästhetisch verfremdenden) Rezeptionsweisen der Kunst von Bourdieu soweit ähnlich sind. Beim Verstehen der Kunst ist die Beherrschung des künstlerischen, kulturellen und sozialen Codes sehr wichtig. (Linko 1986, 63-64.)

Grimm (1977, 146-147) bevorzugt den sozial determinierten Normbegriff (von Vodicka), weil der Jauss'sche Erwartungshorizont zu literarisch betont und für die Literaturgeschichtsschreibung „wenig operational“ ist. Die sozialen Normen bestimmen die literarischen je stärker, je weniger das Publikum literarischen Traditionen verhaftet ist. Auch Groeben (1980, 196) sieht den EH als eine „orientierende Feststellung“.

Auch in Finnland hat man in den 80er (und noch in den 90er Jahren) die Kommunikation der Literatur diskutiert. U.a. betont Pekka Tammi (1992, 117-119, 131-132, 140-141) die invariante Struktur und den impliziten Leser (die Autorintention) des Textes. Dagegen sind Forscher wie z.B. Stanley Fish anderer Meinung, der die individuelle (jedoch durch die Norm bestimmte) Konkretisation und die Auffassung „es gibt keine Texte“ unterstützt – diese Auffassung hat Resonanz auch in Finnland gefunden. Als Konkretisationsgrenzen fungieren die Erwartungshorizonte, jedoch Tammi (1992, 141-146) fragt, ob die originalen (was u.a. Jauss und Tammi befürworten) oder alle möglichen EH in die Interpretation des Werks mitgenommen werden. Laut Tammi wäre es historischer Relativismus, wenn alle EH

gleichwertig wären. Es gibt auch Kompromisse (wie z.B. Ehnrooth 1990, 225-226) zwischen dem offenen/geschlossenen Text, die diese Polemik als unfruchtbar betrachten und einen Mittelweg akzeptieren. (vgl. auch Eskola 1990a, 167-169.)

### **3.8. Ästhetischer Wert und ästhetische Distanz**

Über die Bestimmung des ästhetischen Werts des Werks schreibt Jauss (1979, 133), dass er auf den Reaktionen seines ersten Publikums basiert - auch diese Meinung hat man später kritisiert.

Zdenko Skreb hat den literarischen Wert definiert als eine „historische, historisch wandelnde Grösse des sprachlich unwandelbaren Werkes“ (zitiert in Grimm 1975, 64). Der Wert ist subjektiv und relativ und setzt ein hierarchisches und synchrones System von Vergleich aus (Grimm 1975, 67-68). Die Rezeptionsforschung sieht den literarischen Wert vom Normensystem des Lesers abhängig. Nach der beherrschenden, relationalen Definition von Wert bestimmen sowohl die Textstruktur als auch das Normensystem des Lesers die literarische Qualität des Werkes. Laut dieser Definition ist die Forschung der literarischen Evaluation auch möglich. (Segers 1985, 50-52.)

Die ästhetische Grundbegriffe für den Leser sind: Multivalenz (Bedeutungsstränge des Textes), Sinnpotential (Interpretationsmöglichkeiten des Textes) und ästhetische Distanz - die Jauss als „Abstand zwischen dem vorgegebenen Erwartungshorizont und der Erscheinung eines neuen Werkes“ definiert hat, konstatiert Grimm (1975, 31, 65-66). In der Praxis ist der lebensweltliche (nicht-ästhetische) Teil im EH vorhanden, deswegen ist die ästhetische Distanz ebenfalls nicht rein ästhetisch.

Laut Jauss (1979,134) wird der Kunstcharakter des Werks durch die ästhetische Distanz zwischen Werk und Erwartungshorizont bestimmt - je kleiner diese Distanz, desto ähnlicher wird das Werk der Unterhaltungskunst. Auch der EH bleibt unverändert. Die grössere Distanz, die am Anfang beglückend oder befremdlich erfahren wird, kann für spätere Leser verschwinden. Die ursprüngliche Negativität des Werkes ist zur Selbstverständlichkeit geworden und kann selbst als schon vertraute Erwartung den Horizont künftiger ästhetischen

Erfahrungen formen. Die Meisterwerke werden unter diesen zweiten Horizontwandel fallen, ihre scheinbar unbestreitbar edle Form und ihr ewiger Sinn sind leicht der Unterhaltungskunst ähnlich - den Kunstcharakter kann man nur beim bewusst vorurteilsfreien Lesen wieder entdecken (Jauss 1979, 134; siehe auch Vodicka 1979b, 107). Man kann jedoch fragen, ob Jauss die Unterhaltungskunst hier zu negativ bewertet. Laut Jauss (1979, 135) gibt es auch Werke, die in ihrer Erscheinungszeit den literarischen EH so total durchbrechen, dass sie erst langsam vom Publikum akzeptiert werden.

Grimm (1975, 65) hat jedoch das rezeptionsanalytische Modell von Jauss weiterentwickelt. Der Erwartungshorizont des Publikums kann positiv, neutral oder negativ sein. Die Werkkonstellation (in Bezug auf literarische Normen) kann Innovation oder Stillstand zeigen. Daraus ergeben sich sechs mögliche Konstellationen (Kombinationen), in denen die Erwartungen positiv/negativ enttäuscht oder erfüllt werden.

Auch die ästhetische Distanz von Jauss ist kritisiert worden, z.B. Koskela und Rojola (1997, 111-112) konstatieren, dass ein Werk, das sehr überraschend (d.h. mit einer sehr weiten ästhetischen Distanz) ist, als nicht gut abgelehnt werden kann. Man kann also die Frage stellen, ob nur ein provokatives/originelles Werk (ästhetisch) wertvoll sein kann.

### **3.9. Wertung**

Die literarische Wertung hat man schon lange mit verschiedenen sowohl ästhetischen als auch ausserästhetischen Kriterien zu definieren versucht (vgl. Kapitel 3.8.). Die Frage lautet, ob es überhaupt objektive und verbindliche Kriterien der Wertung gibt.

Michael Kienecker (1989) hat die literarische Wertung (u.a. in Dramentexten) untersucht. Prinzipiell haben zwei gegenseitige Standpunkte existiert: nach dem einen ist das Urteil immer subjektiv, beliebig und nicht begründbar, nach dem anderen gibt es sehr wohl objektive, verbindliche Kriterien. Dieses „Subjektiv-Objektiv-Dilemma“ war das Kernproblem der literarischen Wertung. Ein weiteres Problem ist z.B. die Definition der wertenden und beschreibenden Wörter; die Wertung ist nicht immer leicht erkennbar. (Kienecker 1989, 9-11, 22-23, 29).

Die Wertung ist pragmatisch oft der Empfehlung (u.a. in Kritiken) ähnlich. Kienecker hat drei Werturteilstypen genannt: das Appetenzurteil (das persönliche, subjektive Gefallen am Text), das Leistungsurteil (das objektive Erkennen der Leistung des Autors) und das Akzeptanzurteil (das Werk als Exemplar einer bestimmten Vergleichsklasse mit konventionalisierten und vom Kritiker akzeptierten Kriterien – obwohl das Werk dem Kritiker nicht persönlich gefällt). In der Praxis sind diese öfters in einem Urteil gemischt. (Kienecker 1989, 65-78.)

Die literarischen Werturteile sind begründungspflichtig; ohne eine Begründung ist ein Urteil nicht glaubwürdig und kompetent. Sie sind auch begründungsfähig, dies jedoch ohne universelle, fixierte Bedingungen: Wertprädikate wie *gut* und *schön* sind kontextabhängige Begriffe. (Kienecker 1989, 66, 80). Segers (1985, 100-111) hat die Wertung von Novellen untersucht. Er bestätigt ebenfalls, dass die literarische Evaluation keinesfalls eine undiskutable, nur persönliche Geschmackssache ist. Um die Diskussion zu ermöglichen, müssen die Urteile begründet werden.

Die Werturteile können also zugleich subjektiv und objektiv sein – die Zweiteilung (nur subjektiv – (nur) objektiv ist überwunden. Faktisch hat ein weitgehender Konsens über relevante Urteilsprinzipien bestanden. In den Begründungen ist die Wirkungsdimension der Texte immer anwesend: die Kritiker benutzen das eigene intensive Erlebnis des Kunstwerks als ein wertungsrelevantes Argument. Der wichtigste Wirkungsaspekt im Drama ist die Affekterzeugung, im Drama und im Roman sind auch andere werkbezogene Kriterien wie Einheit, Folgerichtigkeit und Wirklichkeitsnähe zu erwähnen. (Kienecker 1989, 166-167.)

Sepänmaa hat die Gültigkeit der Bewertung in Kritiken erörtert. Die Ausgangspunkte und Modeströmungen der Kritik, die Kompetenz oder der Geschmack der Kritiker variieren. Eine Kritik kann in drei Teil geteilt werden: Bewertung, Beschreibung und Interpretation. Der Zweifel an Werten hat die Beschreibung begünstigt; die Bewertung ist seltener geworden. Die Kritiker unterzeichnen die Subjektivität der Bewertungen – oder dem Leser/Zuschauer wird nicht mehr direkt gesagt, ob das Werk gut oder schlecht ist. Jedoch ganz ohne Bewertung ist die Kritik als Kritik ungültig (Sepänmaa 1973, 159-160.) Auch Niemi (1991, 147) meint, dass

die Kritik subjektiver geworden ist und die Kritik der Kritik zugenommen hat. Diese Auffassungen werde ich in der Analyse der Kritiken berücksichtigen.

### **3.10. Wirkung**

Auch die Wirkung ist ein wichtiger Begriff in der Rezeptionsforschung. Sie kann die Wirkung eines einzelnen Werks oder eines ganzen Genres bedeuten. Praktisch bedeutet sie eine Wirkung auf den konkreten Leser/Zuschauer. Obwohl die Rezeption und die Wirkung voneinander unterschieden sind, vertreten sie verschiedene Phasen des gesamten Rezeptionsprozesses.

Die Wirkung hat unterschiedliche Bestimmungen erzeugt. Jauss (zitiert nach Grimm 1977, 23) sieht als Wirkung das vom Text bedingte Element der Konkretisation oder Traditionsbildung, als Rezeption dagegen das vom Adressaten bedingte. Diese Auffassung von Wirkung ist viel diskutiert und kritisiert worden, u.a. von Groeben (1980, 186-187) und Beilfuss, für den Wirkung die post-rezeptive Phase darstellt (1987, 2; siehe Kapitel 3.2.). Grimm bevorzugt ebenfalls die soziologische Bestimmung von Wirkung als „Auswirkung der Lektüre auf das gesellschaftliche Handeln des Rezipienten“ oder ein über die Rezeption hinausreichendes, in sozialem Handeln sich manifestierendes Rezeptionsresultat. Die Wirkung ist eigentlich ein Schlussergebnis des Rezeptionsprozesses. Weil die Rezeptionsgeschichte die Geschichte der Texte und vor allem ihrer Leser ist, steht sie eigentlich der Leserforschung näher als der Wirkungsgeschichte. Jedoch betont die neuere Wirkungsgeschichte die Rolle des Rezipienten und seiner Verhaltensweisen, insofern ist sie der Rezeptionsgeschichte ähnlicher geworden. (Grimm 1977, 22-25, 28-31, 239.)

Ein literarisches Werk kann sowohl literarische als auch ausserliterarische Wirksamkeit haben. Ein Werk kann das Fühlen und das Denken des Lesers beeinflussen, es kann sogar ausserliterarisch im Verhalten des Lesers wirksam werden: z.B. die Moral der Gesellschaft oder die Verwirklichung der gesellschaftlichen Forderungen beeinflussen (Vodicka 1979a, 82-83; vgl. auch Jauss 1979, 126-130.) Erst dort wird die gesellschaftliche Funktion der Literatur in ihrer genuinen Möglichkeit manifest. Ein literarisches Werk kann z.B. durch eine ungewöhnliche ästhetische Form die Lesererwartungen durchbrechen. Der Leser muss auch

u.a. auf religiöse oder staatlich sanktionierte Moralfragen antworten. Die gesellschaftliche Leistung der Literatur ist nicht die darstellende, sondern die gesellschaftsbildende Funktion der Kunst. (Jauss 1979, 148, 153-154.) So wird der Erwartungshorizont mit den konkreten Wirkungen der Literatur verknüpft.

Die Beschränkung auf eine öffentliche Form der Wirkung (Zeugnisse der Urteilsgeschichte) verursacht nach Karl-Robert Mandelkow (zitiert in Reese 1980, 84-85) eine etwas problematische Verkürzung des Begriffs Wirkung. Oft sind andere Textsorten - oder andere Medien - unterrepräsentiert oder ausgelassen von den Urteilsgeschichten. Gerade die privaten Urteile könnten eine besondere Rolle dabei spielen. (Reese 1980, 85.)

Niemi (1983, 11) problematisiert das Analysieren von Wirkung. Oft bleibt in den Interviews des Publikums die Analyse nur auf der Ebene der Geschmacksbeschreibung. Auch der Zeitfaktor ist kompliziert: es ist schwierig zu definieren, ob die Wirkung sich während, sofort nach oder lange nach dem Erlebnis zeigt. Hinsichtlich der Wirkung muss auch definiert werden, ob es sich um eine objektive, messbare Wahrnehmung oder eine subjektive Interpretation des Erlebnisses handelt. Das Kunsterlebnis kann vor allem für den Normalzuschauer irgendwann wörtlich schwer beschreibbar sein.

## 4. AUTOR UND LESER

Literatur wird als eine besondere Form von Kommunikation gesehen. Generell gesagt ist die Rezeption als Empfangen ein Teil der Kommunikation. Die Kommunikationspartner Autor und Leser treten in literarischen Texten (textintern) und in Wirklichkeit (textextern) in vielen verschiedenen Formen auf.

### 4.1. Über Autor- und Leserinstanzen

Link (1976, 25, 39-41) nennt drei Autorinstanzen: den realen, den abstrakten und den fiktiven Autor. Der reale Autor ist die historische Person, der Verfasser des Werks; mit ihm beschäftigen sich z.B. Literaturgeschichtsschreibung und Biographismus. Der abstrakte (oder implizite) Autor ist textintern und ein theoretisches Konstrukt, das die Intentionen des Werks trägt; er ist ein ‚Vermittler‘ zwischen Text und Realität, der speziell für die textimmanente Interpretation nötig ist. Der fiktive (oder explizite) Autor ist der ‚Autor im Text‘ (Sprecher, Erzähler), auch textintern, und tritt in einer fiktiven Kommunikationssituation in Erscheinung.

Varpio (1973) hat das Autorenbild und dessen historische Entwicklung untersucht. Der Wert des Autors und des Werks ist widersprüchlich, das Prestige ist wellenartig und unterschiedliche Züge des Werks werden im Lauf der Geschichte geschätzt. (L.L. Schücking zitiert nach Varpio 1973, 253-254.) Der erste Eindruck des Autors ist aber ziemlich dauernd unter dem Publikum (Varpio 1973, 257). Die Bedeutung eines Autors stabilisiert sich oder wird in ungefähr 10-30 Jahren vergessen, behauptet Escarpit (zitiert nach Varpio 1973, 263-264).

Den Autorinstanzen entsprechend kann man auch drei Leserinstanzen nennen, die praktisch fast analog zur Autoreenseite sind. Der reale Leser ist die empirische, historische Person, aus der sich das Publikum bildet. Der implizite (oder abstrakte) Leser, ‚der Adressat‘, befindet sich auf demselben Niveau wie der abstrakte Autor; er kann als die intentionale Leserstruktur gesehen werden. Der fiktive (oder explizite) Leser, ‚der fiktive Adressat‘, ist eine textinterne, dem fiktiven Autor parallele Figur. (Link 1976, 27, 41-42.)

## 4.2. Realer und impliziter Leser

Besonders interessant ist das Verhältnis zwischen dem realen und dem impliziten Leser. Der reale Leser liest oder versteht den Text kaum je wie der implizite, vom Autor im Werk determinierte Leser. Der implizite Leser ist in allen Texten vorhanden, weil der Autor immer (mindestens) eine Vorstellung hat, wie sein Werk gelesen werden sollte.

Erst der reale Leseprozess zeigt, wie viele von den realen Lesern dem implizierten Leser ähneln – und wie viel. Es gibt ein Kommunikationsproblem zwischen dem realen Leser und dem Autor, der ihm seinen Text ‚bietet‘ – wenn der reale und der implizierte Leser sehr unterschiedlich rezipieren, kann die Kommunikation vielleicht nicht stattfinden (mindestens nicht in dem vom Autor gewünschten Sinne). Im Idealfall stimmen die beiden Leserinstanzen völlig überein, dann ist auch die adäquate Rezeption wahrscheinlich. Auch ein umgekehrter Einfluss ist möglich. Der reale Leser oder eher das Publikum kann auf den Text wirken – natürlich über den realen Autor, der seine Leservorstellung d.h. den impliziten Leser fixiert. Dieser Vorgang heisst Rückkoppelung. (Link 1976, 36-37; vgl. auch Vodicka 1979b, 97.) Andererseits ist diese Wirkung wohl gering – z.B. bei einer deutschen Umfrage hat nur ein Autor von zwanzig bestätigt, dass er Einwände von Kritikern akzeptiert (Machinek 1988, 87). Auch wenn ein Kritiker ‚erfolgreich‘ sein will, muss er den Geschmack seines Publikums beachten. In dieser Weise können auch die passiven Rezipienten ihre Urteile einigermaßen ausdrücken (Link 1976, 90).

Umberto Eco (1994) betont, dass die Kompetenz des realen Empfängers nicht notwendigerweise die des Senders ist. Doch setzt der Autor voraus, dass Kompetenzen des Lesers ähnlich wie seine eigene sind. Eco sieht den Text als Produkt, dessen Interpretation ein Bestandteil seiner Erzeugung sein muss. Wenn der Leser den Text nicht postulieren oder dazu nicht produktiv beitragen kann, wird der Text unlesbar oder schon ein anderes Buch. (Eco 1994, 64-67, 72.)

Die Unterscheidung der Leserfiguren ist so differenziert geworden, dass die Terminologie etwas kompliziert oder unklar wirkt. Die sozialgeschichtlich orientierte Rezeptionsforschung richtet sich prinzipiell auf den realen Leser. Auf der realen Leserebene befinden sich: die



historischen Leser (alle schon vergangenen, von den Zeitgenossen des Autors bis zu heutigen) und die gegenwärtigen (noch lebenden) Leser. Auf der realen Ebene haben die Wissenschaftler weitere, reale Leser konstruierende Idealtypen hypostasiert (u.a. ideale/kompetente/informierte Leser, Super-Leser oder Durchschnittsleser). Sie sollten der Vermittlung zwischen Realität und Fiktion dienen. Die Verfügbarkeit verschiedener fiktionaler Leserkonstrukte in der Rezeptionsforschung (vor allem in der empirischen) ist oft problematisch und fragwürdig. (Grimm 1977, 62-65; siehe auch 1975, 75-77.)

Es ist noch zu unterstreichen (vgl. auch Kapitel 3.1.), dass der reale und der implizite Leser eine entscheidende Rolle in der Zweiteilung der Rezeptionsforschung spielen: die Rezeptionsgeschichte zeigt Interesse am realen, textexternen Leser und die Rezeptionsästhetik am impliziten, textinternen Leser.

### 4.3. Leseridentifikation

Beilfuss (1987, 115-117) erläutert die Bedeutung von Identifikation, die auf der Ebene der Emotionalität in der rezeptiven Phase (vgl. Kapitel 3.2.) stattfindet. Die Identifikation kann als eine Emotion, die den Leser und das Werk verbindet, gesehen werden; sie kann die Wirkung des Werks erleichtern. Das in fünf Kategorien unterteilte Modell der Identifikation hat Jauss (1975, zitiert nach Groeben 1980, 32-33; Beilfuss 1987, 117-119; Eskola 1990a, 183-185) entwickelt. Seine Identifikationskategorien sind assoziative, admirative, sympathetische, kathartische und ironische; auf diese Weisen (auch in Mischformen) kann der Leser sich mit dem Helden des Werks identifizieren. Groeben (1980, 32, 34) problematisiert die empirische Geltung dieses Modells; laut Eskola (1990a, 184) stammt es eigentlich schon aus der Antike. Auch Northrop Frye (1973, zitiert nach Eskola 1990a, 184) hat eine gleichartige, fünfteilige Heldenkategorisierung vorgeschlagen. Die Helden ‚degradieren‘ von Göttern der Mythologie zu hilflosen Gestalten moderner Belletristik – diese ‚Degradierung‘ ist analog zu der geschichtlichen Entwicklung der Literatur.

Offensichtlich sind diese Identifikationskategorien auch Dürrenmatt bekannt; in seinen Werken (auch im *Besuch der alten Dame*) kann man unterschiedlichen Identifikationsmöglichkeiten und Heldentypen begegnen. Dürrenmatt ist wohl ein Vertreter

des modernen Dramas (vgl. Kapitel 8.2.), in dem die Identifikation oft sogar absichtlich von dem Autor erschwert wird. Sicherlich spielt die Identifikation irgendeine Rolle auch bei den Kritikern.

#### 4.4. Zur finnischen Leser- und Zuschauerschaft

Obwohl die vorliegende Arbeit keine eigentliche Publikumsforschung ist, ist es wichtig, möglichst genau zu wissen, wie das finnische Publikum beschaffen ist.

Vermutlich gibt es sehr wenig Finnen, die das Dürrenmattsche Drama *Der Besuch der alten Dame* als Buch gelesen haben. Der Anzahl der Zuschauer, die das Stück seit den 50er Jahren schon gesehen haben, ist sicher um ein Mehrfaches grösser – deshalb ist es wichtiger, hier die finnische Zuschauerschaft unter die Lupe zu nehmen. Andererseits ist es interessant zu wissen, wer denn die finnischen Zeitungskritiken liest? Theoretisch könnten die Kritiken ein breites Publikum in den Zeitungen erreichen, praktisch ist die Leserschaft eher klein.

Anfang der 90er Jahre hat Kai Lahtinen das finnische Theaterpublikum, besonders in Turku, untersucht. Das finnische Theaterpublikum kann, grob gesagt, in zwei Gruppen geteilt werden; einerseits ist da die kleine ‚Elite‘ (akademisch, bevorzugt kleine Produktionen), andererseits das ‚grosse Publikum‘ (bürgerlich, Mittelstand und Arbeiterschaft). Der Theatergeschmack des Publikums entspricht beinahe der sozialen Dreiteilung: die Arbeiterschaft hat einen volkstümlichen Geschmack, die Elite einen akademischen. Der Mittelstand, aber auch ein Teil der Arbeiterschaft und ein kleiner Teil der Elite bilden zusammen den Geschmack des ‚grossen Publikums‘. (Lahtinen 1998, 64.) Auch Irmeli Niemi (1983) hat eine interessante Publikumsforschung in einem Regionaltheater durchgeführt. Das finnische ‚normale‘ Theaterpublikum findet das Theater nicht unentbehrlich, sieht es aber auch nicht als einen Luxus an, konstatiert Niemi (1983, 25-26).

Bemerkenswert ist, dass der Zuschauer im Theater eigentlich das, was er erwartet oder sehen will, auch sieht. Seine persönlichen Attitüden und Reaktionen sind relativ konstant und begrenzen und profilieren das Zuschauererlebnis. Die Erwartungen können sich verändern, jedenfalls werden sie mit zunehmender Theatererfahrung präzisiert. Einerseits kann die

zugenommene Theatererfahrung eine freie Rezeption verhindern oder begrenzen, andererseits aber einen toleranten ‚Allesfresser‘ hervorbringen. Am besten entwickelt sich die Erfahrung in einem Theaterverstand, in dem der generelle gesellschaftliche und der dramatische Verstand korrelieren. Die Zuschauer akzeptieren die kollektive Natur des Theatererlebnisses. Die Meinungen und Reaktionen von anderen Personen beeinflussen die Zuschauer – vor, während und nach der Aufführung. (Niemi 1983, 73, 87-88, 93.) Es ist nicht zu vergessen, dass diese Angelegenheiten eine Rolle auch in der Kritik spielen können.

Auch demoskopische Faktoren bezüglich der Zuschauer beeinflussen das Theatererlebnis; es ist möglich, eine Zuschauertypologisierung und einen ‚Modellzuschauer‘ zu definieren, jedoch können viele physische und psychische Schwierigkeiten seine Modellrezeption erschweren (Niemi 1983, 92-94, 96-97). Im Theater braucht der Zuschauer mehrere Sinne (mindestens Gehör und Gesicht) und das Theatererlebnis ist einheitlich und räumlich ‚begrenzt‘. Der Text hat keine Rampe – also die Überlegungen über Leser muss man für Zuschauer adaptieren. (Niemi 1983, 11.)

Nach einer Zeitungslesererhebung interessieren sich für Kulturrubriken besonders Frauen, die über 50 und Angestellte sind – aber deren Einkommen klein oder mittelgross ist (Miettinen 1980, 124). Auch ein Durchschnittszuschauer ist eine Frau in mittleren Jahren. (Lahtinen 1993, 54-55, 76.) Offensichtlich sind die finnischen Durchschnittsleser der Kritiken und die durchschnittlichen Theaterzuschauer ziemlich ähnlich.

Hier kann auch die Meinung von Dürrenmatt dargelegt werden. Er konstatiert über das Publikum (1972, 190): "Der Einfall verwandelt die Menge der Theaterbesucher besonders leicht in eine Masse, die nun angegriffen, verführt, überlistet werden kann, sich Dinge anzuhören, die sie sich sonst nicht so leicht anhören würde. Die Komödie ist eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird." Dürrenmatt (1982, 58-59) notiert weiter, dass die Komödie der Handlung, d.h. die Dürrenmattsche Komödie, dem Zuschauer eine Möglichkeit zu objektivieren bietet - je nach dem Wagnis. Der Zuschauer kann sie als grotesk, tragisch oder nihilistisch erleben, aber er kann zu nichts gezwungen werden. So hängt die Moral des Theaters nur von den Zuschauern selbst ab.

Aber verwirklichen diese Ideen von Dürrenmatt sich auch im finnischen Theaterpublikum? Nach Niemi (1983, 90, 97-98) erleichtert z.B. eine Überraschung oder eine Störung in der Handlung das Einleben der Zuschauer – eine Unsicherheit, eine Unbestimmtheitsstelle lässt ihn die Wende raten. Oft erkennt der Zuschauer seine Rolle in dem Kommunikationsprozess nicht; viele wollen einfach passiv unterhalten werden (mit diesem kann man sogar eine nachlässige, halbfertige Aufführung begründen). Eine gute Aufführung kann aber die Passivität zerbrechen und den Zuschauer in ein teilnehmendes Subjekt verändern. Also die Rezeption darf auch Mühe erfordern, ohne irgendeine Produktivität ist der Kunstgenuss unmöglich.

Die Kritiker sind eine geringe Minderheit des Theaterpublikums, aber in der Praxis - leider - sind ihre Urteile (Rezensionen) in diesem Fall das einzige reale und relevante Quellenmaterial.

## 5. KRITIK

Eine Rezension hat keine absolut regulierte Form oder Inhalt – ist sie doch von einem kreativen Subjekt geschrieben. Natürlich gibt es in der Praxis gewisse Regeln, nach denen ein Text als eine Kritik gilt. Varpio (1990, 43) stellt fest, dass heute die Kritiken vor allem das Neue und das Auffällige in einem Werk betonen.

### 5.1. Definitionen und Aufgaben

Die reproduzierende Rezeption bedeutet „alle Bemühungen um Vermittlung eines primären Rezeptionsgegenstands“ – diese geschieht normalerweise durch sekundäre Rezeptionsgegenstände (Rezension, Vorlesung usw.). Literaturkritik ist die institutionalisierte Form der reproduzierenden Rezeption. Während die Literaturwissenschaft die Ermöglichung von Textverstehen betont, vermittelt die Literaturkritik immer auch Vorschläge zur Beurteilung des Textes. Die Rezeptionsmuster der Kritiker ermöglichen dem Leser eine angemessene passive Textrezeption, aber nur wenn die Normen und die Konkretisationen des Kritikers und des Autors übereinstimmen. Als Quellenmaterial des Literaturverständnisses des jeweiligen historischen Moments sind auch die ‚Missverständnisse‘ der reproduzierenden Rezeption von grosser Bedeutung. (Link 1976, 89-90; vgl. auch Kapitel 3.2.)

Linko (1990,10) definiert die Kritik als eine Erzählung, in der dieselben Akteure immer auftreten. Risto Heiskala (1989, zitiert nach Linko 1990, 17) präsentiert ein Modell des idealen Kritiktextes, das aus vier Elementen besteht: Produktvorstellung, Legitimation als Kritik, Geschmacksbeurteilung und Erweiterung in einen Kulturessay. Der Kritiker hat die Rolle des Sachverständigen, er vermittelt Information und bewertet das Theater. Er arbeitet zwischen dem Autor oder Regisseur und dem Leser/Zuschauer – in diesen komplizierten Verhältnissen ist auch Parteilichkeit möglich, die die Kritiken negativ oder positiv ‚färben‘ kann.

Die Aufgabe der Kritik ist heute noch ein weites und auch viel disputiertes Thema, obwohl die literarische Kritik schon eine sehr lange Tradition hat. Heute scheint die Kritik-Auffassung in den deutschsprachigen Ländern und in Finnland ziemlich gleichartig, obwohl

die finnische Tradition kürzer ist. Neukirchen (1989, 130-134) hat einige der wichtigsten Aufgaben aufgelistet. Kritiken können dem Leser auch als Verständnishilfe des Werks dienen. Wichtig ist die Rolle der Selektionshilfe z.B. in einer Zeitungskritik, heute hat sie öfters eine Werbefunktion mit ökonomischen Zielen – ein Tageskritiker verfasst seine Kritik nur selten aus reinem Interesse. Doch sind die Kritiken literarische Zeugnisse ihrer Epoche und der Gesellschaft, in der sie geschrieben sind; natürlich sagen sie auch Vieles über den Kritiker selbst.

Kimmo Jokinen (1988) hat die Kritiker, die Mitglieder des finnischen Kritikerverbands waren, untersucht. Die finnischen Kritiker definieren das Analysieren und die Bewertung der Kunst (in ihrer Tradition und Kultur) als ihre wichtigste Aufgabe. Praktisch gleich wichtig nennen sie den Inhaltsbericht des Kunstwerks und das Informieren des Publikums. Einige betonen die erzieherische Funktion der Kritik – sie sollte das Publikum anleiten, selbst die Kunst zu verstehen und zu analysieren. (Jokinen 1988, 67-70.) In dieser Arbeit wird ebenfalls unter die Lupe genommen, ob diese Definitionen in den Kritiken sich als wahr erweisen.

## **5.2. Zeitungskritik**

Die Rezensionen in Zeitungen werden Tageskritik genannt. Heute haben die Kritiken viele journalistische Züge, obwohl sie einigermaßen auch literarischen Texten ähnlich sind. Die Tageskritik spielt eine wichtige Rolle in der finnischen literarischen Institution. Erst seit den 60er und 70er Jahren stabilisiert die Tageskritik ihre Stellung. Früher wurde sie von Seiten der Literaturwissenschaft als wertlos betrachtet, weil sie nicht wissenschaftlich ist (Varpio 1990, 39).

Yrjö Sepänmaa teilt die Kritik in zwei Typen: Tageskritik (in Massenmedien) und werkzentrierte Literaturforschung (in wissenschaftlichen Publikationen). Normalerweise sind diese Aktivitäten von einander isoliert. Der Tageskritiker muss sich mehr auf das Werk konzentrieren – seine literaturwissenschaftlichen Hintergrundinformationen können gering sein, er muss die Kritik schnell verfassen und das Format ist oft begrenzt. Er muss die Sprache und den Stil seines Publikums wählen, sie sind ein Kompromiss zwischen Gemeinverständlichkeit und Wissenschaftssprache. (Sepänmaa 1973, 158, 163, 167-168.)

Ähnliche, journalistische Züge notiert auch u.a. Hohendahl (1971, 41, 44) in der Tageskritik, die er auch einen „Appendix des Buchmarktes“ nennt. Er behauptet jedoch, dass die Zeitungskritik wegen ihres Glaubens an ein bürgerlich gebildetes Publikum fast immer belletristisch ist.

In den Kulturrubriken spielen die Theaterkritiken eine bedeutende Rolle. Die Theaterkritik muss schnell, normalerweise schon gleich nach der Premiere, publiziert werden – ihre Werbefunktion ist hervorgehoben. Laut Gronow (1968, zitiert nach Juntunen 1982, 72) war im Jahr 1967 das Theater die wichtigste Kunstform der finnischen Kulturrubriken. 1980 gab es circa 0,6 Theaterkritik pro Tageszeitung, von den 70er Jahren an ist das Wachstum vor allem in den Regionalzeitungen deutlich (Juntunen 1982, 116, 139-141; Jokinen 1988, 26). Das Theater ist der zweitwichtigste Bereich (nach der Literatur) der Kritiken überhaupt (Jokinen 1988, 12, 22).

Nach Niemi (1983, 72) variiert die Meinung des finnischen Publikums von Rezensionen – kritische Zuschauer sind auch kritische Leser und die Kritiken sind kein Gängelband. Linko (1990, 7, 62-63) stellt fest, dass Künstler/Schauspieler häufig die Bedeutung von Kritiker und Kritik übertreiben, z.B. in ihrer Untersuchung ist keine völlig negative Zeitungsrezension vorgekommen. Auch die Einwirkung auf das ‚grosse‘ Publikum ist ziemlich klein. Linko (1990, 58-59) behauptet, dass auch die gesellschaftliche Rolle der Theaterkritik sich vermindert hat.

Die ‚normalen‘ Zeitungsleser sind das Hauptpublikum eines Tageskritikers. Die Bedeutung der Autoren oder der Künstler als Publikum wird oft zu sehr betont. Circa 65 % der Kritiker nennen verschiedene Zeitungen als ihr wichtigstes Arbeitsmedium (Jokinen 1988, 26). In Finnland und in Skandinavien ist die Rolle der Tageszeitungen im Publizieren von Kritiken sehr wichtig, z.B. in Mitteleuropa, wo die Literatur als ‚elitistischer‘ gilt, ist sie kleiner (Varpio 1990, 42; siehe Juntunen 1982, 115.)

Die Rezension ist in der Praxis nicht das private Lese- oder Zuschauererlebnis des Kritikers – die (z.B. politische) Stellung der Zeitung spielt öfters auch in Finnland eine Rolle (Varpio 1990, 40-41.) Die Kritik kann auch korrupt und parteiisch z.B. psychologisch oder politisch

sein. Die Kritik in den grössten nationalen Zeitungen kann die der kleineren beeinflussen, andererseits aber kann sie eine 'Gegenwirkung' verursachen. Wenn der Kulturredakteur einer Zeitung auch ein Theaterkritiker ist, beeinflusst dies oft den Inhalt der Kulturrubriken. Nach einer dänischen Untersuchung können die Kritiker ganz bewusst für ein kleines 'elitäres' Publikum schreiben. (Varpio 1977, 36, 39, 64-65; Varpio 1973, 14.) Auf diese Weise spiegelt sich der Erwartungshorizont der Leserschaft und der anderen Interessengruppen in den Kritiken ab.

### **5.3. Kritik an Kritik**

Die Institution Kritik ist während ihrer ungefähr 250-jährige Existenz von innen und aussen kritisiert worden. Laut Hohendahl (1971, 11-12) sind ihre Normen und Standards fragwürdig, die Kritik ist zu selbstsicher geworden. Ihre fiktionale, autonome Rolle wird kritisiert, weil man die Autonomie missbraucht hat, um eine Machstellung zu erreichen.

Ohne zeitgenössische Kritiken ist es oft dem Gegenwartsleser unmöglich, die historische Rezeption zu untersuchen. Als Informationsquelle ist die gute oder schlechte Qualität der Kritik jedoch unwichtig; für den Forscher kann z.B. die Quantität oder die geographische Streuung der Kritik eine grössere Rolle (z.B. der Wirkung) spielen. Der möglichst objektiven Rezeptionsgeschichte ist es wichtig, die gesellschaftlichen und geschichtlichen Verhältnisse des Autors/Werkes/Kritikers/Publikums zu kennen. (Hermand 1973, 34-35.)

Andererseits muss der Kritiker die historischen Bedingtheiten seines Urteils offenlegen; er muss auch die politisch-soziale Situation der Zeit ausdrücken. Auf diese Weise wird das Urteil allgemeingültiger und kontrollierbar – auch vergleichbar mit anderen Kritiken. (Durzak 1973, 57, 69-70.)

Trotz der langen Geschichte der Kritik geht die Debatte um ihre Rolle lebendig weiter. Angelika Machinek (1988, 82) erläutert, dass einige ‚wichtige‘ Rezensenten, ‚Literaturpäpste‘ (vor allem der überregionalen Zeitungen) das Werk erst zu Literatur erheben können. Sie mögen die Karriere der Autoren schaffen - oder vernichten. Gegenüber jenen „Königsmachern“ stehen die „Leichenbestatter“, die die Kritik schon als tot verkündet haben.



Höchstens sehen sie die zukünftige Kritik als wirkungslos oder kommerziell verdorben. Doch ist die Kritik für ihre Interessengruppen nicht überflüssig oder wertlos geworden, immer noch hat sie Sitz und Stimme auch in den Massenmedien. (Machinek 1988, 82.) Die Meinungen über die Zukunft der Kritik sind sehr kontrovers.

## 6. KRITIKER

„Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent.“ Goethe

Über Kritiker gibt es viele Vorstellungen – und nicht nur positive. Seine Rolle ist sehr komplex und über seine Aufgaben kann man verschiedener Meinungen sein. Einerseits ist der Kritiker auch ein Leser bzw. Zuschauer, andererseits ist er sich sicher seiner besonderen Rolle bewusst. Obwohl die Kritiken an sich untersucht werden, kann der Verfasser, d.h. die Person des Kritikers, nicht unberücksichtigt bleiben.

### 6.1. Definitionen und Aufgaben

Ein typischer Kritiker ist nicht ausschliesslich ein Rezensent (d.h. ein professioneller ‚Grosskritiker‘), wie Machinek (1989, 84-85) konstatiert. Aus diesem Grund werden in dieser Arbeit die Benennungen „Kritiker“ und „Kritik“ bevorzugt. Normalerweise ist der Kritiker der erste, der ein neues Werk öffentlich diskutiert und bewertet (Varpio 1990, 41; vgl. auch Linko 1990, 20). Nach Vodicka (zitiert nach Warning 1979, 15-16) ist der Kritiker ein "Entwicklungsträger der literarischen Norm" , von der her die Werkstruktur konkretisiert wird. Der Kritiker macht das Werk kollektiv bekannt und zum ästhetischen Objekt - in der literarischen Öffentlichkeit ist er der Anwalt. Die Kritiker sind eine hochgebildete Elite in der modernen Gesellschaft (Niemi 1991, 148).

Aus den untersuchten Kritiken kann man nur wenig Schlüsse z.B. bezüglich der demographischen Daten der Kritiker ziehen. Nach den Untersuchungsergebnissen von Jokinen sind die finnischen Kritiker durchschnittlich 41 Jahre alt, drei Viertel von ihnen haben einen Hochschulabschluss (meistens humanistisch) und oft sind sie Redakteure, aber auch u.a. Freelancer, Autoren, Forscher, Rezensenten, Studenten oder Lehrer (Jokinen 1988, 15-18, 71-72). Auch das Geschlecht der Kritiker und natürlich ebenfalls der Zuschauer beeinflusst die Rezeption. Jokinen (1988, 75-76) stellt fest, dass die Mehrheit der Theaterkritiker eigentlich Kritikerinnen sind. Die Frauen betonen das Informieren des Publikums, die Männer ihrerseits wollen eher die Kunst analysieren. In der vorliegenden Arbeit kann die geschlechtsbezogene

Kritikerhaltung nicht genauer untersucht werden, obwohl z.B. die Behandlung der Hauptfigur des Dramas einen interessanten Aspekt dazu bieten könnte.

Die Wichtigkeit des Kritikers beruht darauf, dass die kritische Tätigkeit, also auch die veröffentlichten Wertungen, "das einzige Relikt" des aktiven, wertenden Leseprozesses darstellt. Der Kritiker muss seine Meinung über das Werk als ästhetisches Objekt äussern. Weiter muss er die Konkretisation des Werks "vom Standpunkt des ästhetischen und literarischen Empfindens seiner Zeit" festhalten und sich über dessen Wert im "System der gültigen literarischen" Werte äussern. Dabei bestimmt er durch sein kritisches Urteil, wie weit das Werk die Forderungen nach der literarischen Entwicklung erfüllt. Die Kritik – oder der Kritiker – kann die Entwicklung einer literarischen Epoche einschränkend oder fördernd beeinflussen. Er kann auch auf die Vieldeutigkeit des literarischen Geschmacks einwirken, z.B. wenn er seine Funktionen vernachlässigt und die Werte dadurch "ins Schwanken" kommen. (Vodicka 1979a, 73, 75.)

Vodicka scheint sehr überzeugt zu sein von der Wichtigkeit der Kritikerrolle. Nach Sepänmaa (1973, 160-161) besitzt jede Zeit ihren kollektiven Geschmack, der aber nur eine statistische Verallgemeinerung, den Geschmack des Normalverbrauchers, darstellt. Warum wird aber die Meinung der Kritiker und nicht diejenige der Normalverbraucher in den Zeitungen publiziert? Eine der wichtigsten Eigenschaften der Kritik ist die Bereitschaft, den Leser zu informieren. Die Kompetenz eines Sachverständigen ist zweierlei: einerseits hat er die Bereitschaft, das Neue zu lesen und zu verstehen; andererseits hat er ein zunehmendes Wissen über Literatur und ihre Phänomene. Ungefähr gleich sieht Maaria Linko (1990, 17) die Eigenschaften eines Theaterkritikers.

Suvi Ahola (die auch als Tageskritikerin tätig ist) konstatiert, dass immer häufiger der Tageskritiker ein fachkundiger Journalist ist; natürlich sieht er die Kritik als eine journalistische Tätigkeit an. Seine anderen komplementären Rollen sind diejenigen des Forschers, des Lesers und des gesellschaftlichen Beobachters (Ahola 1989, 59-61.) Die finnischen und deutschsprachigen Kritiker-Definitionen sehen generell relativ homogen aus.

Dürrenmatt hat auch selbst Theaterkritiken geschrieben. Das Verhältnis Dürrenmatts zu Kritik und Publikum wurde seit Beginn der 70er Jahre immer gespannter. H. L. Arnold (1991, 64) stellt fest, dass Dürrenmatt sich wie kaum ein anderer zeitgenössischer Autor immer wieder mit seinen Kritikern auseinandergesetzt hat: „Er hat sie damit vermutlich ernster genommen als diese ihn“. Dürrenmatt (1978, zitiert nach Knapp 1980, 14) beschreibt sein Verhältnis zur Kritik sehr bezeichnend: „Es ist leichter, ein Stück schlecht zu finden als gut, doch ist es wiederum schwerer, gut zu verurteilen als schlecht, besonders weil meistens die schlechten Urteile für die guten gehalten werden.“ Er ist keiner literarischen Mode der Kritiker gefolgt, was das folgende Wortspiel von Dürrenmatt veranschaulicht (1980a, 137-140): "Er [Dürrenmatt] nichtet nicht, wird aber öfters von Kritikern (siehe dort) vernichtet. [...] **Kritiker** (siehe unter X). [...] **X** (siehe unter U). [...] **U** (siehe Kritiker)."

## 6.2. Typologisierung der Kritiker

Es gibt mehrere Kritikertypologisierungen, aber Heinz-Gerd Schmitz (1989) hat eine interessante, sogar etwas provokative Typologisierung der verschiedenen Kritikertypen gemacht. Er unterscheidet drei Typen: den Kritiker als Zensor, den Kritiker als Kunstrichter und den inventiven Kritiker.

Der Zensor interessiert sich nicht für das Kunstwerk oder die Literatur als solche, für ihn haben sie nur einen derivativen Charakter. Für ihn dient das Werk nur ausserliterarischen Zielen wie z.B. Politik, Religion oder Philosophie. Der Zensor beurteilt die Nützlichkeit des Werks zu diesen Zielen. (Schmitz 1989, 15-19.)

Der Kunstrichter findet, dass nur die Einhaltung gewisser Regeln die Entstehung eines Kunstwerks garantiert. Das Werk muss seine technisch-zweckrationalen Regeln erfüllen oder er verwirft es als Nicht-Kunst. Dem Kunstrichter ist die Literatur autonom (im Gegensatz zum Zensor) und er sieht sich selbst als den höchsten Beurteiler der Literatur – mit seinem eigenen Massstab. Darin kommen der Zensor und der Kunstrichter überein, dass sie sich in einen normativen Zugriff verstricken - der aber nur ein Zeichen mangelnder ästhetischer Urteilskraft ist. (Schmitz 1989, 16, 24-28, 36).

Der inventive Kritiker ist individuell interpretations- und urteilsfähig. Er versteht, dass das vom schöpferischen Künstler geschaffene Werk einzigartig ist. Er versucht, etwas Beispielhaftes und Allgemeines im Werk zu finden und weiter mitzuteilen. Der inventive Kritiker versteht „sein Urteil als rhetorisches Sprechen, dem er subjektive Allgemeinheit zu verleihen bemüht“. Sein Kunstbegriff beruht auf dem konsensfähigen Urteil der Rezipienten, nicht auf der Erfüllung ausserliterarischer Ziele oder normhafter Regeln. Schon Kant hat die Aufgabe der Kritiker treffend definiert: ein Kritiker urteilt allgemeingültig-öffentlich und seine Norm trifft er im Werk an, nicht ausserhalb desselben. (Schmitz 1989, 17, 37, 41-44).

Schmitz (1989, 18, 60) meint, dass der Zensor und der Kunstrichter der Kritik nicht nur überflüssig, sondern schädlich sind. Andererseits nützt die inventive Kritik der Literatur nicht nur, sondern sie organisiert und konstituiert diese sogar allererst - ohne sie kommt die Literatur nicht zu Wort.

Juhani Niemi (1991) hat die finnische Kritiker-Institution untersucht. Seiner Meinung nach ist die moderne Zeitungskritik durch verschiedene journalistische Interessen geprägt. Auch er findet drei Kritikertypen: 1) den Ausdrücker, 2) den Instrument-Kritiker und 3) den Verstehler (der analytisch oder empirisch sein kann). In Finnland war der zweite Typ in den 60er und 70er Jahren vorherrschend, später ist der Ausdrücker am häufigsten. Der Autor als Kritiker gehört der dritten Kategorie an. (Niemi 1991, 146-148.)

Die Kategorien von Niemi sind einigermaßen denen von Schmitz ähnlich: der Ausdrücker entspricht dem inventiven Kritiker, aber auch dem Kunstrichter, vor allem der Instrument-Kritiker dem Zensor und der Verstehler dem inventiven Kritiker. Die Kritiker-Typologisierung dieser Arbeit wird mit obengenannten Modellen durchgeführt.

## 7. ZUR REZEPTION ÜBERSETZTER WERKE

### 7.1. Zur Übersetzungsproblematik

Die ausgangssprachliche Rezeption ist oft entscheidend dafür, ob ein Werk in einem anderen Kulturkontext überhaupt erscheint oder aufgeführt wird. Andererseits ist das Echo bei der Leserschaft und der Kritik, welches ein Werk in fremder Umgebung hervorruft, oft ganz unterschiedlich vom Echo in seiner heimischen Umgebung, weil auch die Norm eine andere sein kann (Vodicka 1979a, 82).

Als Ursachen der neuen Interpretationen sieht Andersson z.B. den unbekanntem (biographischen oder gesellschaftlichen) Hintergrund des ausländischen Autors - oder dass die einheimische Literatur sich in einer ‚Krise‘ befindet und neue, fremde Einflüsse braucht. Wie wird aber ein ausländischer Klassiker angenommen? Vor allem muss die Übertragung in eine neuen Kultur kontinuierlich und sich vertiefend geschehen; eine totale Übertragung ist sowieso unmöglich. (Andersson 1982, 163-164.) Nach Durzak (1973, 62) kann eine zu schnelle (ideologische) ‚Monumentalisierung‘ oder Kanonisierung des Werks seine freien Konkretisationen verhindern.

Weil der Autor selbst kaum jemals der Übersetzer seines Werkes ist, ist die Übersetzung schon deswegen eine neue Konkretisation, ein neues ästhetisches Objekt. Auch der adäquateste Übersetzungsprozess verursacht immer Veränderungen im Werk. Nach Varpio (1981, 448-453) ist die Übersetzung immer ein ‚neues‘ Werk, in dem auch die Wirkung der möglichen Übersetzungsfehler nicht zu vergessen ist. Obwohl die Grundeigenschaften des Originalwerks sich bewahren, gibt es nie nur eine endgültige und richtige Interpretation. Laut Escarpit (zitiert nach Reese 1980, 15) stellt die Übersetzung immer einen schöpferischen Verrat dar. Das Werk erscheint in (sprachlichen) Beziehungen, für die es nicht gedacht war. Die Übersetzung verleiht dem Werk eine neue Wirklichkeit mit einem breiteren Publikum und mit einem ‚zweiten‘ Leben.

Auch das gesellschaftliche Normensystem spielt eine Rolle in der zielsprachlichen Rezeption. Wenn die ausländischen Rezeptionsbedingungen von den Originalen sich unterscheiden, ist

die Normenkonflikt und eine negative Rezeption möglich. Je grösser die Unterschiede der gesellschaftlich-kulturellen Umständen sind, desto grösser ist die Gefahr von Normenkonflikten oder der Vieldeutigkeit des Werks. Eine zeitliche Distanz zwischen den Rezeptionssituationen kann auch eine nennenswerte Rolle spielen. Nicht zu vergessen ist die allgemeine Qualität der interkulturellen Beziehungen, die positive oder negative Einflüsse auf die Rezeption haben kann. (siehe auch Varpio 1980, 387; Varpio 1981, 448-454.)

Die Problematik der Bühnenübersetzung hat Pavis (1988) veranschaulicht. Die Abfolge von Konkretisationen geschieht wie folgt: der dramatische Text wird in seiner Ausgangskultur und -sprache geschrieben, übersetzt, dramaturgisch konkretisiert, szenisch auf der Bühne realisiert und die rezeptive Aussage in der Zielkultur und -sprache vom Publikum konkretisiert. Er betont die Übertragung (Inszenierung des dramatischen Textes), die viel umfassender als eine zwischensprachliche Übersetzung ist. Wichtig ist, dass die Übersetzung durch den Schauspieler zu dem Zuschauer geht und eigentlich die heterogenen Aussagesituationen und Kulturen (die zeitlich und räumlich getrennt sind) gegenübergestellt werden. Beim Übersetzen sind Anpassungen oft notwendig, weil die ursprüngliche oder zukünftige Aussagesituation dem Übersetzer selten bekannt ist. (Pavis 1988, 108-114.)

## **7.2. Zu Übersetzungen der *alten Dame***

Vor diesem Hintergrund ist es wichtig, die Übersetzungsproblematik der *alten Dame* etwas genauer zu diskutieren.

*Der Besuch der alten Dame* ist mindestens in alle Weltsprachen, daneben in viele europäische Sprachen übertragen worden. Ein gutes Beispiel der ausländischen Rezeption von Dürrenmattschen Werken bieten die englischsprachigen Versionen von *Der Besuch der alten Dame*. Sowohl die sinnverändernde Broadway-Inszenierung (1958) als auch die inhaltlich adaptierte Hollywood-Filmversion (1964) verdeutlichen, dass ein anderes Medium oder grundsätzlich verschiedene Publikumserwartungen künstlerische Einbussen verursachen können. Auch die Operinszenierung (1971) betont zu einseitig die tragischen Momente und mit der Musik berührt sie mehr prärationale als rationale Rezeptionsebenen. (Knapp 1980, 70-71.)

Auf Finnisch gibt es immer noch keine Buchfassung von *Der Besuch der alten Dame*, nur eine Gebrauchsübersetzung (von 1956), ausdrücklich fürs Theater. Diese Übersetzung enthält Flüchtigkeits- und Übersetzungsfehler, wahrscheinlich sind sie jedoch nicht entscheidend für das Verstehen des Stücks. Die Gebrauchsübersetzung wurde noch im Stadttheater Joensuu 1991-92 mindestens zum Teil benutzt, obwohl es schon seit 1980 eine Neufassung des Textes von Dürrenmatt gibt. In der Untersuchung richte ich die Aufmerksamkeit auch auf die Übersetzung des Dramas.



## 8. DRAMA UND THEATER

### 8.1. Zum Theater

In Finnland hat z.B. Kari Salosaari (1982, 89-105) das Theater<sup>3</sup> erforscht. Nach einer soziologischen Anschauung kann das Theater z.B. als eine gesellschaftliche Institution gesehen werden. Die innere Analyse der Kunstinstitution (nach Seppo Toiviainen) teilt das Theater in drei Stufen: Produktion (Werk, Künstler), Vermittlung (Marketing, Kritiker) und Konsum (Publikum). In der Psychologie des Theaters kann man das Theaterereignis mit dem traditionellen Kommunikationsmodell beschreiben: Sender – Botschaft – Empfänger, also Künstler (als Gesamtheit) – Theateraufführung - Publikum. (Salosaari 1982, 97-99.) Mukarovsky (1979, zitiert nach Niemi 1983, 14) sieht seine Zweiteilung Artefakt – ästhetisches Objekt (siehe Kapitel 3.3.) ebenfalls auf dem Theater gültig. Die Zusammenarbeit beider Ebenen im Zuschauer verwirklicht sich in einer Aufführung, in einem Bühnenergebnis.

Auch Irmeli Niemi (1983, 98) betrachtet das Theater als eine Institution (Kunstanstalt), aber auch als eine Autorität (Sachverständiger). Die Rezeptionsbedingungen hängen davon ab, wie weit voneinander die Gefühlsstrukturen dieser Hegemonie und der Zuschauer entfernt sind. Ein zu grosser Abstand kann im Zuschauer die Ablehnung der Inszenierung verursachen – doch hat diese wenig direkte Wirkung auf die Programmwahl eines Theaters. Das Theater muss in der Praxis seine gesellschaftliche Richtung wählen, weil es die Wirklichkeit öffentlich vertritt. Auch die Tendenzen des Theaters verändern sich, oft in der Linie der gesellschaftlichen Hegemoniegruppe; der durchschnittliche Zuschauer bemerkt nicht immer die gesellschaftlichen Kräfte, die hinter dem Theater wirken.

Die psychologischen Theorien erklären die Motivationen und die Bedürfnisse der Künstler und des Publikums. Die Situation in der Literatur ist ähnlich zwischen dem Autor und dem Leser. Die Botschaft ist jedoch unähnlich in einem literarischen Werk und in einer

---

<sup>3</sup> Auch Lahtinen et al. (1993) und Pavis (1988) haben die vielseitige Theater-Institution eingehend und praxisnah in ihren Forschungen betrachtet.

Theateraufführung – das Psychische des literarischen Charakters ist nur ein Inhalt, der mit Worten beschrieben wird. Der Charakter ist nur eine ‚Papiergestalt‘, wie Barthes ihn genannt hat. Dagegen gibt es in einer Theateraufführung den Schauspieler, der mit seiner eigenen psychischen und physischen Kapazität diese Inhalte ausdrückt. Auf dieser Weise entsteht die Zweistufigkeit, die den Theatertext in den Text, der gespielt wird, überführt. (Salosaari 1982, 100-102; vgl. auch Niemi 1983, 10.)

Das wichtigste im Theater ist die Verbindung zwischen dem inneren Drama des Zuschauers und dem äusseren Drama, das auf der Bühne erfolgt, wie M.C. Brandbrook (zitiert nach Niemi 1983, 95) definiert hat. Eine schöpferische und gleichberechtigte Theaterrezeption bedeutet, dass der Zuschauer durch Konventionen die theatralische und inhaltliche Natur der Aufführung erkennt, ihren ideologischen Kontext akzeptiert und sie in seine Lebensanschauung integrieren kann. Das Besondere im Theater ist auch die Kombination der Sinneswahrnehmungen: als eine öffentliche und einmalige Aufführung ist das Erlebnis definierter und kollektiver als beim Lesen. Das Theatererlebnis ist unmittelbarer und in allen Details unwiederholbar. (Niemi 1983, 11, 18, 99.)

Walter Hinck (1973, 8) hat die problematische Rolle des dramatischen Textes sehr treffend beschrieben: „der Text [bleibt] ein Angebot, von dem jeweiligen Leser, Regisseur oder Zuschauer – zumal in historisch verschiedenen Situationen – unterschiedlichen Gebrauch machen wird. [...] Andererseits bleibt das Textangebot, das vom Dramatiker autorisierte Material, in allem geschichtlichen Wandel das gleiche – das schränkt die Freiheit des Lesers oder Regisseurs, die Interpretation oder Inszenierung entscheidend ein.“ Die Rezipienten der jeweiligen Phase können das Angebot ablehnen oder nur zum Teil akzeptieren. Am schärfsten wird die Ablehnung sichtbar, wenn ein Drama gar nicht zur Aufführung gelangt oder wenn kein Publikumserfolg erzielt wird.

Nach Richard Southern (1962, zitiert nach Niemi 1983, 15) ist die Wirkung das Wesentliche im Theater, nicht der Inhalt und die Inszenierung. Jauss (1979, zitiert nach Niemi 1983, 15) seinerseits konstatiert, dass die Produktions- und Darstellungsästhetik rezeptionsästhetisch fundiert sein muss. Die Zuschauererwartungen und die Rezeption sind besonders wichtig,

wenn das Theater neue Zuschauer gewinnen oder seine gesellschaftliche Position verändern will.

Jede Theateraufführung repräsentiert auch eine Vermittlung eines primären Rezeptionsgegenstandes. Die fertige Inszenierung (auf Seiten des Künstlers) auf der Bühne, also die materielle Umsetzung, bedeutet eine besondere Schwierigkeit der Gattung Drama – es ist kein dauerhafter Rezeptionsgegenstand. Auch beim Drama bleibt der Text jedoch als primärer Rezeptionsgegenstand bestehen und die Aufführung ist ein ‚Dokument‘ einer reproduzierenden Rezeption. (Link 1976, 91; Kapitel 3.2.; vgl. Vodicka 1979b, 92.) Wie Linko (1990, 6) konstatiert: jede Aufführung ist einmalig – nur die Kritiken bleiben konkret übrig.

## 8.2. Zum modernen Drama

Hans Christoph Angermayer (1971, 9-11) betont die Notwendigkeit des Zuschauers im modernen Drama, besonders bei Brecht, Dürrenmatt und Handke. Was ist die wirkliche Funktion des Zuschauers und wo entsteht der Kontakt zwischen literarischem (Text, Bühne) und ausserliterarischem (Zuschauer) Bereich? Die wirklich dramentheoretische und stückimmanente Zuschauerfixierung soll einen neuen und tieferen Dialog zwischen den Bereichen produzieren.

Das dramatische Gesamtgeschehen kann in drei Ebenen geteilt werden: Spielebene (szenisches Spiel- und Sprachgeschehen), epische Ebene und Zuschauerenebene. Die Grundstrukturen der Spielebene (u.a. Einfall, Möglichkeit und Prozesscharakter, die besonders oft im Dürrenmattschen Drama vorkommen oder z.B. die geteilte Sympathie, die in dem *Besuch* eine wichtige Funktion hat) bilden einen wichtigen Anteil der Handlung eines modernen Dramas. Die epische Ebene ist durch Brechts ‚episches Theater‘ ausgedrängt, das den literarischen Text auf seine nichtliterarischen Beziehungen befragt. Von der Zuschauerenebene wird wieder aus dem nichtliterarischen zum literarischen Bereich hingedrängt. (Angermayer 1971, 11, 50-51.)

Dürrenmatt glaub nicht an direkte Einwirkungen (in Brechtschem Sinne), die Aufnahme des Stückes hängt vielmehr vom Zuschauer ab. Er verlegt den Prozess der Bewusstwerdung und Reflexion in die Zeit nach dem Stück, nicht in die während des Stücks wie Brecht. Es geht nicht darum, eine gültige Aussage zu machen, die der Zuschauer mit nach Hause nehmen kann – stattdessen geht er um Sicherheit ärmer, um Zweifel reicher weg. So ist ein produktiver Zweifel im Idealfall angeregt. (Angermayer 1971, 100-101; siehe auch Kuckhoff 1991, 155-157). Im Idealfall kann nur das Aufnahmesubjekt (Zuschauer) in seiner Reflexion einen Monolog zu einem Dialog aufheben (Angermayer 1971, 121) – praktisch auf dem Niveau der Gedanken, oder weiter auf dem des Verhaltens.

### 8.3. Dürrenmatt und das Theater

So eine plötzliche, weltweite Beachtung wie die Dürrenmatts ist heute selten. Ein wichtiger Grund für seinen rasanten internationalen Erfolg ist ein besonders geeignetes Kommunikationsmittel: das Theater. Die Theaterwelt und die Literaturkritik haben ein wachsendes Interesse an den theoretischen Arbeiten Dürrenmatts gezeigt. Seine ausserordentliche Vielseitigkeit in der Wahl des künstlerischen Genres und der Gattungen ist auch bemerkenswert. Im Laufe der Entwicklung wurde sein Werk immer mehr ‚inkommensurabel‘ – ebenso ‚literarisierten‘ sich die Dramen. Auch Dürrenmatt selbst versteht seine Stücke, unabhängig vom Theater, auch als literarisch gültig. (Kuckhoff 1991, 145, 148, 163-164.)

Dürrenmatt selbst ist einer der wichtigsten Theatertheoretiker des modernen deutschsprachigen Dramas. In seiner Schrift *Theaterprobleme* (1972, geschrieben schon 1954), in der er seine gesellschaftlich-politische Komödientheorie erläutert, setzt er sich mit den Theorien seiner wichtigsten Vorgänger (u.a. mit Brecht) auseinander (Knapp 1980, 45-46).

Dürrenmatt betont, dass den Autor interessiert nicht der Sinn seines Textes – seine Aufgabe ist zu „erschaffen, nicht zu interpretieren. Er stellt den Stoff zur Interpretation her, nicht die Interpretation selbst.“ (Dürrenmatt 1980b, 15-16.)

Die Bedeutung des Darstellers konstatiert Dürrenmatt (1980a, 142): "Ich schreibe aus einem mir immanenten Vertrauen zum Theater, zum Schauspieler heraus. Das ist mein Hauptantrieb." Der Schauspieler braucht nur den Text, die Sprache von dem Autor. Der Darsteller muss dieses Resultat aufs neue erzielen - Kunst als Natur darzustellen. Nach Dürrenmatt (in Bienek 1982, 28-29) sind einige Elemente des Stücks *Der Besuch der alten Dame* aus realen Notwendigkeiten der Bühne entstanden, er (1980a, 141-142) empfiehlt eine volkstümliche und einfache Inszenierung. Der Stil ist unwichtig, nur die Möglichkeit der Bühne ist bedeutsam.

Über die Regie seiner Stücke schreibt Dürrenmatt (1980a, 144) eindeutig: "Die *Alte Dame* ist ein böses Stück, doch gerade deshalb darf es nicht böse, sondern muss aufs humanste wiedergegeben werden, mit Trauer, nicht mit Zorn, doch auch mit Humor, denn nichts schadet dieser Komödie, die tragisch endet, mehr als tierischer Ernst." Die Regie der Komödien von Dürrenmatt braucht nicht verfremdend geführt zu werden, weil der Verfremdungseffekt schon im Stoff liegt. Das gilt auch für das Spielen seiner Stücke (Dürrenmatt 1982, 58).

## 9. REZEPTIONSBEDINGUNGEN IN DER SCHWEIZ UND IN FINNLAND

Weil die (finnische) Rezeptionsgeschichte von *Der Besuch der alten Dame* von den 50er Jahren bis heute reicht, müssen auch die vergangenen Rezeptionsbedingungen irgendwie erhellt werden. Hier ist nur ein kurzer Überblick möglich, aber schon dieser bietet für die Arbeit einen wichtigen Hintergrund der Rezeption und des Erwartungshorizonts – der z.B. von der weltpolitischen Position zu einem Normenwandel des Theaters reicht. In den gesellschaftlichen Bedingungen gibt es natürlich sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede. Der schweizerische und teilweise auch der deutsche Hintergrund ist notwendig z.B. für das Definieren der finnischen und schweizerischen Unterschiedlichkeiten von Aufführungen.

### 9.1. Schweizer Gesellschaft und Literatur

Die zweite Phase des Schweizer Wirtschaftswunders (die ‚Hochkonjunktur‘ 1952-58) ist entscheidend als Entstehungshintergrund der *alten Dame*. Das Stück beschreibt den Einbruch des Unvorhergesehenen in eine scheinbar festgefügte Welt. Dürrenmatt, wie einige seiner Zeitgenossen (Frisch), übt seine Gesellschaftskritik vor dem Hintergrund des Wirtschaftsaufschwungs. (Knapp 1980, 69.) Die schweizerische Reaktion nach dem zweiten Weltkrieg, also die starke Isolation und Neutralität – sogar den Antikommunismus, betrachtet Dürrenmatt von Anfang an mit Skepsis. Seine spätere Ideologiefindlichkeit wurde schon früh sichtbar. (Knapp 1980, 5.)

In den 50er und 60er Jahren kam die deutschsprachige Literatur wesentlich aus der Schweiz und der BRD, in den folgenden Jahrzehnten wurden auch die österreichische und die DDR-Literatur wichtig. (Pezold 1991, 251). In den letzten Jahrzehnten spürte man die Angst der deutschschweizerischen Autoren vor Anonymität, während Deutsche und Österreicher die deutschsprachige Literaturszene beherrschten. Es gibt Ungleichzeitigkeiten in den Entwicklungen, die Schweiz hat weniger literarische Orten und Traditionen (als z.B. Österreich) und die Mentalitäten haben sich eher voneinander wegentwickelt. (Wirth 1998, 235-236.)

Auf der Höhe seines Ruhms wurde Dürrenmatt in den Mittelpunkt öffentlicher Debatten gestellt. Anfang der 60er Jahre hat er sich an einer Initiative gegen Atomwaffen für die Schweizer Armee beteiligt (unterzeichnet hat sie z.B. auch Hesse). (Pezold 1991, 167.) W.M. Diggelmanns *Die Hinterlassenschaft* (1965), die z.B. die Naziverstrickungen der Schweiz behandelt, hat den ‚Zürcher Literaturstreit‘ ausgelöst. Die radikale Politisierung der schweizerischen Literatur hat damit begonnen. Die scheiternden Hoffnungen der 68er Bewegung haben in der Bundesrepublik den Rückzug ins Private im literarischen Leben verursacht – die deutschschweizer Literatur der 70er Jahre reagierte wenig. (Arnold 1991, 243, 245.) Doch reagierten einige Autoren publizistisch auf die Ereignisse, darunter auch Dürrenmatt: als der Kanton Bern ihm 1969 seinen grossen Literaturpreis verlieh, gab er ihn öffentlich weiter. Auch Dürrenmatt äusserte sich öffentlich gegen die gewaltsame Beendigung des Prager Frühlings 1968. (Pezold 1991, 172-175.) Eine „zur Nabelschau neigende deutsche Literaturszene“ mag die Ursache sein, dass sich die bundesdeutsche Kritik in den 80er Jahren eine neue Sicht auf die ‚unverbindliche‘ und ‚originelle‘ schweizerische Literatur stellte (Arnold 1991, 247).

Das gesellschaftskritische Engagement der schweizerischen Autoren hatte seinen Höhepunkt in den frühen 70er Jahren und schwächte sich danach ab. Auch die westeuropäische Tendenzwende nach rechts erschwerte die Stellung der progressiven Literatur. Seit Mitte der siebziger Jahre entzündeten sich neue soziale Bewegungen z.B. an Frauenrechten und Umweltschutz. Die Teilnahme von Dürrenmatt und Frisch am Abrüstungsforum mit Gorbatschow (1987 in Moskau) bewies, welche weltweite Autorität sie sich und der Schweizer Literatur als Wegbereiter eines neuen Denkens erworben hatten. (Pezold 1991, 224, 227.)

Besonders in der BRD gab es ein Vakuum, einen Mangel an eingreifenden neuen Bühnenwerken - vor allem an Komödien - gleich nach dem Krieg; offensichtlich wurden z.B. Dürrenmatt und Frisch durch diese Situation begünstigt. (Kuckhoff 1991, 146-147; Knapp 1980, 7, 43-44.) In den 50er Jahren verlor das traditionelle Drama an Prestige, die Theater waren auf das klassische oder moderne westeuropäische und amerikanische Repertoire ausgerichtet (Schult 1991, 82). Das ‚Theater des Absurden‘ der 50er Jahre konnte nicht mehr das wachsende Verlangen der Zuschauer nach einer Wirklichkeitsauseinandersetzung

befriedigen (Kuckhoff 1991, 147; Knapp 1980, 43-44). Auch das Schweizer Drama der 80er Jahre war nach einigen Meinungen in eine Krise geraten. Nach den Glanzzeiten ‚schwiegen auf der Bühne‘ auch Dürrenmatt und Frisch, und danach sind in der Schweiz nur noch wenige so aufregende Stücke wie in den anderen deutschsprachigen Ländern entstanden. (Pezold 1991, 289.)

## 9.2. Finnische Gesellschaft und Literatur

Die neue gesellschaftliche Wirklichkeit manifestierte sich schon in den 50er Jahren in Finnland. Die traditionale Klassenstruktur hat sich langsam verändert und die Arbeiterschaft gewann an Wichtigkeit. Der alte agrarische nationale Idealismus geriet mit den neuen gesellschaftlichen Werten aneinander. Im Finnland der 60er Jahre ist der Lebensstandard gestiegen, aber der Wohlstand war ungleich verteilt - einerseits innerhalb gesellschaftlicher Klassen, aber andererseits auch zwischen den industrialisierten und landwirtschaftlichen (Entwicklungs-) Regionen. (Ervasti 1974, 150, 153.) Trotz der äusserlichen Urbanisierung hat die homogene finnische Gesellschaft viele Merkmale einer Bauernkultur gehabt (Eskola 1990b, 89). Finnland hat die Phasen von Bauern- und Industriegesellschaft hinter sich gelassen; jetzt leben wir in einer informationstechnologischen Gesellschaft, die vom Pluralismus und Internationalismus geprägt ist. In Finnland verlaufen die kulturellen Prozesse langsam. Der grosse strukturelle Bruch war in den 60er und in den 70er Jahren, in den 90er Jahren wird der ‚Modernismus‘ d.h. die Ablehnung der Bauernkultur erreicht. Laut Eskola wird die Phase der ‚Citykultur‘ jedoch noch nicht aktuell. (Eskola 1990b, 27, 103-106.)

Die finnische Literatur beginnt seit den 50er Jahren ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit zu betrachten - wie z.B. Väinö Linna und Paavo Rintala. 1964 löst Hannu Salama mit seinem Werk *Juhannustanssit* einen in Finnland ungewöhnlich heftigen ‚Literaturkrieg‘ aus (Varpio 1977, 33-34). In den 60er Jahren kritisieren einige intellektuelle und jugendliche Gegenbewegungen die schon materialistische Gesellschaft. Die globalen gesellschaftlichen Probleme sind auch in der finnischen Literatur seit Ende 60er Jahren thematisiert worden (Ervasti 1974, 152-155.) In den 80er Jahren hat man viel von der Krise des finnischen Theaters in der Öffentlichkeit gesprochen. Als Gegenwirkung zu dem



politischen Theater des vorigen Jahrzehnts veränderte es sich aus dem gesellschaftlichen ins individuelle. (Linko 1990, 8-9, 12.)<sup>4</sup>

Die grundsätzliche Thematik des Dramas ist nicht vom gesellschaftlichen oder kulturellen Kontext abhängig. Weil die Rezeption noch im finnischen und im deutschsprachigen Theater weitergeht (wahrscheinlich auch in der Zukunft), ist auch eine gegenseitige Wirkung oder Zusammenarbeit möglich. Davon gibt es mindestens ein konkretes Beispiel vom Stadttheater Joensuu, in dem ein deutscher Regisseur das Stück *Der Besuch der alten Dame* inszeniert hat.

---

<sup>4</sup> Laitinen (1991) gibt einen umfangreichen Überblick der finnischen Literaturgeschichte.

## 10. ZUR SCHWEIZERISCHEN REZEPTION DER *ALTEN DAME*

Einen wichtigen Vergleichspunkt bietet die schweizerische Rezeption. Leider behandeln die zur Verfügung stehenden Kritiken oder Untersuchungen öfters die Uraufführung (oder die Ersterscheinung) des Dramas. Häufig werden die deutschsprachigen Schweizer Dürrenmatt und Frisch in der Forschung und im literarischen Leben wie deutsche Dramatiker betrachtet, deshalb ist es opportun, auch die deutsche Rezeption zu betrachten.

### 10.1. Über den Rezeptionshintergrund

In den fünfziger Jahren wollte die vom Krieg verschonte Schweiz ein ‚Sonderfall‘ sein. Dieses Image bekämpften einige Schriftsteller entschieden, dabei gaben Max Frisch und Dürrenmatt die Stichworte. Frisch kritisierte die Belanglosigkeit der Schweiz in dem sich vollziehenden politischen und geistigen Aufbruch und der Integration Westeuropas. Nach Dürrenmatt wurde die Schweiz ihrem humanitären Anspruch nicht gerecht. Frisch und Dürrenmatt (gerade mit *Der Besuch der alten Dame*) wussten ihre politische Kritik an den patriotischen Denkbildern eines Schweizer Bürgertums in eine universelle Parabel zu bringen. Das war eine wichtige Voraussetzung für ihre positive Rezeption in Deutschland – nun brauchten die Deutschen nicht mehr allein die Angeklagten der Weltgeschichte zu sein. Dürrenmatts Gullen war nicht mehr nur von Deutschen bewohnt, die sich mit den Zeugen ihrer Unmenschlichkeit konfrontiert sahen. (Wirth 1998, 241; vgl. auch Kuckhoff 1991, 146-147.)

Der Erfolg der Werke Dürrenmatts hat eigentlich 1952 mit der *Ehe des Herrn Mississippi* begonnen. 1966-67 ist ein gradueller, um 1970 ein abrupter Abstieg geschehen. In den siebziger Jahren ist ein statischer Tiefstand vorherrschend. Die Dürrenmattschen Texte haben wenig Anklang gefunden – sowohl beim Theaterpublikum als auch bei den Kritikern. Knapp vermutet, dass Dürrenmatts Dramaturgie Ende der 60er Jahre auf ein gewandeltes Publikumsinteresse (das eine deutlichere gesellschaftliche Realitätsbezogenheit erwartete) gestossen ist – der Autor selbst ist anderer Meinung. (Knapp 1980, 111.)

Das dramatische Werk Dürrenmatts gehört zum unverbrauchten Bestand der Theater aller Welt. Anfang der 60er Jahre hat z.B Horst Bienek (1982, 27) *Den Besuch der alten Dame* als Dürrenmatts bestes und erfolgreichstes, sogar das erfolgreichste Stück eines deutschschreibenden Autors nach 1945 überhaupt, gelobt. Die Niederlage seines Stücks *Der Mitmacher* (1973, in Zürich) zeigte ziemlich langfristige Wirkungen auf deutschen Bühnen. Erst Ende der 80er Jahre hat das deutschsprachige Theater ein Comeback des Dramas *Der Besuch der alten Dame* erlaubt, während es jedoch im Ausland weiterhin gespielt wurde. (Arnold 1991, 15, 64.)

## 10.2. Zur Kritik der Uraufführung

*Der Besuch der alten Dame* wurde am 29.1.1956 im Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt: die Aufnahme war widersprüchlich, verglichen mit dem heutigen Ruhm sogar überraschend kontrovers und polarisiert. Es ist dem Autor und seinem Werk gelungen, eine literatur- und auch eine gesellschaftskritische Diskussion anzuregen. Die folgenden Feststellungen basieren auf sechs Kritiken der Schweizer Uraufführung, diese Kritiken sind in der Primärliteratur aufgelistet.

Vor allem die ausländischen Kritiker haben die Uraufführung einhellig gelobt. Die Schweizer aber reagierten meistens etwas zurückhaltend bis sauer – z.B. die Zeitung „Der Bund“ hat einen totalen Verriss des Stücks gebracht. (Linsmayer 1989, 298.)

Am positivsten äussert sich Elisabeth Brock-Sulzer (1956; vgl. auch Linsmayer 1989, 298): „*Der Besuch der alten Dame* wird einen langen Weg machen. Das darf man ruhig prophezeien. Er wird Darsteller und Regisseure gleicherweise locken. Er wird auch auf sehr viele Arten gespielt werden, gespielt werden *dürfen*.“ Sie und [Wolfgang] Drews (1956) finden das Stück sehr gelungen, mit der Aufführung sind sie nicht völlig zufrieden. Umgekehrt bewerten z.B. Jacob Welti und Manuel Gasser die Bühnenrealisierung besser als den Text. Laut Welti (1956; Linsmayer 1989, 298) „ermüdet [das Drama] den Hörer und den Zuschauer namentlich im letzten Akt“, trotzdem gilt: „Autor und Interpreten konnten sich für stärksten Beifall bedanken.“ (Welti 1956). Nach Gasser (1956) galt der Beifall gleichermassen dem Autor, dem Regisseur und den Darstellern. Er fragt: „Aber wohin sollen

wir dann mit unserer Sympathie?“ und stellt fest, dass der Zuschauer sich auch nach dem Stück mit unangenehmen Fragen herumschlägt.

[Hansres] Jacobi (1956) findet sowohl positive als auch negative Seiten im Drama. [Heinz] Beckmann (1956) urteilt dagegen vernichtend: „So handelt man sich von einem dramatischen Versprechen zum anderen, aus einer Enttäuschung in die nächste“, beschreibt er die Dramen Dürrenmatts. Er geht weiter: „Zorniger habe ich selten eine Premiere verlassen, und es bleibt denn nun nur noch dieser Zorn.“ Auch er notiert jedoch die Begabung des Autors, woran fast alle Kritiker einig sind: „Vielleicht müsste man böse mit ihm werden, damit er merkt, wozu man so begabt ist wie Friedrich Dürrenmatt.“

Die Kritiker betonen oft die Handlung des Dramas, was bei der Uraufführung auch zu erwarten ist. Auch die Rolle von Claire und die Arbeit der Schauspielerinnen werden oftmals gelobt.

Laut Linsmayer (1989, 298) findet der NZZ-Kritiker einen gesellschaftskritischen Ansatz in diesem „höchst unbequemen“ Stück. Der NZN-Kritiker interpretiert den Beifall des Publikums auch so, als habe „ein Frechling an viele wund Stellen gerührt“. Jakob Bühler von Volksrecht ist mit dem NZN-Kritiker einer Meinung, dass dem Drama das Positive fehlt. (Linsmayer 1989, 298.) Obwohl das Drama keinen Literaturkrieg ausgelöst hat, hat man die Dürrenmattsche Kritik der kapitalistischen Moral notiert.

Ein konkretes Beispiel der öffentlichen Empörung wegen des Stücks war, dass die Stiftung „Pro Helvetia“ ein Gastspiel beim Pariser Theaterfestival 1956 praktisch verhindert hat. Sie wollten *den Besuch* nicht finanzieren, weil er nicht im Sinne der Schweizer Kulturpropaganda zu verstehen war. Als das Drama noch kein unbestreitbarer Klassiker war, taten sich die Schweizer mit ihm schwer – vielleicht deshalb, weil es dem „Musterland der Demokratie“ so schmerzlich zeigt, dass „ein demokratischer Entscheid [...] gleichzeitig höchst demokratisch und höchst unmoralisch sein kann“. (Linsmayer 1989, 299.)

## 11. ZUR ANALYSE

Die Analyse der Kritiken ist ein komplizierter Forschungsbereich. Weitgehend gibt es noch kein feststehendes und allgemein akzeptiertes Modell der inhaltlichen Analyse von Kritiken. Im folgenden werden einige der interessantesten Möglichkeiten näher dargestellt.

### 11.1. Über Inhaltsanalyse von Kritiken

Auch in Finnland haben z.B. Pekka Tarkka und Yrjö Varpio die inhaltliche Analyse schon in den 60er und 70er Jahren benutzt. Katarina Eskola (1972, 62-63) schlägt in ihrer Rezeptionsuntersuchung eine Zweiteilung von Kritikentypen vor: sie sind tendenziell entweder ästhetische oder gedankliche Bewertungen. Ein ähnliches Modell hat schon Pekka Tarkka (1966) benutzt ; es hat auch später in Finnland Anklang gefunden.

In Schweden hat Rolf Yrliid ein ziemlich quantitativ betontes Modell entwickelt, in dem die Rezensionen in zahlreiche (21) inhaltliche und formale Kategorien eingeteilt werden. Varpio (1977, 45-48) konstatiert, dass eine Kritik normalerweise aus Beschreibung, Interpretation und Wertung besteht. Man kann entsprechend drei Kritikertypen (Wissenschaftler, Essayist und Polemiker) nach persönlichen Betonungen dieser Eigenschaften nennen. Er bevorzugte aber das genauere Yrliidsche Modell.

Markku Huotari (1980, 8, 24) benutzt die Modelle von Yrliid und von Hugh Daniel Duncan als Ausgangspunkt. In seiner Version sind die Kategorien und die Beobachtungskriterien grösser als im Yrliidschen Modell. Huotari (1980, z.B. 56-59) hat alle Sätze der Kritiken in 18 Kategorien auf zwei Ebenen von Beschreibung, Interpretation, Wertung und Syntax, Semantik, Pragmatik geteilt. Einige seiner Kategorien sind zum Teil denen dieser Arbeit ähnlich, z.B. die semantische werkbezogene Wertung und die pragmatische gesellschaftliche Wertung. Das Modell von Huotari ist (auch teilweise, z.B. in einer Kritikentypologisierung) anwendbar und dient als Hintergrundinformation der Kategorienformulierung der vorliegenden Arbeit; als Gesamtheit war das Modell in diesem Fall zu umfangreich zu realisieren.

Die Untersuchung der Theaterkritiken von Isaksson (1987) hat als Anleitung bei der Kategorienformulierung vorliegender Arbeit fungiert (vgl. Isaksson 1987, 268-272). Jedoch kann man z.B. die Bewertung der Subjektivität und Objektivität (auf einer Skala von eins bis fünf) der Kritikereinstellung ein wenig bezweifeln.

Später hat wiederum Varpio (1990, 40) Huotaris Modell etwas kritisiert. Meiner Meinung nach sind die Mühsamkeit und die zu exakte Kategorisierung der Inhalte Nachteile in diesen Modellen. Jedoch hat in den 80er Jahren die Literaturwissenschaft die Kritiken als Forschungsmaterial benutzt, um z.B die Jaussischen historischen Erwartungshorizonte zu rekonstruieren (Varpio 1990, 39-40).

## **11.2. Zu Kriterien der Analysemethoden**

In seinem Werk erhellt Groeben (1980; siehe Segers 1985, 35-39) soziologische Forschungsverfahren, die man in der gegenwartsbezogenen, demoskopisch-empirischen Rezeptionsforschung adaptieren kann. Groeben (1980, 83-90, 119, 193-194) sieht die Contentanalyse ebenfalls für Kritiken benutzbar, sogar empfohlen. Er erläutert genauer die Analyse von Purves und Rippere, deren vier grundlegende Analysekategorien der Contentanalyse lauten: engagierte Beurteilung, Perzeption, Interpretation und Bewertung. Werner Faulstich (1977, 12) stellt ebenfalls in seiner Literaturkritik-Untersuchung fest, dass die Inhaltsanalyse und die objektive Explikation benutzbare Verfahren sind.

In der Rezeptionsforschung sollte der Forscher völlig ausserhalb des Leseprozesses des Rezipienten bleiben. Groeben (1980, 117, 180, 191-192, 195) kritisiert die Hermeneutik, z.B. die Rezeptions-Interpretations-Konfundierung, die durch die Fremderkenntnis d.h. die Trennung von Rezipient und Forscher auszuschliessen ist – wie die Objekt (Werk)-Subjekt (Forscher)-Konfundierung, die mit der expliziten Lesart zu vermeiden ist. Die Amplitude der Konkretisationen zeigt die Wirksamkeit des Textes, dagegen bevorzugt die Hermeneutik die adäquate Konkretisation (Groeben 1980, 138-140). Segers (1985, 39) konstatiert jedoch, dass gute hermeneutische Interpretationen auch der experimentellen Literaturwissenschaft nützlich sind.

Wunberg (1975, 124-129) legt ein interessantes Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte vor, das als eine ‚Orientierungshilfe‘ (vor allem der Analytikerposition) dieser Arbeit fungieren kann. Wunberg bestätigt ebenfalls, dass die Kritik (= Zeugnis der analytisch-produktiven Rezeption) der einzige Gegenstand der Rezeptionsanalyse ist. Der kritisch-theoretische Text besteht aus rezipierten Daten, die auf dem fiktionalen Text und der (ausser)literarischen Wirklichkeit des Kritikers beruhen. Die Analyse muss die kritische Intention des Kritikers mit kritischer Intentionalität von Rezeptionsanalytikern vermitteln – die analytische Differenz zwischen dem Rezipienten und dem Analytiker ist wichtig. Es ist der Analyse nötig, dass die Position Rezeptionsanalytikers beschrieben wird. (Wunberg 1975, 119-123.)

Wie Wunberg (1975, 130-132) bestätigt, ist die Selektion der Daten in der Ermittlung der kritischen Intention bedeutend. Nicht jedes Wort oder jedes Datum der Kritik ist für die Rezeptionsanalyse von Bedeutung. In der Selektion muss der Analytiker die kritische (d.h. die während des Analysierens korrigierte) Intentionalität benutzen; als Selektionskriterien dienen z.B. Substantialität, Frequenz und Exponiertheit eines Datums. Ohne die kritische Intentionalität bleibt die Analyse nur eine Beschreibung der Kritikerintention.

Weil die vorliegende Arbeit rezeptionsgeschichtlich verfährt, spielt die Adäquatheit der Konkretisationen/Kritiken eine geringe Rolle für den Wissenschaftler – die enge Kategorisierung der vorliegenden Kritiken nach Linkschem Modell (siehe Kapitel 3.4.3.) ist in diesem Fall unnötig. Die Kritiken entsprechen in der Praxis adäquaten Konkretisationen im weiteren Sinn oder manchmal Anschlüssen, aber kaum synthetischen Konkretisationen. Weil ich keine Aufführung vom *Besuch* gesehen habe, ist die synthetische (literaturwissenschaftliche) Konkretisation dieses Teils unvollständig – andererseits aber ist ihre Objektivität grösser, weil die fehlende Konkretisation in keinem Fall die Forschungsarbeit steuern oder stören kann.

Katarina Eskola (1990a, 188-189) erläutert u.a. die Prinzipien der systematischen qualitativen Analyse. Die Kommunikation der Literatur und die Identifikation der Leser kann man nicht ausreichend verstehen oder analysieren ohne das Wissen der Besonderheit des Werks und der Leser; obwohl sie einmalig sind, enthalten sie doch etwas von ihren historischen Umständen.

In der vorliegenden Arbeit ist es unmöglich, z.B. die demographischen Daten einzelner Kritiker zu untersuchen. Die Erhellung der schweizerischen und finnischen Rezeptionsbedingungen bietet jedoch einen Vergleichspunkt der Analyse.

### 11.3. Zeitungen

Es ist hier angemessen, die Zeitungen, die die Aufführungen rezensieren, etwas genauer zu betrachten. Sie sind geographisch und nach der Grösse heterogen, über ganz Finnland verstreut. Normalerweise publizieren die lokalen Zeitungen die Kritiken, die das Theater ihrer Stadt rezensieren. Die kleineren Zeitungen rezensieren ab und zu die Produktionen grösserer Städte, aber die grösseren nationalen Zeitungen selten die Aufführungen kleinerer Städte. Die Erstaufführung in Lahti wird jedoch auch in den grossen Zeitungen besprochen. Die lokalen Zeitungen rezensieren üblicherweise mehr oder weniger alle Produktionen (des Stadttheaters) ihres Heimorts, u.a. hier wird der lokale Aspekt der Zeitungen manifest. Natürlich können die Zeitungen und die Kritiker üblicherweise selbst wählen, welche Dramen kritisiert werden – aber z.B. mit den 'überregionalen' Büchern ist die Möglichkeit der persönlichen Wahl doch grösser.

Die politische Richtung oder der Parteistandpunkt der Zeitungen oder einzelner Kritiker wird nicht im Rahmen dieser Arbeit betrachtet, obwohl sie sich natürlich in den Kritiken abspiegeln kann. *Der Besuch der alten Dame* ist wohl kein äusserst politisches, sondern eher ein gesellschaftliches oder moralisches Stück. Auch deshalb kann man vermuten, dass die eigentliche politische Einstellung der Kritiken hier eine eher geringe Rolle spielt.

Insgesamt 72 Kritiker haben *Vanhan naisien vierailu* rezensiert, nur neunmal kommt derselbe Kritiker vor: acht von ihnen haben zwei Kritiken und nur einer hat drei kritische Texte geschrieben. Diese Kritiken betrachten immer unterschiedliche Produktionen oder sind in unterschiedlichen Zeitungen publiziert – also sind sie nie völlig identisch. Nur zwei Kritiken (L1 und L3) rezensieren dieselbe Produktion und sind in derselben Zeitung (jedoch in zwei Nummern) publiziert worden; ich betrachte sie als zwei individuelle Kritiken, obwohl die erste hauptsächlich das Werk und die Hauptdarsteller und die zweite die Spielarbeit



rezensiert. Die Wirkung eines einzelnen Kritikers auf das Ergebnis ist in der vorliegenden Arbeit klein.

#### 11.4. Die analysierten Kritiken

Die 82 Theaterkritiken, die im folgenden behandelt werden, rezensieren in Zeitungen die finnischen Aufführungen von *Vanhan naisen vierailu* zwischen 1959 und 1998. Die analysierten Kritiken betrachten die Aufführungen (von Stadttheatern, wenn nicht anders erwähnt) von Lahti in der Spielsaison 1959-60 (8 Kritiken), Jyväskylä 1962-63 (6), Tampere Arbeitertheater 1962-64 (6), Helsinki Volkstheater 1962-64 (7), Oulu 1978-79 (4), Kotka 1979-80 (8), Pori 1983-84 (9), Rovaniemi 1985-86 (5), Mikkeli 1985-87 (3), Helsinki 1987-88 (10), Joensuu 1991-92 (6), Kouvola 1991-93 (6) und Kemi 1997-98 (4). Obwohl einige Theater das Stück während zwei Spielsaisons aufgeführt haben, sind die Kritiken immer nur von der ersten. Das Stück wurde jedoch schon im Herbst 1956 als Gastspiel des Lübecker Stadttheaters auf Deutsch in Helsinki aufgeführt.

Die untersuchten Aufführungen sind geographisch ziemlich regelmässig auf ganz Finnland verteilt. Die zeitliche Streuung ist unregelmässiger: die ersten fünf Produktionen sind am Anfang der 60er Jahre verwirklicht - dann folgt eine Pause von fast 15 Jahren, bevor das Werk wieder zweimal Ende der 70er Jahre aufgeführt wird. Mitte der 80er Jahre folgen vier Produktionen, ganz am Anfang der 90er Jahre zwei und die vorläufig letzte Ende der 90er Jahre. Das Drama ist sowohl in grossen Theatern von nationaler Bedeutung als auch in kleineren, regionalen Stadttheatern aufgeführt worden. Bemerkenswert ist, dass die finnische Erstaufführung im damals ziemlich kleinen Lahti, also ausserhalb der Hauptstadt, stattgefunden hat.

Eine Auflistung der analysierten Kritiken (mit Abkürzungen und Numerierung) wird im Verzeichnis der Primärliteratur gegeben. Die Kritiken sind nach ihrem Datum geordnet, die von demselben Datum aber sind alphabetisch nach ihrem Verfasser geordnet. Die Liste von Kritiken mag nicht lückenlos sein, weil die Archive der Theater und des Theatermuseums, die die Kritiken besitzen, nicht vollständig sind. Einige Kritiken habe ich z.B. mit Hilfe von Erwähnungen in einer anderen Kritik gefunden. Alle analysierten Aufführungen waren auf

Finnisch, jedoch sind drei der Kritiken (nur von Helsinki-Aufführungen: HI1, HI2 und HII6) auf Schwedisch geschrieben.

Einige von den Kritiken sind sog. Sammelkritiken, die mehrere Werke besprechen. Davon wird nur der Teil, der *Vanhan naisen vierailu* rezensiert, berücksichtigt. Neben den eigentlichen Kritiken gibt es öfters u.a. Programmhefte, Reklamen, Zeitungsinterviews und – artikel, die die Aufführungen erläutern; diese werden im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

Das Quellenmaterial ist etwas kompliziert: weil mir z.B. keine Videoaufnahmen über die Aufführungen zur Verfügung stehen, bleiben die Zeitungskritiken (neben den Fotos, die hier nicht analysiert werden) praktisch die einzigen konkreten Hinweise darauf. Obwohl fast alle Kritiker ihren Kritiken mindestens ein Foto beifügen, bieten sie doch wenig Information zu den analysierten Inhaltsklassen. Es ist auch problematisch, dass jede Produktion individuell ist und die Kritiken nicht in allen Aspekten völlig vergleichbar sind.

### **11.5. Inhaltsanalytisches Vorgehen**

Maaria Linko (1990) hat die finnische Rezeption der Theateraufführungen der 1980er Jahre in der Presse untersucht. In ihrer Arbeit stellt sie ein thematisches Modell der öffentlichen Rezeption von Theateraufführungen auf – es ist auch auf die vorliegende Arbeit teilweise anwendbar. Ihr inhaltsanalytisches Modell ist in 16 Inhaltsklassen von Kritiken eingeteilt. (Linko 1990, 26-32). In meiner Arbeit benutze ich sieben Inhaltskategorien bzw. Analyseklassen – der ganze kritische Text wird nicht analysiert. Diese Kategorien sollen z.B. Tendenzen und Gleichheiten der als Material ziemlich heterogenen Kritiken aufdecken.

In jedem Kapitel werden die 13 Produktionen (in ihrer zeitlichen Ordnung) von den relevanten Inhaltsteilen her in sieben Analyseklassen erläutert und besonders interessante Beispiele nach den Kritiken zitiert. In der vorliegenden Arbeit wird nicht jeder Satz der Kritik, sondern es werden nur die relevanten Aussagen analysiert. Die Exponiertheit der Daten spielt hier keine Rolle, obwohl die Kritiken ab und zu eine mehr oder weniger gleichartige Struktur und Ordnung von Inhaltskategorien haben (vgl. Linko 1990, 33). Am

Ende jedes Kapitels befindet sich eine Zusammenfassung der Analyseklasse. Sie stellt dar und vergleicht v.a. die zeitliche, geschichtliche Entwicklung und Tendenzen innerhalb der jeweiligen Klasse. Die schweizerische Rezeption wird in den relevanten Teilen mit der finnischen verglichen, v.a. die der Uraufführung und die der finnischen Erstaufführung. Die Zitate aus den Kritiken sind von der Verfasserin übersetzt worden.

Im Anhang werden drei Beispiele von Kritiken beigelegt. L1 und KE4 bilden den (vermutlichen) zeitlichen Rahmen der finnischen Rezeption des Dramas, in JO4 kommt z.B. die zeitgeschichtliche und gesellschaftskritische Anschauung zum Ausdruck.

Die Kritiken werden nach folgenden Inhaltsklassen untersucht:

1. Die üblichsten Inhaltsklassen
2. Gesamtbeurteilung des Werks und der Aufführung
3. Erwartungshorizont: der Autor und das Werk
4. Erwartungshorizont: Anweisungen von Dürrenmatt
5. Interkultureller Aspekt: Schweiz – Finnland
6. Bezug auf die finnische Gesellschaft
7. Bezug auf das Publikum
8. Die Kritiker

Zum Schluss wird eine Kritiker-Typologisierung durchgeführt und die Objektivität oder Subjektivität der Kritiker betrachtet.

## **12. DIE REZEPTION VON *VANHANNAISEN VIERAILU***

### **12.1. Die üblichsten Inhaltsklassen**

#### **12.1.1. Analyse**

Woraus besteht also eine schon viel definierte Zeitungskritik? Wie auch Linko (1990, 27, 35) bestätigt, gibt es in Theaterkritiken bestimmte Inhaltsklassen, die praktisch in allen Kritiken auftreten. Hier wird die Frequenz von Inhaltsklassen wie Regie, Aussage, Werk, Autor, Schauspielkunst, Szenografie (die Linko als die wichtigsten Klassen in ihrer Untersuchung genannt hat), aber auch die der zwei Hauptfiguren (in diesem Fall) und der Handlung in den Kritiken erforscht. Natürlich könnten die Inhaltsklassen auch anders eingeteilt und ausgewählt werden.

Es wird untersucht, ob die Inhaltsklassen erwähnt werden oder ob sie fehlen – auf diese Weise möchte ich die wichtigsten Bestandteile der Kritiken und die Übereinstimmung mit den Klassen von Linko erklären. Diese Klassen sind auch beim Definieren des Gesamturteils sehr behilflich. Infolge der Struktur dieser Analyseklasse ist es opportun, die Resultate direkt in einer Zusammenfassung darzustellen.

#### **12.1.2. Zusammenfassung**

Nur in Lahti und Mikkeli fehlt keine von den obengenannten Inhaltsklassen. In den Kritiken fehlt ziemlich selten etwas, maximal in der Hälfte der Kritiken einer Produktion (wie in Jyväskylä, Helsinki I, Pori). Das Fehlen ist immer nur parziell: am mangelhaftesten ist P5, wo vier Inhaltsklassen fehlen. In JO5, KOU5 und KE2 fehlen drei dieser Klassen.

In HI3 und 7 stellen die Kritiker fest, dass sie später noch den Festabend der Hauptdarstellerin behandeln werden. Manchmal werden nur die wichtigsten Rollen des Schauspiels erwähnt, wie R1 in seiner Kritik eindeutig vermerkt. In Pori vernachlässigen sogar fünf von neun Kritiken die Schauspielkunst (einige jedoch ausser den Hauptdarstellern). Dagegen bewerten

oder erwähnen L3, JY1 und 3, T4, KOT4 und P2 sogar jede Rollenarbeit. In den späteren Produktionen (nach Pori) betrachten die Kritiken diese Inhaltsklasse nicht mehr so eingehend.

Obwohl eine Inhaltsklasse nicht fehlt, wird sie öfters nur grosszügig erwähnt und eigentlich nicht bewertet. Das Werk, der Autor und die Hauptfigur Claire werden immer erwähnt; die männliche Hauptfigur Ill und die Aussage fehlen dreimal, die Regie sechsmal und die Szenografie siebenmal. Am häufigsten ist die Kritik der Schauspielkunst mangelhaft. Die Form der kritischen Texte hat sich jedoch einigermaßen verändert. Die Kritiken der ersten Produktionen (der 60er Jahre) sind umfangreicher und genauer u.a. dort, wo sie die Rollen und das Personal der Produktion beschreiben. In den späteren Kritiken werden diese öfter in einer kurzen Zusammenfassung verzeichnet.

Die Analyse weist die üblichsten Inhaltsklassen von Linko auch in diesem Fall als relevant nach. Doch gibt es einige Unterschiede, z.B. die Regie wird v.a. in den 60er Jahren fast immer rezensiert, später fehlt sie manchmal – anders als Linko (1990, 44-45) bestätigt, dass die Regie erst in den 70er und 80er Jahren in Finnland beachtet wurde. Analog dazu wird die Schauspielkunst in den ersten Produktionen eigentlich sehr genau beschrieben, ab Mitte der 80er Jahre fehlt sie ab und zu (wird also nicht akzentuiert wie nach Linko 1990, 54-55). Auch die Handlung, die Linko nicht als eine wichtige Klasse genannt hat, fehlt eigentlich niemals – ihre Menge variiert jedoch sehr in den Kritiken. Die Handlung ist offensichtlich eine wichtige Inhaltsklasse; sie wurde in den Kritiken der Zürcher Uraufführung (siehe Kapitel 10.2.) genau beschrieben – wie auch v.a. in den ersten finnischen Kritiken. Das Fehlen der Inhaltsklassen zeigt keine anderen eindeutigen zeitlichen oder lokalen Tendenzen.

## **12.2. Gesamtbeurteilung des Werks und der Aufführung**

### **12.2.1. Analyse**

Es ist angemessen, die Gesamtbeurteilung (mindestens) in zwei Teilen vorzustellen; das Werk (das materielle Artefakt) bleibt praktisch unverändert, aber jede Aufführung und Produktion (das ästhetische Objekt) ist individuell und etwas schwer vergleichbar mit den Produktionen von anderen Theatern. Einzelne Inhaltsklassen können im Rahmen dieser Arbeit nicht

genauer untersucht werden, sie bilden jedoch zusammen die Grundlage für die Gesamtbeurteilung.

Nach mehrmaligem Durchlesen des Untersuchungsmaterials habe ich die folgende Skala als die brauchbarste notiert. Das Gesamturteil der Kritiken wird mit einer 5-stufigen Skala (2 sehr positiv, 1 positiv, 0 neutral/fehlt, -1 negativ, - 2 sehr negativ) definiert. Beim Definieren der Gesamtbewertung werden v.a. die üblichsten Inhaltsklassen (siehe oben) benutzt, aber auch andere Daten, die der Kritiker eindeutig bewertet. Manchmal fehlt die Bewertung in den Kritiken, das erschwert auch die Beurteilung. Wenn eine Bewertung des Werks fehlt, kann jedoch z.B. ein Satz: "Dürrenmatt ist ein brillanter Autor" statt dessen (als 2 sehr positiv) adaptiert werden. Diese Methode ist jedoch nicht problemlos, wie Linko (1990,30) ebenfalls notiert, wenn sie die 7-stufige Isakssonsche Skala kritisiert. Meines Erachtens können die Kritiken jedoch ziemlich leicht in die 5-stufige Skala geteilt werden.

Als ein Beispiel der in dieser Arbeit benutzten Skala können die Kritiken im Anhang betrachtet werden. Die Bewertung ist wie folgt: L1: 2 und 1 (= Werk und Aufführung), JO4: 0 und -1, KE4: 1 und 0.

Die durchschnittliche Gesamtbeurteilung (= Durchschnitt der jeweiligen Kritiken) des Werks und der Aufführung pro Theater:

THEATER (Kritiken)	WERK	AUFFÜHRUNG
Lahti (8)	1,43	1
Jyväskylä (6)	1,33	1,67
Tampere (6)	1,83	1,5
Helsinki I (7)	1,29	0,29
Oulu (4)	1,5	1,25
Kotka (8)	1,5	1,5
Pori (9)	1,22	1,44
Rovaniemi (5)	0,8	0
Mikkeli (3)	1,67	1

Helsinki II (10)	1,2	0
Joensuu (6)	1	0
Kouvola (6)	1,33	1,67
Kemi (4)	1	1

L3 bewertet praktisch nur die Spielarbeit, sie muss in dieser Inhaltsklasse mit L1 verbunden werden. In Lahti bewerten alle Kritiker die Aufführung mit 1.

In Jyväskylä gibt ein Kritiker (JY4) 2 und 2. Dort bekommt die Aufführung die allerhöchste durchschnittliche Bewertung 1,67.

In Tampere geben sogar drei von sechs Kritikern 2 und 2. Auch die durchschnittliche Gesamtbewertung wie die des Werks ist am höchsten in Tampere.

In Kotka bekommt das Schauspiel dreimal 2 und 2 (jedoch von zwei Kritikern). Die durchschnittliche Bewertung des Werks und der Aufführung ist die gleiche 1,5.

In Mikkeli bewerten alle Kritiker nur mit der Note positiv 1 und sehr positiv 2.

In Helsinki II ist der Unterschied der durchschnittlichen Bewertung zwischen dem Werk (1,2) und der Aufführung (0) am grössten. H II 4 gibt 2 und 2.

In Kouvola geben KOU1 und 6 2 und 2. In Kemi ist die durchschnittliche Bewertung des Werks und der Aufführung die gleiche: 1.

### **12.2.2. Zusammenfassung**

Die durchschnittliche Bewertung ist niemals negativ, also unter der Null. Es gibt auch keine – 2 und –2, also einen totalen Verriss – das unterstützt die positive Kritiker-Auffassung von Linko (1990, 62-63, siehe Kapitel 5.2.). 16 Kritiken bewerten das Werk nicht, einige andere nur sehr wenig oder indirekt. Manchmal ist es schwierig zu definieren, ob die bewertenden Wörter eindeutig negativ oder positiv sind – das hat auch Kienecker (1989, 28-29) bemerkt.

Das Punkten der Aufführungen ist leichter, weil die Kritiken praktisch immer mindestens die üblichsten Inhaltsklassen betrachten. Die Aufführung wird immer (mindestens zum Teil) bewertet, nur mit der Ausnahme von KOU5. Nach den Resultaten der Literaturkritik-Untersuchung von Faulstich (1977, 19) bewerten die deutschen Kritiker durchgängig, sogar ziemlich eindeutig. In Finnland bewerten in der Praxis also gar nicht alle Kritiker von *Vanhan naisen vierailu*, obwohl das Bewerten als eine der wichtigsten Aufgaben des Kritikers akzeptiert ist (siehe Kapitel 3.9., 5.1. und 11.1.). Die analysierten Kritiken beweisen hier keine durchgängige zeitliche Tendenz in der relativen Menge der Bewertung.

Die zeitliche Linie der durchschnittlichen Bewertung des Werks ist sehr leicht sinkend, der Spielraum bleibt jedoch immer klein (1). Nur ein Kritiker (R3) bewertet das Werk negativ -1, -2 wird nie benutzt. Die zeitliche Linie der durchschnittlichen Bewertung der Aufführungen ist abwechslungsreich, der Spielraum ist auch grösser (1,67). Nur in Jyväskylä und Pori wird die Aufführung höher bewertet als das Werk. Ähnlich wie auch Faulstich (1977, 20) notiert, deckt oft schon der Titel der Kritik die Linie der jeweiligen Gesamtbewertung auf.

Einige Kritiker (JY1, T4, O1 und 3, R2 und 3) bestätigen die negative Wirkung der 'vorschnellen' Premiere auf die Aufführung und in der Folge davon auch auf die Kritik. L1 und 3 sowie T1 sind nach der Generalprobe geschrieben; die Kritiker geben es leider ziemlich selten zu, welche Aufführung sie kritisieren. Gelegentlich ist es schwierig zu verstehen, ob der Kritiker das Werk oder die Aufführung bespricht. Die Kritiker können auch die Inhalte des Werks für eine Invention z.B. des Regisseurs halten (wie u.a. HI7 die gelben Schuhe von Güllenern) und auf diese Weise 'falsch' bewerten.

Die durchschnittliche Gesamtbewertung von *Vanhan naisen vierailu* ist immer eher positiv in Finnland gewesen, dabei kann die positive Bewertung der Uraufführung in Lahti auch eine Rolle spielen. Das finnische Gesamturteil kann einigermaßen mit dem Schweizer verglichen werden. Die durchschnittliche Gesamtbewertung der sechs Kritiken der Uraufführung (siehe Kapitel 10.2.) ist 1 und 1 (Werk und Aufführung) und auch dem Resultat von Lahti ziemlich ähnlich. Die abwechslungsreiche spätere schweizerische Bewertung des Dramas kann in diesem Zusammenhang nicht ausführlicher erläutert werden (siehe aber Kapitel 10.1.).



### 12.3. Erwartungshorizont: der Autor und das Werk

#### 12.3.1. Analyse

In dieser Analyseklasse wird die Bekanntheit Dürrenmatts und seines Werks in den Kritiken unter die Lupe genommen, weil der Autor und das Drama *Vanhan naisen vierailu* relativ konstante Variablen in den Produktionen sind. Auch die frühere Rezeption in der Schweiz, im Ausland und selbstverständlich in Finnland oder z.B. die intertextuellen Hinweise und Verständnishilfen (Werke Dürrenmatts oder anderer Autoren) können den EH verarbeiten. Es ist zu erwarten, dass die frühere Rezeption des Dramas den EH der späteren Zuschauer beeinflusst.

In Lahti kommentieren alle Kritiker (ausser L3) den Erwartungshorizont sehr reichlich. Dürrenmatt und sein Werk werden generell als wichtige Vertreter des modernen deutschen oder schweizerischen Dramas gesehen. Einige (z.B. L1, L6) jedoch konstatieren, dass er bei uns noch eher unbekannt ist. L4, 7 und 8 weisen hauptsächlich neutral auf das Lübecker Gastspiel hin. L4, 5 und 8 stellen fest, dass man das Stück, das schon seit drei Jahren in finnischer Übersetzung existiert, in Helsinki erwartet. Mehrere Kritiker, aber v.a. L8, besprechen auch andere Werke von Dürrenmatt (*Der Verdacht*, *Die Ehe des Herrn Mississippi*). Einige vergleichen den Autor und *die Dame* z.B. mit Brecht und seinem epischen Theater (L5, 6) oder mit anderen Vertretern des modernen Dramas (L5).

In Jyväskylä, wo vier von sechs Kritikern das Thema behandeln, sind die Meinungen praktisch ähnlich wie in Lahti. Nach JY6 wird nun zum ersten mal das beste moderne Drama in Jyväskylä geboten. Nur JY3 erwähnt, dass *Vanhan naisen vierailu* schon früher in Finnland aufgeführt worden ist. JY4 stellt die Ähnlichkeit der Handlung mit der des Romans *Der Verdacht* fest.

In Tampere wenden wieder alle sechs Kritiken diese Inhaltsklasse an. In Tampere spielen die intertextuellen Hinweise (neben den obengenannten Themen) eine wichtige Rolle in den Kritiken. Vier Kritiker (T2, 3, 5, 6) besprechen oder vergleichen die Produktion mit *Die Physiker* (*Fyysikot*), die kurz zuvor in Tampere aufgeführt worden war. Ebenfalls vier

Kritiken (T1, 4, 5, 6) erwähnen auch die Brecht-Produktion; T4 stellt fest, dass man zwei solche Premieren nicht gleich nacheinander bringen sollte. Laut T6 sind Strindberg und Brecht "Sonntagsschulknaben im Vergleich zu Dürrenmatt" ("pyhäkouluopioikia Dürrenmattin rinnalla"). T2 vermutet, dass das Drama in Finnland nur selten aufgeführt wird, weil das Lübecker Gastspiel so humorlos und veraltet im Stil gewesen ist.

Auch in Helsinki I kommentieren alle sieben Kritiken diese Thematik. Sogar vergleichen fünf Kritiken diese Produktion mit der von Tampere, z.B. HI6 sogar mit der Spielarbeit der Tampere-Aufführungen. Einige Kritiker stellen fest, dass sie das Stück schon vielmals gesehen haben – HI3 hat schon vier Versionen gesehen, die sie miteinander vergleicht. Drei Kritiker besprechen das Lübecker Gastspiel (HI2, 5, 3) und HI6 und 7 betonen, dass endlich *Die Alte Dame* auch in Helsinki angekommen ist. HI2 und 6 erwähnen auch Dürrenmatts Werke *Der Henker und sein Richter* und *Die Ehe des Herrn Mississippi*.

In Oulu kommentieren drei von vier Kritikern die Analysenklasse. O2 und 4 nennen Dürrenmatt einen Klassiker schon in seiner Lebenszeit, O1 konstatiert die mögliche Bekanntheit der Filmversion des Dramas. Es gibt keine Hinweise mehr z.B. auf das Lübecker Gastspiel.

In Kotka besprechen die Hälfte, also vier der Kritiken den Erwartungshorizont. Nun vergleicht nur ein Kritiker (in KOT5 und 6) diese Aufführung mit den früheren finnischen Produktionen. KOT5 bestätigt jedoch, dass Dürrenmatt "in den 70er Jahren nicht mehr den Zeitgeist wirklich getroffen hat" ("ei [...] ole enää 70-luvulla osunut todella ajan hermoon"), obwohl er das beste moderne europäische Drama vertritt.

In Pori wenden fünf von neun Kritikern diese Analyseklasse an. P 2 meint: "Dürrenmatt gehört zur verehrten Autorengruppe der 50er und 60er Jahre, deren zweites Erscheinen man innig erwartet" ("Dürrenmatt kuuluu siihen 50-60-lukujen palvottuun kirjailijaporukkaan, jonka toista tulemista odotetaan hartaasti"). Nach P6 ist das Werk auch als Film- und Opernversion bekannt. P9 ist der einzige, der die Dürrenmattschen Veränderungen des Werks in der Neufassung vom Jahr 1980 notiert.

In Rovaniemi betrachten vier von fünf Kritikern dieses Thema. R2 und 3 stellen fest, dass die Erwartungen an diese Produktion hoch sind. Die Bekanntheit Dürrenmatts wird konstatiert und z.B. R1 weist auf die positiven Meinungen des finnischen Theaterforschers Timo Tiusanen hin. Zweimal benutzen die Kritiker auch intertextuelle Hintergrundinformationen, um das Stück mit der Weltliteratur zu vergleichen.

In Mikkeli notieren zwei von drei Kritikern den EH, jedoch nur knapp: M1 erwähnt die Bekanntheit des Autors und M3 die Zürcher Uraufführung.

In Helsinki II notieren acht von zehn Kritiken den EH, und zwar positiv. Sogar drei Kritiker (HII2, 5, 9) konstatieren, dass die Klassiker der 40er, 50er und 60er Jahre wieder in Finnland aufgeführt werden – sie sind willkommen und offensichtlich wieder aktuell. HII3 und 6 notieren die Wiederkehr des Erfolgsstücks nach Helsinki.

In Joensuu besprechen fünf von sechs Kritiken diese Inhaltskategorie. Die Qualität des Werkes von Dürrenmatt wird mehrmals bestätigt. Laut JO1 sind die Erwartungen an Dürrenmatt und den deutschen Gast-Regisseur sehr hoch, schon die Rubrik lautet: "Eine zum Diamanten bestimmte deutsche Regie" ("Timantiksi aiottu saksalaisohjau"). In JO5 und 6 (von demselben Kritiker) werden die christlichen Züge des Dramas mit vielen intertextuellen Hinweisen (z.B. auf die Bibel und den *Jedermann*) unterstrichen.

In Kouvola betrachten drei (KOU3, 5, 6) von sechs Kritiken den EH. Meistens notieren sie nur sparsam die Bekanntheit dieses Klassikers aus den 50er Jahren.

In Kemi wenden alle vier Kritiker diese Inhaltsklasse an. KE2 und 3 machen intertextuelle Beobachtungen (KE3 mit Dostojewski; Fo und Brecht), die anderen notieren u.a. die früheren finnischen Produktionen des bekannten Dramas.

### **12.3.2. Zusammenfassung**

Diese Inhaltsklasse ist offensichtlich sehr wichtig. Mehrmals kommentieren alle Kritiken der jeweiligen Produktion den Erwartungshorizont. Es ist bemerkenswert, dass der EH in bezug

auf Dürrenmatt und sein Werk praktisch einstimmig positiv ist – kein einziger Kritiker notiert etwas sehr Negatives darüber. In den ersten Produktionen sind die Meinungsäußerungen am ausführlichsten und am vielseitigsten. Die Bekanntheit von Dürrenmatt und seinem Werk kommt vor allem am Anfang der Zeitperiode häufig vor. Das formt den EH der (möglichen neuen) Zuschauer und auch der Kritiker, die die Kritiken lesen. Auch andere intertextuelle Hinweise und Vergleiche (wie z.B. in Tampere das Vergleichen mit *Fyysikot*) können die Rezeption erleichtern.

In den ersten Produktionen (v.a. in Lahti und Jyväskylä) erklären einige Kritiker das moderne, neue Drama und seine Formen; es war noch ziemlich neu in Finnland, v.a. auf den Bühnen kleinerer Städte. Hier wird die Rolle des Kritikers als Vermittler und Informant betont. Interessant ist auch die 'Verwandlung' Dürrenmatts von einem modernen Dramatiker (z.B. noch in Helsinki I) zum Klassiker (u.a. Oulu, Pori, Helsinki II) – die Klassiker-Rolle wird jedoch wenig begründet und kaum genauer beschrieben.

Die früheren finnischen Produktionen werden oft erwähnt oder miteinander verglichen (v.a. in den ersten Kritiken nach der Lahti-Produktion). Die Kritiker vergleichen oder verbinden die Aufführungen mit jeweils aktuellen und dem Publikum bekannten Vergleichspunkten – z.B. in Helsinki I mit der fast gleichzeitigen Tampere-Produktion, später auch mit den Film- und Opernversionen. Auch andere bekannte Werke und Autoren (v.a. Brecht) werden manchmal erwähnt - wie andere Werke Dürrenmatts, hauptsächlich die, die in Finnland schon bekannt waren. Dürrenmatt wird jedoch nicht direkt mit finnischen Autoren verglichen.

Einige Kritiker (z.B. O2, P5, H II2 und KOT7) weisen auf die Programmhefte, die u.a. Dürrenmatts Interviews und Werke referieren oder zitieren, hin – die Programmhefte u.ä. gestalten den EH auch auf diese 'indirekte' Weise. Manchmal ist es aber schwierig zu unterscheiden, ob der Kritiker seine persönliche oder eine referierte oder zitierte Meinung oder Bewertung ausdrückt.

Obwohl die Zürcher Uraufführung in einigen Kritiken erwähnt wird, wird die schweizerische, die deutsche oder überhaupt die ausländische Rezeption in keiner Kritik näher dargestellt oder mit der finnischen verglichen. Der EH der Schweizer Uraufführung war natürlich anders –

z.B. war Dürrenmatt ein einheimischer und schon bekannter, aber noch junger Autor. Die Kritiken der Uraufführung (siehe Kapitel 10.2.) vergleichen *Die Dame* viel mit früheren Werken Dürrenmatts; sie sind detailliert, persönlich und offensichtlich für den begabten Dramatiker zum Lesen gemeint.

## **12.4. Erwartungshorizont: Anweisungen von Dürrenmatt**

### **12.4.1. Analyse**

Ich will untersuchen, ob die Dürrenmattschen Anmerkungen und Anweisungen zu seinem Werk in den Kritiken erläutert werden. Daraus folgt die Frage: kommentieren die Kritiker den Umstand, ob diese in den Produktionen positiv, gar nicht oder negativ beachtet werden?

In Lahti beschreiben drei von acht Kritiken die Anweisungen von Dürrenmatt. L1 zitiert eine Beschreibung des modernen Menschen von Dürrenmatt; L6 sagt, dass das Werk eine tragische Komödie ist. L4 benutzt mehrere Anweisungen: z.B. die Idee des Dramas (siehe Kapitel 2.) und die Regieanweisung, die den Humor betont (siehe Kapitel 8.3.). L4 notiert auch die Anmerkung des Autors, dass niemand von den Gullenern böse ist (siehe Dürrenmatt 1980a, 143-144). Nach L4 wäre es im Sinne des Autors möglich, die Rolle von Ill monumentalischer, zu interpretieren.

In Jyväskylä wenden vier von sechs Kritikern diese Inhaltsklasse an. Auch in Jyväskylä wird die Idee des Dramas zweimal zitiert (JY4 und 6). JY1 zitiert die Dürrenmattsche Definition von sich selbst als Dramatiker, in der er (Dürrenmatt 1980a, 142) "lieber als ein etwas verwirrter Naturbursche mit mangelndem Formwillen" gilt ("esiinnyn mielummin hiukan sekavana luonnonlapsena, joka puutteellisine keinoineen pyrkii muotoon"). JY3 und 6 erklären u.a. die Regieanweisungen des Autors.

In Tampere werden keine Anweisungen des Autors dargestellt.

In Helsinki I beschreiben vier von sieben Kritikern die Anweisungen. HI4 zitiert die Regieanweisung, HI6 die Anweisung der Bedeutung des Darstellers (siehe Kapitel 8.3.) und

HI7 die Gattung und die Selbstdefinition des Autors. HI3 meint, dass in der Produktion von Lahti die Humanität von Claire der Meinung des Autors entsprochen hat.

In Oulu behandeln zwei von vier Kritiken auch diese Thematik. O1 konstatiert einfach, dass Dürrenmatt selbst Anweisungen gibt. Nach O4 will der Autor seine Stücke weder erklären, doch definierte Dürrenmatt die Gattung als eine tragische Komödie. Der Kritiker behauptet, dass die Claire der Oulu-Produktion wohl zu vollblütig ist, um der Dürrenmattschen Vorstellung zu entsprechen.

In Kotka stellen nur zwei von acht Kritiken die Anweisungen dar. KOT2 referiert ziemlich ausführlich die (schon oben genannten) Meinungen des Autors; die Kritikerin meint auch, dass das Vertrauen zum Darsteller sich in dieser Regie verwirklicht. KOT4 erläutert die Definition der Gattung und meint, dass die Produktion die Wirkung, die Dürrenmatt gemeint hat, nicht erreicht.

In Pori haben die Kritiker die Rezeptionsanweisungen nicht veranschaulicht. Jedoch zitiert P5 ein Zitat aus dem Programmheft der Farce [wie er die Gattung nennt], aber er gibt die Quelle nicht an.

In Rovaniemi erläutern drei von fünf Kritikern die Dürrenmattschen Anweisungen. R1 zitiert und referiert den Autor ausgiebig (meistens die obengenannten Themen). Nach dem Kritiker wird die Regie gerade umgekehrt, wie Dürrenmatt sie meint, geführt. Er kommentiert auch die "lapidare" Schauspielerarbeit der Hauptdarstellerin: "Als ich die Sache beschlafen hatte, glaubte ich, dass gerade die gewählte Entscheidung Dürrenmatt gefallen hätte." ("Nukuttuani yön yli minusta tuntui, että Dürrenmatt olisi pitänyt juuri valitusta ratkaisusta."). R2 seinerseits meint, dass die Regie und die Inszenierung der Auffassung Dürrenmatt treu sind. R2 und 3 konstatieren die Gattung, R3 zitiert die Dürrenmattsche Warnung vor der Humorlosigkeit der Regie – laut ihm ist die Regisseurin dem Werk ungefähr treu geblieben.

In Mikkeli referiert nur einer von drei Kritikern die Anmerkungen des Autors. M3 konstatiert hinsichtlich der Güllener, dass sie gar nicht böse, sondern nur schwach sind (siehe Dürrenmatt 1980a, 143-144).

In Helsinki II verwenden nur zwei von zehn Kritikern diese Inhaltskategorie. HII2 stellt fest, dass es in dem Programmheft Anweisungen von Dürrenmatt gibt, die die Ähnlichkeit mit Volksstücken und den Humor unterstreichen. Nach diesem Kritiker hat man die Anweisungen, die sogar dem Werk beigelegt sind, nicht gelesen und offensichtlich nicht befolgt. "Uns kommt nur noch die Komödie bei", heisst es bei Dürrenmatt (1972, 189) - HII4 zitiert diese Feststellung in ihrer Rubrik "Vain komedia pystyy meihin" und erläutert sie auch weiter in der Kritik.

In Joensuu kommentieren zwei von sechs Kritikern die Anweisungen Dürrenmatts. Laut JO3 hat der Regisseur die Anmerkungen genau gelesen – weil er alles genau umgekehrt gemacht hat. In einem Zitat geht der Kritiker weiter und behauptet, dass Dürrenmatt den Humor unterstreicht – "der Regisseur hat gerade den furchtbaren Ernst als seine Stilrichtung gewählt" ("on ohjaaja valinnut tyylilajikseen juuri pelottavan vakavuuden"), sagt JO3. JO5 zitiert und referiert Dürrenmatt viel, z.B. wenn die Hauptrollen beschrieben werden. Auch er zitiert die Anmerkung, die den Humor als eine Annäherungsweise empfiehlt.

In Kouvola und in Kemi haben die Kritiker diese Inhaltsklasse gar nicht angewandt.

#### **12.4.2. Zusammenfassung**

Diese Inhaltsklasse kommt am wenigsten, insgesamt jedoch in 24 Kritiken, vor. Öfters sind die Anweisungen von den *Anmerkungen* zum Drama übernommen worden, die natürlich auch eine naheliegende und ergiebige Quelle sind. Nur ein paar Kritiker benutzen andere Hinweise, die Dürrenmatt z.B. in *Theaterprobleme* publiziert hat. Die Kritiker zitieren oder referieren jedoch ziemlich oft den Dialog des Dramas, um z.B. die Aussage, die Handlung oder die Hauptrollen zu erläutern. Obwohl Dürrenmatt auch später viel über das Theater geschrieben hat, zitiert praktisch kein Kritiker diese Schriften. Der Erwartungshorizont bleibt also von diesem Teil ziemlich stabil während der Analyseperiode.

In den Kritiken der ersten Produktionen kann man relativ viele Anweisungen und Zitate erwarten, weil das Stück noch unbekannt in Finnland ist. Sie können die Rezeption erleichtern

und den EH formen. Das geht prinzipiell in Erfüllung, jedoch mit einer Ausnahme von Tampere. In den späteren Kritiken ist die relative Anzahl kleiner, in den letzten fehlen die Anweisungen total – das Drama ist schon bekannter und das Publikum konnte es wohl selbständiger rezipieren.

Es ist zu vermuten, dass u.a. die Interviews, die man vor der Premiere publiziert hat, und das Programmheft auf die Anzahl und die Wahl der Anweisungen wirken konnten. Wie Irmeli Niemi (1983, 66) in ihrer Untersuchung konstatiert, ist das Programmheft für den Kritiker ein wichtiges Hilfsmittel beim Arbeiten, dem Publikum ist es vielleicht weniger wichtig. Überhaupt nennen die Kritiker leider selten die Quelle der Anweisungen, die sie benutzen. Ab und zu ist es schwierig zu unterscheiden, ob die Anweisungen referiert oder zitiert worden sind.

Es ist aufschlussreich, dass nur zehn Kritiken die Verwirklichung und die Beachtung der Anweisungen kommentieren; in den ersten Kritiken gar nicht, in der Mitte schon relativ öfter. Obwohl die Kritiker die Anweisungen erläutern, wollen sie vielleicht die Bewertung der Beachtung der Anweisungen öfters dem Publikum überlassen. Normalerweise betrachten die Kritiker der jeweiligen Produktion die Anweisungen ziemlich ähnlich, es gibt kaum konträre Auffassungen z.B. über die Beachtung der Dürrenmattschen Anweisungen. Die Kritiker stellen die Anweisungen Dürrenmatts praktisch niemals in Frage. Die Inszenierungen entsprechen also öfter von Pavis (siehe Kapitel 3.4.) kritisierten 'richtigen' Inszenierung. In diesem Zusammenhang könnte man die privilegierte Autor-Intention und die Rolle der Kritiker überdenken. Mindestens in diesem Fall wirkt die ziemlich negative Kritiker-Auffassung von Dürrenmatt etwas übertrieben.

Fast alle Kritiker der Zürcher Uraufführung erläutern die Anmerkungen von Dürrenmatt, die Gattung "tragische Komödie" wird mehrmals kommentiert; die Beobachtungen ähneln eigentlich denen von Lahti.



## 12.5. Interkultureller Aspekt: Schweiz – Finnland

### 12.5.1. Analyse

In diese Analyseklasse werden z.B. die finnische Übersetzung, mögliche Anpassungen des Dramas, die kulturelle Fremdheit/Bekanntheit und mögliche Missverständnisse mit Hilfe der Kritiken untersucht. Auch das Schweiz-Bild der Kritiker, das durch die Kritiken vermittelt wird, wird beleuchtet.

In Lahti besprechen sechs von acht Kritiken (sieben Kritiker) den interkulturellen Aspekt. Fünf Kritiker (L 4-8) loben die finnische Übersetzung, L5 hält sie für "ausgezeichnet, fließend und szenisch" ("erinomaisena, notkeana ja näyttämöllisenä"). L1, 5, 6 notieren, dass der Ort der Handlung Gullen [!] heisst und die moderne Welt symbolisiert – obwohl laut L5 Dürrenmatt gerade die schweizerische Spiessbürgerlichkeit kritisiert. L6 stellt fest, dass Gullen eine durch Kriege verelendete [!] (schweizerische) Kleinstadt ist. L4 seinerseits konstatiert, dass es sich um eine deutsche Kleinstadt handelt. Laut L8 können nur selten Neuigkeiten des deutschsprachigen Raums auf finnischen Theatern gesehen werden, amerikanische und französische Dramen sieht man öfter. Er erinnert sich an das Lübecker "preussisch genaue" Gastspiel, im Vergleich zu jenem notiert man die Fehler der Lahti-Produktion. Der Kritiker gibt jedoch zu, dass die weichere und humanere Aufführung für unser Publikum besser passt. Auch L5 notiert die Angemessenheit des Dramas fürs finnische Theater. Er beobachtet eine Parodie der deutschen Sentimentalität im Schauspiel.

In Jyväskylä notieren fünf von sechs Kritikern diese Inhaltsklasse. Drei Kritiker erwähnen nur den Namen der Übersetzerin. JY1 und 3 notieren, dass das Drama die Probleme unserer Zeit behandelt. JY2 und 4 meinen, dass der Ort der Handlung sich in Deutschland befindet. Nach JY1 ist Gullen imaginär und "die von Kriegen verschonte Schweiz hat ihre eigenen Bedrängnisse gehabt, aber dieses Drama ist überall lokalisierbar" ("Sotien säästämällä Sveitsillä on ollut omat ahdistuksensa, mutta tämä näytelmä on paikallistettavissa missä tahansa").

In Tampere betrachten alle sechs Kritiker das Thema dieser Inhaltskategorie. T3, 4 und 6 nennen gerade das deutsche Wirtschaftswunder mit seiner negativen Kehrseite (obwohl T3 und 4 feststellen, dass Dürrenmatt gerade ein schweizer Autor ist). Nach T6 ist Gullen eindeutig eine deutsche Stadt. T4 und 1 meinen, dass auch generell die Probleme des modernen Menschen im Drama betrachtet werden. T6 vermutet, dass Dürrenmatt heute eine heftige Ausdrucksweise benutzen muss, um Wirkung zu verursachen.

In Helsinki I konstatieren alle sieben Kritiker etwas über den interkulturellen Aspekt. HI4, 5 und 7 verstehen den Endchor des Dramas als eine Parodie der Rezitationskunst. Die Mehrheit der Kritiker notieren, dass es um einen europäischen, modernen Wohlfahrtsstaat geht, laut HI1 und 6 ist der Ort das Deutschland des Wirtschaftswunders. HI6 gibt jedoch zu, dass die Inszenierung die deutschen Züge nicht unterstreicht. Laut HI7 bekommt der Charakter des Polizisten faschistische Züge. Laut HI5 brauchte die Schauspielergruppe fast preussische Disziplin, die für die Finnen schwierig ist. Nach HI3 kann das Werk immer neu und auf unterschiedliche Weise interpretiert werden. Sie geht weiter, dass das Ende des Dramas an die [finnischen] Kriegsschuldigerprozesse erinnert. HI1 versteht das Thema des Dramas im "Zusammenhang des Nürnbergprozesses mit dem deutschen Wohlstand in Gedanken" ("Nürnbergprozessens samband med det tyska välståndet i tankarna") als eine Parodie eines Prozesses.

In Oulu betrachten alle vier Kritiker einigermaßen diese Inhaltskategorie. O3 und 4 meinen, dass der Ort in Mitteleuropa liegt, laut O2 ist die stinkende Gullener Atmosphäre den Menschen eigentlich bekannt. Kein Kritiker erwähnt z.B. die Ähnlichkeit mit der deutschen Gesellschaft.

In Kotka schreiben auch alle sechs Kritiker (in acht Kritiken) etwas über den interkulturellen Aspekt. Nur KOT1 meint, dass Gullen eine deutsche Kleinstadt ist, KOT3 notiert die typische Alpenszene der Inszenierung. KOT4 sieht Gullen als eine schweizerische Kleinstadt - in einem verarmten Kulturstaat. Der Kritiker von KOT5 und 6 kritisiert die übertriebenen Aktualisierungstricks, besonders weil das Werk in 25 Jahren gar nicht veraltet ist: "Der Text von Dürrenmatt würde wohl auch ohne Carter und Gustav und noch Silvia beissen" ("Kyllä Dürrenmattin teksti purisi ilman Carteria ja Kustaata ja Silviaakin"). Die Kritikerin von KOT3

und 8 nennt offensichtlich Claire, nicht Ill [wie im Text], den schwarzen Panther. Sie meint, dass die Interpretation des Direktors [des Lehrers] im Stil eines politischen Agitators ein Missverständnis ist. KOT8 benutzt einige Sätze, die dem Leser vermutlich schwer verständlich in ihrem Zusammenhang sind: "Deshalb tut es leid." ("Siksi käy sääliksi.") und "Hier geht es nur um eine perfekte Synchronisierung." ("Tässä on kysymys vain täydellisestä dubbauksesta.").

In Pori betrachten alle neun Kritiker die Thematik dieser Inhaltsklasse. P1, 6 und 9 stellen fest, dass die Regisseurin die Textveränderungen von Dürrenmatt wahrgenommen hat – jedoch kritisiert P9 die neue Version. Laut P5 erinnert das Programmheft absichtlich den Dokumenten der Stadtverwaltung. Im Programmheft sind "die Worte eines deutschen Volksliedes, das der gemischte Chor von Gullen im sog. "Rentner-Stil" aufführt" ("Gullenin sekakuoron ns. "eläkeläistyyliin" esittämän saksalaisen kansanlaulun sanat"). P6, 7 und 8 notieren den Schneefall, unter dem die Gullener zum Schluss tanzen. P9 und v.a. P7 übersetzen einige der wichtigsten Namen des Werks ins Finnische, die wahrscheinlich auch in der Aufführung auf Finnisch vorgekommen sind. Nach P7 spiegelt das Drama die Erlebnisse des zweiten Weltkriegs wider, obwohl es auch aktuelle Hinweise enthält. P6 stellt fest, dass schon der Text voll von Details ist; er veranschaulicht den Namen des Zugs, womit Claire ankommt: "Roland könnte z.B. auf das Epos von Ludovico Ariosto und dadurch auf die Vendetta, die Blutrache hinweisen" ("Roland saattaisi viitata esimerkiksi Ludovico Arioston runoelmaan ja sen kautta vendettaan, verikostoon").

In Rovaniemi besprechen vier von fünf Kritikern den interkulturellen Aspekt. R1 stellt fest, dass die Regisseurin den "Happy-End Chorschluss" des epischen Theaters weggelassen hat. Der Kritiker meint, dass das Drama ein "moderner *Jedermann* [...] Meisterspiel" ("moderni *Jokamies* [...] Mestarinäytelmä") ist – vielleicht statt Mysterienspiel (mysteerinäytelmä)? R2 notiert die Ähnlichkeit der Gullener mit den Charakteren der finnischen Werke "Kiljuset" oder "Putkinotko", laut R3 kann Gullen wo auch immer liegen. R4 ihrerseits hat sich vorgestellt, dass sie während der Aufführung wie in einem Amphitheater des antiken Griechenland war.

In Mikkeli kommentieren alle drei Kritiker dieses Thema. Laut M1 könnte der Ort der Handlung "Mikkeli oder Juva oder Ristiina sein – irgendein kleiner Ort, wo man bereit ist, alles Mögliche für den Wohlstand zu tun" ("Mikkeli tai Juva tai Ristiina – mikä tahansa pikkupaikkakunta, jossa ollaan valmiita kaikkiin mahdollisiin toimiin vaurauden kartuttamiseksi."). M2 meint, dass Dürrenmatt weiss, wie sowohl die Grenzen als auch die menschliche Natur sich verändern. Das Stück ist gar nicht veraltet, bestätigt M3. Zwei Kritiker notieren Frauen in den männlichen Rollen des Stücks: M1 kritisiert eine Frau als Schlächter, M3 lobt die weiblichen Eunuchen.

In Helsinki II besprechen alle zehn Kritiker diese Inhaltskategorie. HII3, 4 und 10 stellen eindeutig fest, dass der Ort der Handlung in der Schweiz liegt. Jedoch HII3 notiert, dass Claire sowohl wie eine "schweizerische" als auch eine "tirolerische Stoffpuppe" gekleidet ist. Ihm zufolge kritisiert das Drama die scheinbare Tugendhaftigkeit des Landes, ist aber auch allgemeingütig (was auch HII10 unterstreicht). Nach HII2 ist der scheinbare Wohlstand von 1956 nun Wirklichkeit und "Güllen ist überall" ("Güllen on kaikkialla"). Sechs Kritiker (HII1, 3, 5, 8, 9,10) erwähnen eine (deutsche) Lichtbildserie der modernen Entwicklung einer Stadt, die als ein Teil der Inszenierung projiziert wurde. Diese und einige andere Aktualisierungsversuche werden praktisch immer negativ als zu andeutend bewertet. HII6 bewertet die Übersetzung als immer noch völlig gültig. HII1 und 6 weisen darauf hin, wie das amerikanische Geld und der Lebensstil in Europa nach dem zweiten Weltkrieg auch negativ gewirkt haben. HII6 bestätigt, dass "Dürrenmatt darauf hindeutet, wie die Nazis mit Vorteilen verknüpfte Leidenschaften benutzt haben, um Anhänger zu bekommen." ("Dürrenmatt muistuttaa miten natsit käyttivät edunsaantiin liittyviä intohimoja kannattajia hankkiessaan.")

In Joensuu betrachten alle fünf Kritiker (sechs Kritiken) die Thematik des Interkulturellen. Mehrere Kritiker notieren, dass der Regisseur ein Deutscher/ein DDR-Bürger ist. JO1 meint sogar, dass auch Dürrenmatt aus Deutschland kommt. Er kritisiert die "pedantische" deutsche Regie und klischeehafte Realisierung, in der "der Sarg in den Ossie-Himmel aufsteigt" ("ruumisarkku nousee derkkutaivaaseen"). JO3 und 6 sind mit einigen Aktualisierungen (z.B. Karatekämpfer statt Turner, Mädchen als Eunuchen) der Produktion nicht zufrieden. Nach JO4 gibt es eine interessante Mischung in der Produktion: Regisseur aus der ex-DDR, schweizerisches Schauspiel und Hauptdarsteller aus Petrozavodsk (Karelien) in einem Theater

am Rande Europas. Die Regie ist jedoch "direkt aus dem Museum des missverstandenen Brechtschen Theaters" ("suoraan vääriymmärretyn "brechtäläisyyden" museosta"; siehe Anhang). Laut JO5 und 6 ist Gullen eine deutsche Kleinstadt, JO4 übersetzt den Namen Gullen mit "Arschloch" ("persläpi"; siehe Anhang).

In Kouvola besprechen alle sechs Kritiker diese Inhaltskategorie. Fast alle loben die Wahl eines männlichen Schauspieler-Regisseurs in der Rolle von Claire und sein überzeugendes Arbeiten. KOU1, 2 und 6 erläutern die Bedeutung von Gullen als "Mistschuppen" ("Lantala"). KOU2 hält das Schauspiel für zeitlos und aktuell, laut KOU1 befindet sich Gullen irgendwo auf dem schweizerischen Gebirge – es könnte aber auch anderswo sein. Sie konstatiert "den komischen Zufall", dass "in den Fahnen der Stadt Gullen das Wappen von Kouvola zu sehen war" ("Gullenin kaupungin lipuissa oli Kouvolan kaupungin vaakuna"). KOU3 nennt den Ort Gylden, sie kritisiert auch die Weltkapitalismus-Tricks der Produktion.

In Kemi besprechen alle vier Kritiker diese Inhaltsklasse. Alle stellen fest, dass Dürrenmatt ein Schweizer ist. Laut KE3 wird in seiner Thematik reflektiert, dass er in der Welt des Geldes geboren ist und auch den harten Protestantismus kennt. KE2 stellt fest, dass das Drama vor ca. 40 Jahren übersetzt wurde und in Finnland düster und humorlos aufgeführt worden ist.

### **12.5.2. Zusammenfassung**

Diese Inhaltskategorie ist am häufigsten - fast alle Kritiker besprechen ihre Thematik.

Die finnische Übersetzung wird in den ersten Produktionen oft erwähnt und v.a. in Lahti gelobt (z.B. L5). Später ist die Beurteilung normalerweise neutral (positiv noch in HII6), auch die Erwähnungen hören praktisch auf. Weil die Übersetzung nicht kritisiert wird, ist sie offensichtlich gut verständlich (vgl. Kapitel 7.2.). Obwohl die Übersetzung als gelungen bewertet wird, begründen die Kritiker ihre Meinungen gar nicht. Es wäre daher interessant zu wissen, wie viele von ihnen den ausgangssprachlichen Text wirklich kennen. Die ganze Bühnenübersetzung (Kapitel 7.1.) wird in den Kritiken nicht genauer erläutert.

Der Name Gullen scheint den Finnen etwas problematisch zu sein, z.B. in Lahti sprechen die Kritiker von Gullen (auch z.B. HII8), in KOU3 heisst es Gylden. Der Name variiert öfters sogar in den Kritiken derselben Produktion. Ab und zu beinhalten die Kritiken kleine Ungenauigkeiten oder Unstimmigkeiten untereinander. Nur ein paar Kritiken (KOT8, P6, R1) beinhalten Teile, die auch einem informierten Leser undeutlich bleiben können und ein Missverständnis verursachen mögen. Laut Grimm (1977, 244-252) existieren rein sprachliche und aus soziologischen oder ideologischen Gründen entstandene Missverständnisse; diese falschen Deutungen können sich jedoch weitreichend auswirken. Oft beinhalten die Kritiken Fakten, die z.B. den Anmerkungen des Autors, Programmheften oder Interviews entnommen worden sind. Obwohl die Kritiker von derselben Produktion sprechen, kann die Verwendung verschiedener Informationsquellen Unterschiedlichkeiten in den Kritiken verursachen.

Wenn die Kritiker die Inszenierung der jeweiligen Produktion erläutern, gibt es praktisch immer einige Veränderungen und Aktualisierungen, die nicht vom ausgangssprachlichen Text stammen. Gerade diese beschreiben oder bewerten die Kritiker – meistens negativ. Die wichtigsten kritisierten Themen sind u.a. die weiblichen Eunuchen (Mikkeli, Joensuu), der fehlende Chorschluss (Rovaniemi), die Lichtbildserie (Helsinki II) und der Direktor statt des Lehrers (L2, JY4, T5); der männliche Claire von Kouvola wurde jedoch einstimmig gelobt. Also mindestens diese Kritiker kennen den Text des Dramas, weil sie die Veränderungen kritisieren können. Auf Grund der negativen Aufnahme der Veränderungen kann man fragen, ob der Text in sich 'ausreichend' ist oder warum die Kritiker eine unveränderte Produktion vorziehen.

Einige Kritiker (z.B. L4, JY2 und 4, T6, HI6, JO5 und 6) meinen, dass der Ort der Handlung in Deutschland liegt. Ungefähr ebenso oft sind die Kritiker der Meinung, dass er in der Schweiz liegt (z.B. L6, JY1, KOT4, HI8, KOU1) – L5 und HI3 unterstreichen die Kritik von Dürrenmatt an seinem Heimatland. O3 und 4 vermuten, dass Gullen eine mitteleuropäische Stadt ist. Die Allgemeingültigkeit wird häufig betont, auch wenn die Kritiker den Ort der Handlung genannt haben. Die Kritiker wollen den Ort auffallend oft irgendwie definieren, obwohl Dürrenmatt das gerade vermieden hat. Die Zeit der Handlung ist typischerweise nur "modern" oder "Gegenwart" wie nach Dürrenmatt oder bleibt unbestimmt. Die

Allgemeingültigkeit und die Zeitlosigkeit des Dramas wird etwas öfter in den 80er Jahren als früher oder später in den Kritiken betont.

Anhand einiger Kritiken ist das Drama offensichtlich in den jeweiligen Produktionen an die finnischen Verhältnisse adaptiert worden (v.a. in Pori; R2, M1). Eine Schwierigkeit dieser Analyseklasse besteht darin, dass nicht alle Kritiker die durchaus möglichen oder realisierten Anpassungen oder Neuaktualisierungen beschreiben. Sie wären leichter zu untersuchen, wenn die Kritiken z.B. mehr Fotos als das übliche einzige beinhalten würden.

Die Kritiker betrachten nicht eingehend den interkulturellen Aspekt. Durchschnittlich ein Kritiker von vier erwähnt die schweizerische Nationalität von Dürrenmatt. Einige konstatieren, dass er mitteleuropäisch oder deutschsprachig ist – nur laut JO1 ist er ein Deutscher. Das Schweiz-Bild sieht ziemlich neutral aus, die Kritiken erläutern das Schweizerische nur wenig. In Finnland hat man die Schweiz während der analysierten Zeitperiode wenig kritisiert oder überhaupt dargestellt; das spiegelt sich in den Kritiken wider. Das Deutschland-Bild ist eigentlich vielseitiger (oft negativ, z.B. mit Nazi-Hinweisen) und wird auch mehr beschrieben und begründet. Deutschland ist den Kritikern wohl bekannter, und mit Deutschland wird häufig offensichtlich einfach die BRD gemeint (ausser JO1 und 4). Die Schweiz- und Deutschland-Bilder der Kritiken scheinen über die ganze analysierte Zeitperiode ziemlich stabil zu bleiben. Leider erschweren die wenigen Fotos auch das genauere Vergleichen der interkulturellen Züge der Inszenierungen.

## **12.6. Bezug auf die finnische Gesellschaft**

### **12.6.1. Analyse**

Obwohl das Drama auch allgemeingültig und zeitlos ist, hat es immer einen Bezug auf den Ort und den Zeitpunkt der jeweiligen Produktion - breiter betrachtet auf die aktuelle finnische gesellschaftliche Wirklichkeit.

In Lahti weist nur eine von acht Kritiken auf die aktuelle finnische Wirklichkeit hin. L8 bestätigt, dass es sehr erfreulich ist, dass die finnische Uraufführung ausserhalb Helsinkis stattfindet.

In Jyväskylä ist die Anzahl vier von sechs Kritikern. Alle vier betrachten den Zustand des Theaters von Jyväskylä. Zwei von den Kritikern bestätigen die schwierige Situation des Theaters, zwei sehen sie aber auch positiv. JY6 konstatiert, dass zum ersten mal das Theater den modernen Menschen im Griff hat und diese "Bombe" ist gerade "das, was das Theaterleben von Jyväskylä so sehr gebraucht hat" ("pommi, jota Jyväskylän teatterielämä on niin kipeästi tarvinnut") – auch eine Antwort auf die Frage, warum die Leute nicht nur nach Tampere oder Helsinki ins Theater gehen sollten, meint er.

In Tampere preisen zwei Kritiken (T1 und 2) das Theaterleben der Stadt. T6 bestätigt, dass es schwierig ist, ein bei uns noch aktuelleres Drama zu finden. Drei von den Kritiken besprechen diese Thematik nicht.

In Helsinki I gibt es überhaupt keine Bemerkung darüber.

In Oulu kommentieren zwei von vier Kritiken die Thematik. O1 sieht das Theater von Oulu hochstehend in Bezug auf das finnische Theaterleben, nach O2 ist das Ende des Dramas "gross" im Stil von Oulu.

In Kotka stellt nur einer von acht Kritikern, nämlich KOT2, fest, dass "das erfolgreiche Drama von Dürrenmatt in unserem wohlhabenden Kotka willkommen ist" ("tervetullut on Dürrenmattin menestysnäytelmä hyvinvoivaan koti-Kotkaan") und dass der Kontakt mit unserer Gesellschaft klar ist.

In Pori benutzen nur zwei von neun diese Inhaltsklasse. P2 kritisiert das Streben nach der Wohlstandsgesellschaft und nennt die Aktualität der Arbeitslosigkeitsthematik; andererseits vergleicht sie die Aufführung mit einem lokalen Eishockeymatch. Nach P9 könnte die starke Handlung auch 1984 zutreffend sein "unter uns, in Lantala [Mistschuppen], der Pori ist." ("Meidän keskuudessamme, Lantalassa, joka on Pori.").



In Rovaniemi betrachten drei von fünf Kritiken die Gesellschaftlichkeit. R1 meint beispielsweise, dass die Produktion "die nachkriegszeitliche Angst in die mittelständische Verwaltungsstadt Rovaniemi der 80er Jahre adaptiert" ("siirtää sodanjälkeisen angstin kahdeksankymmentäluvun keskiluokkaiseen hallintokaupunkiin Rovaniemelle"). Auch R4 fragt: "Funktioniert der Konsens auf diese Weise?" ("Näinkö pelaa consensus?").

In Mikkeli kommentieren zwei von drei Kritikern das Thema. M1 sieht die Frage nach dem Geld in unserer materiellen Zeit noch aktueller als vor 20 Jahren, M2 ihrerseits bestätigt, dass das Theater von Mikkeli seine Leistung verbessert hat.

In Helsinki II hat fast die Hälfte der Kritiken diese Inhaltsklasse benutzt und alle (HII1, 5, 4, 10) besprechen und kritisieren die aktuelle 'Kasinowirtschaft', das Börsenfieber, die Verschuldung und den Strukturwandel – dieselbe Thematik findet sich auch in der Handlung des Dramas, meinen sie.

In Joensuu erläutert nur einer von sechs Kritikern die finnische gesellschaftliche Situation. JO4 kritisiert sehr kräftig und farbig die wirtschaftliche und politische Wirklichkeit von Joensuu und ganz Finnlands, z.B. "Was das westliche Geld – oder die Hoffnung darauf [...] in der ex-DDR oder in der Sowietunion tut, ist schon [...] in Nordkarelien und in dessen Hauptstadt geschehen." ("Se mitä läntinen raha – tai sen toivo – [...] entisessä DDR:ssä tai Neuvostoliitossa, on jo tapahtunut [...] Pohjois-Karjalassa ja sen pääkaupungissa."); siehe Anhang).

In Kouvola ist diese Klasse am häufigsten, fünf von sechs Kritikern diskutieren diese Thematik sehr kritisch. Alle ausser KOU5 bestätigen die Aktualität des Dramas und die Ähnlichkeit mit dem heutigen Finnland, wo Rezession, moralischer Verfall und Macht des Geldes herrschen. KOU1 fragt, ob die unangenehmen Güllener unsere Spiegelbilder sind.

In Kemi betrachten zwei von vier Kritiken diese Analyseklasse. Beide, KE3 und 4, unterstreichen die gesellschaftliche Aufgabe des Theaters, die immer noch aktuell ist.

### 12.6.2. Zusammenfassung

Diese Inhaltsklasse kommt insgesamt in 30 Kritiken vor. Manchmal bleibt es etwas unklar, ob die Kritiker gerade die finnische oder die europäische oder die generelle westliche Situation kommentieren wollen.

Die fast 40 Jahre lange finnische Rezeption von *Vanhan naisen vierailu* vermittelt auch die gesellschaftliche Entwicklung und den Normenwandel in Finnland. Die finnische gesellschaftliche Situation wird am Anfang der analysierten Zeitperiode (in den 60er Jahren) gar nicht betrachtet. Ihre relative Anzahl ist am höchsten von der Mitte der 80er Jahre bis zum Anfang der 90er Jahre – gerade in den Jahren der 'Konsumorgie' und der wirtschaftlichen Rezession in Finnland. In der letzten Produktion ist die Gesellschaftskritik schon wieder milder. Auch die fast 15-jährige Pause der neuen Konkretisationen ist wohl ein gesellschaftlicher oder ein literarischer Kommentar an sich; der Text hat damals keine Resonanz in finnischen Stadttheatern gefunden. Jedoch beweisen die neueren Konkretisationen seine Potenz, neu unter unterschiedlichen Umständen aktualisiert und aufgeführt zu werden. Die letzten Produktionen spiegeln vielleicht die generelle individuelle, unpolitischere Tendenz des finnischen Theaters (Kapitel 9.2.) wider.

Die Kritiker kommentieren auch den Zustand und die Qualität des jeweils lokalen Theaters. Am Anfang ist die relative Anzahl der Bemerkungen hoch, später, in den 80er und 90er Jahren, ist dieses Thema fast verschwunden und z.B. die gesellschaftliche Situation wird betont. Es gibt überhaupt wenig Erörterungen des jeweils aktuellen finnischen Literatur- und Kulturlebens in den Kritiken. Es ist jedoch schwierig nachweisbar, ob die gesellschaftliche Rolle der Theaterkritik sich vermindert hat, wie Linko (Kapitel 5.2.) behauptet.

Die Kritiker betonen die Inhalte, die jeweils in der finnischen gesellschaftlichen Situation aktuell sind. Obwohl man es erwarten könnte, wird z.B. in den 70er (und beginnenden 80er) Jahren die politische Aktivität in den Kritiken nicht deutlich. Das Drama wird normalerweise als aktuell betrachtet (v.a. in Helsinki II und Kouvola), diese Tendenz ist steigend während der analysierten Zeitperiode. In den Kritiken der Schweizer Uraufführung wird die

Gesellschaftlichkeit, ebenfalls wie in Lahti, wenig betrachtet, aber z.B. das moderne Theater war ein wichtigeres Thema.

## **12.7. Bezug auf das Publikum**

### **12.7.1. Analyse**

In dieser Analysenklasse wird das Kritiker-Publikum –Verhältnis betrachtet: u.a. geht es um Reaktionen und Kommentare des Publikums und wie der Kritiker sich vom Publikum unterscheidet.

In Lahti kommentieren sechs von acht Kritiken (von sieben Kritikern) den Bezug aufs Publikum. L1, 2 und 5 stellen die komplizierte aber 'belohnende' Zuschauerrolle des modernen, entfremdenden Dramas fest. L2 meint, dass es dem lokalen Publikum eine "Geschmackstherapie" bietet. Laut L2 war die Erstaufführung so wichtig, dass es reichlich Publikum gab, obwohl "die Premiere sehr unwillkommen am Samstag arrangiert war. Viele können sich ärgern, dass das Theater auf den Saunaabend trifft" ("ensi-ilta hyvin sopimattomasti oli järjestyetty lauantaiksi. Monet voivat olla vihaisia sen vuoksi, että teatteri osuu saunailaksi"). L2 und 5 bestätigen den grossen Beifall, L5 und 6 die aufschreckende Wirkung des Werks aufs Publikum. L8 unterstreicht, dass das Publikum notiert, dass es gutes Theater auch ausserhalb Helsinkis gibt.

In Jyväskylä verwenden fünf von sechs Kritikern diese Inhaltsklasse. Die Publikumsreaktionen (wie JY5 vermerkt) und der Beifall sind widersprüchlich. JY2 kommentiert das Werk: "Man muss sich darüber freuen oder eigentlich ärgern." ("Siihen täytyy ihastua, tai oikeammin ärsyyntyä."). Er notiert den enormen Beifall und die Blumen, JY3 ist enttäuscht über den nur normalen Beifall. JY 3 kritisiert das unreife Publikum, das z.B. an falschen Stellen gelacht hat. JY4 glaubt, dass die modernen Lösungen des Dramas auch das altmodische Publikum nicht gestört haben.

In Tampere betrachten vier von sechs Kritikern die Rolle des Publikums. T1 bestätigt, dass der Zuschauer, der die Aufführung zum ersten mal sieht, nicht alles wahrnehmen kann. T4

und 5 bestätigen den grossen Beifall und die vielen Blumen. Nach T5 und 6 wird der Zuschauer erschreckt und er muss über die Aussage des Werks nachdenken. T6 beschreibt, wie das Drama den Zuschauer bedrängt, das Publikum den Atem anhält und "der Zuschauer tastet bedrängt nach dem Gewehr wie die Schauspieler auf der Bühne" ("katsoja hamuilee hädissään käteensä kivääriä kuin näyttelijät lavalla").

In Helsinki I betrachten vier von sieben Kritiken die Thematik des Publikums. HI4 notiert den Beifall, HI5 und 6 bestätigen das grosse Interesse des Publikums bei der Premiere. Laut HI7 hat die scharfe Ironie viel Anklang im Publikum gefunden. HI5 empfiehlt eindeutig, dass die Einwohner von Helsinki, die die Produktion noch nicht gesehen haben, sie sehen sollten.

In Oulu kommentieren alle vier Kritiker die Rolle des Zuschauers. Laut O1 unterstreichen die Regie und die Szenographie die Handlung, um die Konkretisation des Zuschauers zu erleichtern. O2 bestätigt, dass die Produktion den Zuschauer nicht sofort in Ruhe lässt – also ist sie ein wirkliches Kunsterlebnis. O3 beendet seine Kritik eindeutig: "Es wird empfohlen." ("Suositellaan."). O4 stellt fest, wie der Zuschauer [der Kritiker selbst?] mitgerissen wird, aber auch das Interesse während der Aufführung verliert.

In Kotka besprechen fünf von acht Kritiken diese Inhaltskategorie. Wie KOT1 bestätigt, kann der Zuschauer die Aufführung auf mehrere Weisen ansehen und die Handlung reflektieren. KOT7 betrachtet die Wirkung der Aufführung, die "etwas zum Reflektieren auch für die Heimreise und noch nach Hause" ("ajattelemisen aihetta myös kotimatalle ja vielä kotiinkin") gegeben hat. Nach KOT6 wird "dem Zuschauer des Dramas eine Frage gestellt: wie würde ich in einer ähnlichen Situation handeln?" ("näytelmän katsojalle asetetaan kysymys: miten minä selviytyisin tällaisesta tilanteesta?").

In Pori beinhalten vier von neun Kritiken diese Inhaltsklasse. P1 u.a. vermutet, dass viele Zuschauer sich langweilen oder sich wundern werden – man sollte Dürrenmatt und sein Werk im Voraus kennen; die jungen literarischen Intelligenzen werden jedoch das Stück geniessen. P2 freut sich, dass auf der Heimfahrt das Publikum sich unterhalten hat – die Vorstellung ging weiter, was ein erfüllter Traum des Personals sein muss. Diese "geballte Ladung" ("kasapanospaukku") ist sehr willkommen, um das Publikum zu wecken. Auch P5 notiert das

effektive Erschrecken des Publikums; die Farce macht einen auch lachen, aber vielleicht über falsche Sachen. P8 kommentiert öfters die Rolle des Zuschauers: das Stück ist für den Zuschauer eine, auch moralische, Herausforderung.

In Rovaniemi wenden zwei von fünf Kritikern diese Inhaltskategorie an. R1 vermutet, dass das Publikum die Rolle Claires im Stil von "Dynasty" dem gewählten vorziehen würde. Zum Schluss konstatiert R1: "Wir haben geklatscht, wir haben Rosen überreicht. Hat sich etwas geändert?" ("Taputimme, kannoimme ruusut. Muuttuiko mikään?"). R4 erläutert ausgiebig die Rolle, die Kompetenz und die Reaktionen der Zuschauer, sie referiert z.B. zweimal Zuschauerkommentare. Sie nimmt auch die Vermittler-Rolle des Kritikers an, wenn sie die Hauptdarstellerin bespricht: "Hier komme der liebevolle Dank des Normalzuschauers!" ("Tässä tulkoon tavallisen katsojan rakastava kiitos!").

In Mikkeli kommentieren alle drei Kritiker den Bezug auf das Publikum. M1 ermutigt die Zuschauer, die das Theater von Mikkeli vernachlässigen, jetzt die Vorurteile zu vergessen – *Vanhan naisen vierailu* bietet etwas Denkwürdiges auch nach dem Theaterabend. M1 und 2 stellen fest, dass der Zuschauer eine moralische Haltung beziehen muss. Laut M2 kann jeder erwarten, dass "die Alte Dame zu Besuch kommen mag." ("Vanha rouva saattaa tulla vierailulle.").

In Helsinki II besprechen acht von zehn Kritiken die Zuschauerrolle. Nach HII2 sind die Neuaktualisierungen für die neuen Zuschauergenerationen willkommen und auch wichtig. HII3 klagt, dass der Zuschauer sich gelangweilt hat: "Die Zuschauer [...] waren und haben geheim gegähnt. Der Konsens ist doch ein schläfriger Zustand." ("Katsojat [...] olivat ja haukottelivat salaa. Konsensus onkin unettava olotila."). HII4 bespricht das Ende des Stücks: "Klatscht, wenn ihr könnt." ("Taputtakaa jos voitte.") und zitiert auch eine Zuschauerreaktion. HII6 notiert die "typische Erstarrung" des Publikums bei der Premiere. HII7 betont die aktive Zuschauerrolle und die unangenehmen Fragen des Dramas, die ebenfalls der Zuschauer beantworten muss: "Wir haben mit einem hohen Einsatz gespielt. Und wir haben verloren." ("Me pelasimme korkeaa peliä. Ja hävisimme."). Ganz umgekehrt sieht HII9 die Rechtsfrage – die Erzählung bleibt nur eine Erzählung. Sie vermutet, dass die Zuschauerreaktionen die Produktion in eine komischere Richtung ändern können.

In Joensuu kommentieren alle sechs Kritiken (fünf Kritiker) die Reaktionen des Publikums oder reden es an. JO1 fordert eindeutig das Publikum auf, sich anzusehen, ob das Geld oder etwas anderes im Schauspiel entscheidend ist. JO2 empfiehlt das Stück unbedingt jedem Theaterliebhaber. JO3 meint, dass die Vorstellung sehr humorlos ist, denn das Publikum hat nur einmal gelacht – und "typisch finnisch": über die Betrunkenheit. Als etwas Positives konstatiert er, dass man, weil die Aufführung so kurz ist, danach noch Zeit für das Nachleben der Stadt hat. Laut JO4 kann die Aufführung alle ohne Gewissensbisse lassen, weil sie nur Theater ist; auch "kein Redakteur oder Stadtbewohner erkennt seine Welt in diesem Wachsfigurenkabinett." ("Yksikään toimittaja tai yksikään kaupunkilainen ei tunnista maailmaansa tästä vahakuvagalleriasta."; siehe Anhang). JO5 zitiert zwei Zuschauerkommentare über das Christliche des Dramas. Nach ihm ist es die Pflicht jedes christlichen Nordkareliers sich dieses Schauspiel anzusehen. JO6 hofft, dass jeder Zuschauer die Spielarbeit des Hauptdarstellers schätzen würde.

In Kouvola betrachten fünf von sechs Kritikern diese Inhaltsklasse. KOU1, 2 und 4 betonen die Zuschaueraktivität in der Überlegung der Werte, z.B. wie KOU2 vieldeutig fragt: "Aber bestehen wir es, oder tanzen wir Jazz, wie in Kouvola?" ("Mutta kestäkö kantti, vai panemmeko jatsiksi, kuten Kouvolassa?"). Auch KOU1 und 4 hoffen, dass die Zuschauer als Einwohner von Kouvola reagieren. Laut KOU3 haben die Zuschauer, woher auch immer sie kommen, hier die Kehrseite des steigenden Lebensstandards gesehen.

In Kemi besprechen drei von vier Kritikern die Publikumsrolle. KE1 hofft, dass das Schauspiel sein Publikum findet, obwohl es kein bekannter finnischer Text ist. KE2 stellt reichlich die positive Zuschauerreaktionen der Frauen dar: "die Rollenfigur kann – zumindest aufgrund des Lachens des weiblichen Publikums zur Generalprobe - Vertreterin aller Frauen sein, die irgendwann in ihren Liebesgeschichten enttäuscht worden sind." ("roolihammo kelpaa – ainakin ennakkoesityksen naisyleisön naurun perusteella – edusnaiseksi kaikille maijameikäläisille, jotka ovat joskus miesasioissaan pettyneet."). Die Kritikerin vermutet, dass, obwohl die Hauptdarstellerin oft komische Rollen spielt, die weiblichen Zuschauer diese Rolle nicht missverstanden haben. Laut KE4 lässt die Regie den Zuschauer, oder hat mindestens den Kritiker gelassen, das Bekommen des Rechtes überlegen.

### 12.7.2. Zusammenfassung

Die Inhaltsklasse Publikum ist offensichtlich wichtig: in drei Theatern besprechen alle Kritiken der jeweiligen Produktion dieses Thema, immer ist die Anzahl mindestens zwei Fünftel.

Ab und zu bemerken die Kritiker einige Missverständnisse oder Missinterpretationen des Publikums [nach der Meinung des Kritikers], z.B. JY3, P5, JO3. Die Kritiker können natürlich nur den wahrnehmbaren Teil dieser Publikumsreaktionen beobachten. Hier ist die Thematik der adäquaten Konkretisation aktuell – man kann u.a. fragen, ob die Konkretisation des Kritikers immer adäquater als die des durchschnittlichen Zuschauers ist.

Am Anfang der analysierten Zeitperiode beschreiben die Kritiken die konkreten Zuschauerreaktionen, auch der Beifall und sogar die Menge der Blumen wird notiert (nicht mehr in den 70er Jahren). Manchmal beschreiben die Kritiker einigermaßen ihren eigenen Rezeptionsprozess (z.B. R1, KE4 siehe Anhang). Die Wirkung auf das Publikum, vor allem gleich nach der Aufführung, wird auch kommentiert (z.B. JY3, O2, KOT7, P2, M1, KOU4, KE4 siehe Anhang). Andererseits aber meinen einige Kritiker (HII9, R1, JO3 und 4), dass das Schauspiel – ohne Wirkungen - nur ein Schauspiel bleibt. Jedoch können die Kritiker die Wirkungen auf das Publikum in der Praxis während oder v.a. nach der Aufführung nur sehr begrenzt beobachten.

Nur ein paar Kritiker zitieren direkt die Zuschauerkommentare (R4, HII8, JO5). Eindeutige Ermahnungen oder Empfehlungen wenden die Kritiker auch ziemlich selten an (z.B. HI5, M1, HII8), normalerweise sind die Empfehlungen eher implizit oder unpersönlich. Nur einmal konstatiert eine Kritikerin (HII9) den (möglichen) Rückkoppelungseffekt, in dem die Publikumsreaktionen die künftigen Aufführungen irgendwie noch verändern können. Weil die Kritiken meistens nach der Premiere geschrieben sind, vermögen sie die späteren Veränderungen ohnehin nicht zu dokumentieren.

Normalerweise scheinen die Kritiker eine gewisse Distanz zum Theaterpublikum und ebenfalls zu ihrem Leserkreis zu halten – sie sind sich ihrer Rolle bewusst. Selten nehmen sie

ganz absichtlich die Rolle des 'Normalzuschauers' ein, wie es u.a. R4 tut. Diese Rolle wird sichtbar u.a. in der Pronomenwahl der kritischen Texte, wenn die Kritiker (z.B. R1, HII7) das Pronomen "wir" benutzen und sich mit dem Publikum identifizieren. Diese Kritiker vertreten am besten den Linkschen Konkretisationstyp der Anschliessung (Kapitel 3.4.3.). Manchmal ist es aber nicht klar, ob der Kritiker von einem realen oder imaginären Publikum spricht (z.B. KOU2). Der Unterschied zwischen dem Kritiker selbst und dem Publikum bleibt manchmal unklar, wie u.a. in O4 und HII9.

Fast alle Kritiker der Zürcher Uraufführung (vgl. auch Kapitel 10.2.) besprechen den Bezug auf das Publikum. Die Meinungen sind ab und zu den finnischen ähnlich, z.B. der Beifall wird öfters notiert, so wie in den ersten finnischen Produktionen. Auch die obengenannte Kritiker-Publikum-Distanz ist in den kritischen Texten sichtbar.

Der Paradigmawechsel der Rezeption in den 70er Jahren wird in der finnischen Rezeption von *Vanhan naisien vierailu* nur einigermaßen sichtbar, z.B. die relative Anzahl der Publikumsreaktionen und der Wirkungsbeschreibungen ist, aber nicht drastisch, gestiegen. Der Inhalt dieser Kategorie hat sich jedoch verändert, z.B. die Reflexion der Werte der Zuschauer hat sich durchgesetzt.

## 12.8. Die Kritiker

Die Kritiken werden nach der Kritiker-Typologisierung von Schmitz (siehe Kapitel 6.2.) erforscht. Weil die Kritiker-Typologisierung von Niemi (1991, 146; siehe Kapitel 6.2.) recht knapp ist, ist ein ausführliches Adaptieren seiner Typologisierung in der Praxis ziemlich schwierig. Aus diesem Grund wird hier die Schmitzsche Klassifikation bevorzugt. Es ist zu erwähnen, dass es jedoch etwas problematisch scheint, nur mit einem kritischen Text pro Kritiker seinen Kritikertyp zu definieren. Vielleicht können schon zwei oder drei Kritiken die Definition erleichtern, deshalb vergleiche ich auch die Kritiken desselben Kritikers miteinander. Diese Typologisierung ist nur in bezug auf dieses Untersuchungsmaterial gültig; die Typologisierung eines Kritikers ist keine ewige, unveränderlich Grösse. Das Definieren des Kritikertyps ist jedoch manchmal schwierig und die Objektivität der Typologisierung hängt auch vom Forscher ab.



Der inventive Kritiker ist der Typ, der deutlich am häufigsten vorkommt. Ungefähr zehnmal ist er mit dem Kunstrichters vermischt (z.B. L7), seltener mit dem Zensor (z.B. JO5, KE3). Für den ersten Mischtyp ist es oft typisch, dass die Analyseklasse 6 (Bezug auf die finnische Gesellschaft) in den Kritiken fehlt (u.a. P6, KOT5, HI1). Im zweiten Fall wird die Analyseklasse 6 (oder ein anderes, eher ausserliterarisches Thema) in den Kritiken betont (u.a. JO5 und 6: das Christentum, KE3: die Rolle der Frauen, R4: die Bildung des Publikums). Wenn ein Kritiker das Werk nicht bewertet, vertritt er oft den zweiten (selten den ersten) Mischtyp. JO4 (siehe Anhang) ist das beste Exemplar des Zensors, R5 kann als Kunstrichter verstanden werden. Die Kritiken sind ziemlich selten von den politischen oder anderen ausserliterarischen Einstellungen der Kritiker geprägt.

In den Kritiken, die derselbe Kritiker von derselben Produktion geschrieben hat (L1 und 3, KOT 5 und 6, KOT3 und 8, JO5 und 6) ist der Kritikertyp und das Gesamturteil (Werk und Produktion) immer ähnlich. Fünf Kritiker haben zwei unterschiedliche Produktionen rezensiert: drei von ihnen bewerten das Werk immer ähnlich, auch zwei andere fast ähnlich. Die Produktionen von verschiedenen Theatern sind schwer (mindestens in diesem Zusammenhang) miteinander vergleichbar. In diesen Fällen ist die zeitliche Distanz zwischen den Produktionen ziemlich kurz – es wäre interessant zu untersuchen, wie dieselben Kritiker dasselbe Werk z.B. nach 20 Jahren rezensieren: eigentlich gibt es hier nur ein solches Beispiel (L2 und KOT5 und 6), in dem alle Variablen jedoch ähnlich bleiben. Die Resultate könnten z.B. einen Normenwandel oder einen veränderten Erwartungshorizont ans Licht bringen.

Das "Subjektiv-Objektiv-Dilemma" (siehe Kapitel 3.9.) wird in dem Masse berührt, dass die Tendenz der Kritiken veranschaulicht wird – in dieser Arbeit ist die weite Problematik der Wertung unmöglich zu untersuchen. Die Kritiken machen einen ziemlich neutralen Eindruck; es ist zu fragen, ob die Kritiker die direkte Beurteilung dem Leser überlassen wollen oder ob sie diese z.B. für zu schwierig halten. Die Kritiker wollen oft ihre Objektivität und ihre objektive Stellung unterstreichen, obwohl die kritischen Texte keine wissenschaftlichen Arbeiten sind und immer von schöpferischen Individuen geschrieben sind. Die Kritiken können in (mindestens grobe) Bewertungskategorien geteilt werden und die Kritiker

benutzen ein mehr oder weniger ähnliches, subjektives Wertungssystem, was auch Faulstich (1977, 26) konstatiert.

Die Kritiker benutzen eigentlich nur selten das Pronomen "ich" (T2, HI4, R2, JO5), wenn sie ihre eigene subjektive Meinung ausdrücken wollen. Manchmal wird z.B. die dritte Person/"der Zuschauer" [= oft der Kritiker selbst] (P5 und 9, JO3, KOU4, KE2), "wir" (R1, HII7) oder das Passiv (HII8, JO6) benutzt; am häufigsten beinhalten die kritischen Texte Mischformen dieser Pronomengruppen und "blosse Behauptungen", wie Faulstich (1977, 27) sie nennt. Auch Faulstich (1977, 27-28) stellt fest, dass die Kritiker das Wörtchen "ich" selten benutzen und das Pronomen oft weglassen – so werden "gänzlich subjektive Wertungen implizit als objektive, verbindliche Urteile ausgegeben". Die Kritiker von *Vanhan naisen vierailu* referieren oder besprechen ihre Kollegen sehr selten – anders als in der Untersuchung von Faulstich. Die Kritiken erscheinen nur objektiv, sind es aber nicht – sie decken also mehr die Kritiker als den Text auf (Faulstich 1977, 28, 31).

### 13. SCHLUSSBETRACHTUNG

”Wer verzweifelt, verliert den Kopf; wer Komödien schreibt, braucht ihn.”

Dürrenmatt

Diese Untersuchung hat ihre Ziele erreicht und die Inhaltsanalyse ist ein gut benutzbares Verfahren der diachronischen, historischen Rezeptionsforschung. Die analysierten Kritiken haben die Hypothese der positiven Rezeption als richtig bewiesen. Diese Arbeit dient als eine Grundlagenforschung, die verschiedene Aspekte der noch wenig erforschten finnischen Dürrenmatt-Rezeption beleuchtet. Die Arbeit ist ein Teil der finnischen und auch der internationalen Gesamtrezeption; natürlich könnte die finnische Rezeption anderer Dramen von Dürrenmatt mit demselben Verfahren untersucht werden.

Das Fazit der untersuchten Analyseklassen (vgl. Kapitel 12):

#### 1. Die üblichsten Inhaltsklassen

Die analysierten Kritiken sind offenbar keine wissenschaftlichen (z.B. Begründungen, Quellen usw. fehlen oft, Länge und Form variieren) sondern journalistische, subjektive Texte. Die Kritiken haben nachweisbar einige konstante Inhaltsklassen, die auch im Laufe der Zeit immer auftreten. Der Inhalt der Kritiken folgt hauptsächlich ihren üblichsten Definitionen (siehe Kapitel 5.1. und 3.9.).

#### 2. Gesamtbeurteilung des Werks und der Aufführung

Die durchschnittliche Bewertung des Werks und der Aufführung pro Theater ist niemals negativ, liegt also immer zwischen neutral und sehr positiv. Die positive Bewertung des Werks bleibt zeitlich konstant, die der Aufführungen schwankt mehr. Das Werk wird nicht immer bewertet, die Aufführung dagegen sehr wohl (mindestens einige von den wichtigsten Inhaltsklassen).

#### 3. Erwartungshorizont: der Autor und das Werk

Das Urteil über das Werk und den Autor ist sogar überraschend positiv – es kann gefragt werden, ob die Stellung des „Klassikers“ die vorurteilsfreie Kritik verhindert (vgl. Kapitel

7.1. und 3.4.1.). Bemerkenswert ist, dass die Kritiker Dürrenmatt und sein Drama mit einem jeweils aktuellen und dem Publikum bekannten (finnischen) Hintergrund (= EH) verknüpfen.

#### 4. Erwartungshorizont: Anweisungen von Dürrenmatt

Die Kritiker benutzen praktisch immer dieselben (im Drama publizierten) Regieanweisungen von Dürrenmatt, die sie nie in Frage stellen. Die Verwirklichung dieser Anweisungen wird jedoch nur selten kommentiert.

#### 5. Interkultureller Aspekt: Schweiz – Finnland

In den früheren Kritiken wird die Übersetzung gelobt, später bleibt sie ausser Acht. Die Qualität der finnischen Übersetzung des Dramas konnte in diesem Zusammenhang nicht genauer untersucht werden; eine entsprechende Untersuchung könnte sicherlich die Kritikenanalyse erleichtern und die Gesamtrezeption komplettieren. Man könnte auch eine neue Übersetzung überlegen. Die Kritiker notieren (oft negativ) Veränderungen und Adaptierungen in den finnischen Kontext. Obwohl die Kritiker üblicherweise vermuten, dass der Ort der Handlung in der Schweiz oder in Deutschland liegt, wird das Drama als allgemeingültig und zeitlos verstanden. Die Kritiken vermitteln häufiger das vielseitigere Deutschland-Bild als das neutralere Schweiz-Bild.

#### 6. Bezug auf die finnische Gesellschaft

Die finnische gesellschaftliche Situation kommt eigentlich unerwartet selten in den Kritiken vor – auf Grund der Thematik des Dramas könnte man mehr erwarten. Relativ am häufigsten sind die Beobachtungen Mitte der 80er - Anfang der 90er Jahre, als die finnische Strukturveränderung am stärksten war. Die Kritiken spiegeln zwar die jeweils aktuelle gesellschaftlich Wirklichkeit wider, aber z.B. das Kultur- und Literaturleben werden wenig betrachtet.

#### 7. Bezug auf das Publikum

Die Kritiker benutzen direkte Empfehlungen und Publikums Kommentare nur selten in den Kritiken. In den frühen Kritiken werden jedoch die Publikumsreaktionen beschrieben. Die Meinungen über die schwierig beweisbare Wirkung des Dramas sind kontrovers. Der Leser-

/zuschauerbetonende Paradigmawechsel der Rezeptionsforschung wird in den analysierten Kritiken nur einigermaßen sichtbar.

## 8. Die Kritiker

Nach der Schmitzschen Kritiker-Typologisierung kommt der inventive Kritiker am häufigsten vor. Manchmal sind die Kritiker Mischtypen, Zensor und Kunstrichter allein sind nur einmal vertreten. Die Kritiker sind sich offensichtlich ihrer Rolle bewusst; interessant aber ist, dass sie diese und ihre Aufgaben praktisch nie in den Kritiken erörtern. Sie identifizieren sich selten mit dem Publikum. Die Kritiker wollen oft ihre Objektivität u.a. mit der Pronomenwahl in den Kritiken betonen; diese ist häufig aber nur scheinbar.

Als eine der grössten Fragen der Rezeptionsforschung wird das unproportionierte Verhältnis zwischen Theorie und Praxis sichtbar. In der vorliegenden Arbeit wird die Problematik deutlich, die verstreuten und oft sogar konträren Theorien der Rezeption miteinander und mit der empirischen Analyse zu verknüpfen. Generell in der Rezeptionstheorie wird der implizite Leser m.E. vielleicht zu stark betont – es sind jedoch die Konkretisationen des realen empirischen Lesers, die u.a. den Werksinn formen. Die Nützlichkeit von anderen Nachbarwissenschaften für die Rezeptionsforschung ist schon akzeptiert (u.a. Segers 1985, 127-132; Schutte 1993, 195-196).<sup>5</sup> Diese wird ebenfalls in meiner Arbeit beachtet. In Zukunft könnte man sie noch systematischer auch für die historische Rezeptionsforschung der Kritiken adaptieren.

Auch diese Arbeit bildet als synthetische Konkretisation (siehe Kapitel 3.4.3.) ein Glied der Konkretisationskette in der Gesamtrezeption des Stücks. Der ganze Rezeptionsprozess, wie z.B. Beilfuss (siehe Kapitel 3.3.) ihn definiert hat, ist (zumindest in diesem Zusammenhang) unmöglich über eine Analyse der Kritiken zu untersuchen, obwohl die Phasen sich in den Kritiken teilweise widerspiegeln. Der eigentliche Augenblick der Rezeption bleibt mit diesem Verfahren unerreichbar – man muss das in einer historischen Rezeptionsforschung akzeptieren. Die Kritiken bilden nur einen, obwohl einen deutlichen, Teil der Rezeption.

---

<sup>5</sup> Segers (1985, 116-136) betrachtet ausreichend und vielseitig die Möglichkeiten der zukünftigen Rezeptionsforschung.

Das komplexe Ganze des Erwartungshorizonts (siehe Kapitel 3.7.) kann und darf mit diesem Verfahren nicht erforscht werden. Die Kritiker decken selten z.B. ihren lebensweltlichen EH auf, obwohl er in den Kritiken abgespiegelt wird. Der EH der Kritiker verändert sich natürlich im Laufe der 40-jährigen Analysenperiode, wie immer in einer diachronischen Forschung - jedoch bleibt in diesem Fall z.B. der EH des Werks oder des Autors soweit unverändert positiv.

Nur ein Kritiker JY1 (siehe Anhang) bespricht die Leerstellen (siehe Kapitel 3.6.1.), wenn er das Stück als lückenlos definiert. In den Kritiken sind die Leerstellen des Dramas eigentlich schwierig zu untersuchen, weil der Kritiker dessen mögliche Leerstellen vielleicht schon vor dem Schreiben der Kritik gefüllt hat. In der Praxis bietet der kritische Text seinem Leser schon mögliche neue Leerstellen.

Obwohl die *Dame* ursprünglich die schweizerische Wirklichkeit der 50er Jahre kritisierte, hat sie ihre Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit in immer neuen Aktualisierungen bewiesen. In Finnland ist *Vanhan naisen vierailu* generell als kein äusserst politisches, sondern als ein gesellschaftliches und moralisches Drama betrachtet worden. Anhand der Kritiken hat das Stück keine Empörung (wie in der Schweiz, siehe Kapitel 10.2.) verursacht.

Auch die Rezeptionsbedingungen (siehe Kapitel 9.) sind unähnlich gewesen. In Finnland hat der allgemeine wirtschaftliche Aufschwung eigentlich erst in den 80er Jahren eingesetzt. Die Hochkonjunktur der Schweiz oder das Wirtschaftswunder der BRD etablierten sich schon nach dem zweiten Weltkrieg. Bemerkenswert ist, dass gerade in der Periode der radikalen politischen Bewegungen (d.h. Ende 60er/Anfang 70er Jahre) das Drama in Finnland gar nicht aufgeführt wurde - deshalb ist es unmöglich, seine Resonanz hier zu untersuchen. Das Aufführen eines bestimmten Dramas kann dessen gesellschaftliche Aktualität, aber auch z.B. den persönlichen Geschmack des Regisseurs widerspiegeln.

Mir stehen einige Programmhefte und Interviews zur Verfügung, die genauere Untersuchung dieses Materials ist in der vorliegenden Arbeit jedoch unmöglich. Es wäre herausfordernd zu untersuchen, was für zusätzliches Material es gibt und wie es die Informationen der Kritiken ergänzen oder verändern könnte. Die finnische Rezeption des Dramas ähnelt einigermaßen

der im Laufe der Zeit variierenden deutschen oder schweizerischen Rezeption (Kapitel 10.1.) – wie schon die von Lahti der von der Zürcher Uraufführung. In Finnland wird das Drama eindeutig als ein Klassiker definiert, die Kritiker beschreiben kaum die Variationen der ausländischen Rezeption. Eine weitere, interessante Untersuchungsmöglichkeit wäre noch der Vergleich mit den ausländischen Rezeptionen.

Die Bedeutung von Dürrenmatt und seines Werks hat sich in Finnland stabilisiert und der erste, positive Eindruck ist weitgehend bestimmend geblieben (vgl. Kapitel 4.1.). Die Zukunft von *Vanhan naisen vierailu* in finnischen Theatern ist schwierig zu prophezeien, aber in der heutigen, zersplitterten gesellschaftlichen Situation könnte es bald wieder Resonanz finden.

## BIBLIOGRAPHIE

### Primärliteratur

#### Die Kritiken von *Der Besuch der alten Dame*

Beckmann, [Heinz]. *Eine tragische Komödie. Friedrich Dürrenmatt "Der Besuch der alten Dame"*. 3.2.1956.

ebs. [Brock-Sulzer, Elisabeth]. *Dürrenmatt. Der Besuch der alten Dame*. Die Tat 1.2.1956.

Drews, [Wolfgang]. *Dürrenmatt-Uraufführung in Zürich. Besuch der alten Dame*. Süddeutsche Zeitung 1.2.1956.

G[asser], M[anuel]. *Der neue Dürrenmatt. Uraufführung der tragischen Komödie "Der Besuch der alten Dame" im Zürcher Schauspielhaus am 29. Januar 1956*. Die Weltwoche 6.2.1956.

Jacobi, [Hansres]. *Wenn plötzlich der Abgrund sich öffnet. Internationales Publikum erlebte den neuen Dürrenmatt: "Der Besuch der alten Dame"*. Die Welt 3.2.1.1956.

wti [Welti, Jacob]. *Friedrich Dürrenmatt: "Der Besuch der alten Dame"*. Schauspielhaus Zürich. Neue Zürcher Zeitung 3.2.1956.

#### Die Kritiken von *Vanhan naisen vierailu*

L = LAHTI

1. Lumirae, Pertti. *Moralisti Friedrich Dürrenmatt. Suomalainen kantaesitys Kaupunginteatterissa*. Lahti 22.11.1959.

2. Salomaa, Kalevi. *Väkevätehoista dramatiikkaa suomalaisena kantaesityksenä. Jälleen 'tapaus' Lahden teatterielämässä*. Etelä-Suomen Sanomat 23.11.1959.

3. L[umi]rae, Pertti. *Vanhan naisen vierailu*. Lahti 24.11.1959.

4. L-la, A. *Mitä ei rahalla saisi? Dürrenmattin "Vanhan naisen vierailu" Lahden Kaupunginteatterissa*. Suomen Sosiaalidemokraatti 25.11.1959.

5. Salosaari, Kari. *Dürrenmatt-kantaesitys Lahdessa*. Uusi Suomi 25.11.1959.

6. Savutie, Maija. *Voimakas ensi-ilta Lahden Kaupunginteatterissa*. Kansan Uutiset 25.11.1959.

7. Reijonen, Tuuli. *Lahti avasi ovet Dürrenmattille*. Helsingin Sanomat 26.11.1959.

8. Mestari Eerikki. *Kantaesitys Lahdessa. Suomalaisittain pehmennetty Dürrenmattin "Vanhan naisen vierailu"*. Aamulehti 8.12.1959.



## JY = JYVÄSKYLÄ

1. Puro, Maire. *Vihaksi muuttunutta rakkautta*. Keski-suomalainen 6.12.1962.
2. MV. ”*Vanhan naisen vierailu*” voitoksi Jyväskylässä. Helsingin Sanomat 8.10.1962.
3. E.S. *Vaikuttava teatteri-ilta. Dürrenmattin ’Vanhan naisen vierailu’ Jyväskylän Kaupunginteatterissa*. Aamulehti 9.10.1962.
4. T-s, M. *Vanhan naisen vierailu – näytelmä meistä ihmisistä*. Kansan Lehti 9.10.1962.
5. A-n, A. *Dürrenmattia Jyväskylässä*. Kansan Uutiset 10.10.1962.
6. Ahlroos, Arvo. *Jyväskylän Kaupunginteatteri on nyt kohdannut nykypäivän*. Suomen Sosiaalidemokraatti 12.10.1962.

## T = TAMPERE

1. Talaskivi, Paula. *Velkoja lahjoo kaupungin taidokkaasti Tampereella*. Ilta-Sanomat 1.3.1963.
2. Uexküll, Sole. *OIKEUTTA MILJARDILLA. ’Vanhan naisen vierailu’ Tampereella*. Helsingin Sanomat 1.3.1963.
3. Anon. *Karmaisevan hirtehistä leikkiä*. Aamulehti 1.3.1963.
4. Kangas, P. *Jälleen terävää satiiria. Dürrenmattia ensi-illassa*. Hämeen Yhteistyö 2.3.1963.
5. -a, -o. *Kaikki pannaann laskuun. ’Vanhan naisen vierailun’ ensi-ilta*. Kansan Lehti 2.3.1963.
6. Veistäjä, Olavi. *Miljardi ihmishengestä. Friedrich Dürrenmattin ’Vanhan naisen vierailu’ Tampereen Työväen Teatterissa*. Aamulehti 2.3.1963.

## HI = HELSINKI (Volkstheater)

1. B-s, G. *Gammal dam åter en gång*. Nya Pressen 29.3.1963.
2. H.K. *Dürrenmattpremiär på Kansanteatteri*. Hufvudstadsbladet 29.3.1963.
3. Talaskivi, Paula. *”Meidänkin luoksemme tulee kerran vanha rouva ja silloin...”*. Ilta-Sanomat 29.3.1963.
4. Uexküll, Sole. *”Vanhan naisen vierailu” vihdoin pääkaupungissakin*. Helsingin Sanomat 29.3.1963.
5. Vartia, Annikki. *Karvasta komiikkaa rahan vallasta*. Kauppalehti 29.3.1963.

6. Veltheim, Katri. *Vanhan naisen vierailu moraliteettina Kansanteatterissa*. Uusi Suomi 30.3.1963.

7. Savutie, Maija. *Ironista Dürrenmattia Ylioppilastalossa*. Kansan Uutiset 31.3.1963.

O = OULU

1. Mikkola, Kaisu. *Kukoistus kuorestaan, kuoret valmiina oululaisten Dürrenmattissa*. Kaleva 3.12.1978.

2. Kupari, Pekka. *Näppilän, Ojalan ja Dürrenmatt'in juhlaa Oulun kaupunginteatterissa*. Liitto 5.12.1978.

3. Viirret, Esko. *Rahan virkistävä vaikutus*. Pohjolan Työ 5.12.1978.

4. Anon. *Nousua ja laskua eli epätasainen "VANHAN NAISEN VIERAILU"*. Ranta-Lakeus 13.12.1978.

KOT = KOTKA

1. Karppinen, Alinke. *Rahan ja oikeuden valta esillä Kotkan teatterissa*. Kouvolan Sanomat 27.1.1980.

2. Naski, Kaarina. *Vanha nainen saapui mustissaan*. Etelä-Suomi 27.1.1980.

3. Brunow, Birgit. *Väärä avslutar på ett värdigt sätt*. Östra Nyland 29.1.1980.

4. Hartikainen, Marjatta. *Ihmisyysusko koetuksella*. Eteenpäin 29.1.1980.

5. Salomaa, Kalevi. *Vanha nainen ostaa 'oikeutta'*. Etelä-Suomen Sanomat 29.1.1980.

6. Salomaa, Kalevi. *Vanhan naisen vierailu Kotkan teatterissa. Mitä rahalla saa?*. Kuusankosken Sanomat 29.1.1980.

7. Wischtukat, Kaija. *Kotkan teatterissa*. Kymen Sanomat 29.1.1980.

8. Brunow, Birgit. *Vanhan naisen vierailu kruunaa Lauri Väärän teatterinjohtajakauden*. Kotkansilmä 31.1.1980.

P = PORI

1. Järnfors, Eila. *Vanhan naisen vierailu Porissa*. Lalli 18.2.1984.

2. Neva, Helmi. *Näin se kerrotaan: helvetti on itsessänne!* Uusi Aika 18.2.1984.

3. Pekkola, Timo. *Keskeneräinen yritys*. Satakunnan Työ 18.2.1984.

4. Pere, Marita. *Rahan viettelys*. Länsi-Suomi 18.2.1984.
5. Virtanen, Rauni. *Naisella on pitkä muisti*. Kankaanpään aluesanomats 18.2.1984.
6. Grönholm, Jouko. *Dürrenmattia Porissa. Tuhkasta nousee kaupunkimme*. Turun Sanomat 19.2.1984.
7. Santala, Brita. *Koko kaupunki kostajana*. Tyrvään Sanomat 28.2.1984.
8. Levola, Kari. *Kokonaista teatteria*. Porin Lehti 29.2.1984.
9. Tiusanen, Timo. *Porin teatterikevättä. Vanha nainen ja Reposaaari*. Uusi Suomi 10.5.1984.

## R = ROVANIEMI

1. Hakala, P. T. *Jättipotti yhdellä ehdolla*. Pohjolan Sanomat 17.2.1986.
2. Jama, Olavi. *Vanha nainen tuli alueteatteriin*. Kaleva 17.2.1986.
3. Järvinen, Esa I. *Ihmisyys kauppatavarana*. Lapin Kansa 17.2.1986.
4. Juusola, Seija. *Vanhan naisen vierailu – teatteria parhaimmillaan*. Uusi Rovaniemi 20.2.1986.
5. Maunu, Pirjo. *Alueteatterin Vanhan naisen vierailu: - Pirstävää katsottavaa!* Koillis-Lappi 25.2.1986.

## M = MIKKELI

1. Toivakka, Irma. *Vanhan naisen sävähdyttävä vierailu*. Länsi-Savo 25.3.1986.
2. Vesterinen, Hillevi. *Mustan panterin ja keltaisten kenkien arvoitus eli VANHAN NAISEN VIERAILU MIKKELIN TEATTERISSA*. Uutisviikko 31.3.1986.
3. Heikkinen, Pirkko. *Maailman rikkaimman naisen kosto ei ole suloinen*. Savon Sanomat 9.4.1986.

## HII = HELSINKI (Stadttheater)

1. Wikström, Riitta. *Helsingin kaupunginteatteri. Vanhan naisen vierailu. Ikävä juttu rahatädin juonista*. Ilta-Sanomats 18.9.1987.
2. Eteläpää, Heikki. *Vanhan naisen huumoriton vierailu. Näennäishyvinvoinnin ja rappion kaupungissa*. Uusi Suomi 19.9.1987.
3. Kajava, Jukka. *Kaupunginteatterin Vanhan naisen vierailu. Esitys myötäilee, katsoja haukottelee*. Helsingin Sanomat 19.9.1987.

4. Lappalainen, Otto. *"Vain komedia pystyy meihin"*. Salon Seudun Sanomat 19.9.1987.
5. Ojala, Raija. *Vanhan naisen tyhjä käynti*. Turun Sanomat 19.9.1987.
6. Stålhammar, Leo. *Dürrenmattia Helsingin kaupunginteatterissa. Kunniallinen on se joka maksaa*. Suomenmaa 19.9.1987.
7. Sundqvist, Harry. *Kosto tulee ajallaan*. Aamulehti 19.9.1987.
8. Thelestam, Camilla. *Virrigt besök*. Hufvudstadsbladet 19.9.1987.
9. Koski, Pirkko. *Vahvan näytelmän kuiva tulkinta*. Suomen Sosiaalidemokraatti 23.9.1987.
10. Aulavuo, Arto. *Aineksiaan vaatimattomampaa teatteria. Näyttelijät Vanhan naisen pelastajina*. Iisalmen Sanomat 27.9.1987.

## JO = JOENSUU

1. Tuomi-Nikula, Lauri. *Timantiksi aiottu saksalaisohjaus*. Ilta-Heili 11.12.1991.
2. Vesakas, Pauli. *Koston enkelin vierailu*. Savon Sanomat 11.12.1991.
3. Puuronen, Vesa. *Vanhan miehen vierailu*. Karjalan Maa 14.12.1991.
4. Eklund, Hilikka. *Joensuun teatteria. Äly ja osaaminen eivät häikäise*. Demari 19.12.1991.
5. Kerola, Heikki. *Vanhan naisen vierailu – uskonnollinen näytelmäkö?* Karjalan Maa 24.1.1992.
6. Kerola, Heikki. *Vanhan miehen kuolema*. Iisalmen Sanomat 29.12.1991.

## KOU = KOUVOLA

1. Haimi, Annamari. *Dürrenmattin näytelmä osoittaa ihmiselle paikkansa. Varokaa keltaisia kenkiä*. Kouvolan Sanomat 15.2.1992.
2. Poikolainen, Jukka. *Lama puree, rapistuuko moraali. Kouvolan teatterissa punnitaan rahan ja moraalien välistä suhdetta. Mitä edistys on, ja paljonko se maksaa?* Kymen Sanomat 15.2.1992.
3. Wikström, Riitta. *Miljardien hinta ja houkutus. Kiinnostava Dürrenmatt-tulkinta Kouvolaissa*. Etelä-Suomen Sanomat 15.2.1992.
4. Wischtukat, Kaija. *Aikamme vahva draama*. Etelä-Suomi 15.2.1992.
5. Anon. *Vanha nainen vierailee Kouvolan teatterissa*. Loviisan Sanomat 15.2.1992.

6. KooPeeVee. *Vanhan naisen vierailu – visuaalisuuden juhlaa*. Pohjois-Kymenlaakso 27.2.1992.

KE = KEMI

1. Mattila, Esko-Pekka. *Ihmisarvo myytävänä*. Turun Sanomat 23.2.1998.

2. Mikkola, Kaisu. *Upouutta naisen naurua*. Kaleva 23.2.1998.

3. Liiten, Ossi. *Rikos, rangaistus ja moraal*. Pohjolan Työ 24.2.1998.

4. Paananen, Eila. *Ihmisyys, raha ja oikeus*. Lapin Kansa 24.2.1998.

### **Sekundärliteratur**

Ahola, Suvi 1989. *Päivälehdien kriitikko ja kirja*. In: Kurkirinne, Pauli (toim.). *Lehdistö ja kirjallisuus*. Snellman-instituutin B-sarja 15. Kuopio: Kuopion kaupunginhallitus, 59-61.

Andersson, Arja 1982. *Majakovski Suomessa*. In: Varpio, Yrjö (toim.). *Kirjallisuuskritiikki Suomessa. II kirjallisuuskritiikin väyliä ja rakenteita*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 9-49.

Angermeyer, Hans Christoph 1971. *Zuschauer im Drama. Brecht, Dürrenmatt, Handke*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH.

Arnold, Heinz Ludwig 1991. *Querfahrt mit Dürrenmatt*. 2. Auflage. Göttingen: Wallstein Verlag.

Beilfuss, Wilfried 1987. *Der literarische Rezeptionsprozess: ein Modell*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH.

Bienek, Horst 1982. *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. In: Schmidt, Karl (Hg). *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Dürrenmatt. Der Besuch der alten Dame*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 27-30.

Dürrenmatt, Friedrich 1972. *Theaterprobleme*. In: Brauneck, Manfred (Hg). *Das deutsche Drama von Expressionismus bis zur Gegenwart*. 2. erweiterte Auflage. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 188-190.

Dürrenmatt, Friedrich 1980a. *Anhang. Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie*. Neufassung 1980. Zürich: Diogenes Verlag AG Zürich, 135-152.

Dürrenmatt, Friedrich 1980b. *Welt der Mitmacher und der Pannen*. In: Keel, Daniel (Hg). *Über Friedrich Dürrenmatt*. Zürich: Diogenes Verlag AG Zürich, 13-16.

Dürrenmatt, Friedrich 1982. *Dürrenmatt zur Poetik der Komödie*. In: Schmidt, Karl (Hg). *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Dürrenmatt. Der Besuch der alten Dame*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 49-59.

- Durzak, Manfred 1973. *Rezeptionsästhetik als Literaturkritik*. In: Schwencke, Olaf (Hg.). *Kritik der Literaturkritik*. Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz: Verlag W. Kohlhammer, 56-70.
- Eco, Umberto 1994. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. 2. Auflage. Übersetzer Heinz G. Held. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.
- Ehrnrooth, Jari 1990. *Vastaanottotutkimuksen analyysimetodi: reseptiosta luetaan, eläytymisestä tulkintaan*. In: Mäkelä, Klaus (toim.). *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus, 221-241.
- Ervasti, Esko 1974. *Suomalaisen kirjallisuuden sosiaaliset ja ideologiset murrosvuodet 1945-1972*. In: Eskola, Antti – Eskola, Katarina (toim.). *Kirjallisuus Suomessa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 145-155.
- Eskola, Katarina 1972. *Ei kirjaa ilman lukijaa. Raportti kirjallisuuden julkisesta ja yksityisestä vastaanotosta*. Helsinki: KK:n kirjapaino.
- Eskola, Katarina 1990a. *Kaunokirjallisen vastaanoton analyysi ja tulkinta*. In: Mäkelä, Klaus (toim.). *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Eskola, Katarina 1990b. *Lukijoiden kirjallisuus*. Helsinki: Tammi.
- Faulstich, Werner 1977. *Domänen der Rezeptionsanalyse: Probleme, Lösungsstrategien, Ergebnisse*. Kronberg/Ts.: Athenäum Verlag.
- Grimm, Gunter 1975. *Einführung in die Rezeptionsforschung*. In: Grimm, Gunter (Hg.). *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 11-84.
- Grimm, Gunter 1977. *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Groeben, Norbert 1980. *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma – durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen*. 2. überarb. Auflage. Tübingen: Narr.
- Hermant, Jost 1973. *Vom Gebrauchswert der Rezension*. In: Schwencke, Olaf (Hg.). *Kritik der Literaturkritik*. Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz: Verlag W. Kohlhammer, 32-47.
- Hinck, Walter 1973. *Das moderne Drama in Deutschland vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hohendahl, Peter Uwe 1971. *Literaturkritik und Öffentlichkeit*. In: Kreuzer, Helmut – Klein, Wolfgang (Hg.). *Methodische Perspektiven. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 1/2 1971*. Frankfurt (M): Athenäum Verlag, 11-46.

Huotari, Markku 1980. *Mistä ja miten kriitikot kirjoittavat. Malli kirjallisuuskritiikin sisältöjen analysoimiseksi*. In: Huotari, Markku – Hurskainen, Leeni – Varpio, Yrjö (toim.). *Kirjallisuuskritiikki Suomessa. I Johdatusta kirjallisuuskritiikin tutkimiseen*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 8-66.

Ingarden, Roman 1979. *Konkretisation und Rekonstruktion*. In: Warning, Rainer (Hg.). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 42-70.

Isaksson, Curt 1987. *Pressen på teatern. Teaterkritik i Stockhoms dagspress 1890-1941*. Täby: Akademitryck AB.

Iser, Wolfgang 1979. *Die Appellstruktur der Texte*. In: Warning, Rainer (Hg.). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 228-252.

Jauss, Hans Robert 1979. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: Warning, Rainer (Hg.). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 126-162.

Jokinen, Kimmo 1988. *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

Juntunen, Leena 1982. *Suomen lehdistön kirjallisuusaineiston kehitys v. 1800-1980*. In: Varpio, Yrjö (toim.). *Kirjallisuuskritiikki Suomessa. II kirjallisuuskritiikin väyliä ja rakenteita*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 50-161

Kienecker, Michael 1989. *Prinzipien literarischer Wertung. Sprachanalytische und historische Untersuchungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Knapp, Gerhard P. 1980. *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart: Metzler.

Koskela, Lasse – Rojola, Lea 1997. *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Rauma: Kirjapaino Oy West Point.

Kuckhoff, Armin-Gerd 1991. *Friedrich Dürrenmatt*. In: Pezold, Klaus (Hg.). *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin: Volk und Wissen, 145-166.

Lahtinen, Kai 1993. *Teatterissakäynti kulttuurihabituksen ilmentäjänä*. In: *Hic et nunc. Teatteri tutkimuksen kohteena*. Turku: Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos, 40-76.

Lahtinen, Kai 1998. *Vem tillhör teatern? Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 58*. Saarijärvi: Gummerus Kirjapaino Oy.

Laitinen, Kai 1991. *Suomen kirjallisuuden historia*. 3. uusittu painos. Keuruu: Kustannusoskeyhtiö Otavan painolaitokset.

- Link, Hannelore 1976. *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme.* Stuttgart Berlin Köln Mainz: Verlag W. Kohlhammer.
- Linko, Maaria 1986. *Katsojen teatteri: teatterin vastaanotto Helsingin itäkeskuksen monitoimitalossa.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Linko, Maaria 1990. *Teatteriesitykset ja julkisuus. 1980-luvun teatteriesityksen vastaanotto sanomalehdissä.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Linsmayer, Charles 1989. *Literaturszene Schweiz. 157 Kurzporträts von Rousseau bis Gertrud Leutenegger.* Zürich: Unionsverlag.
- Machinek, Angelika 1988. *Wozu Literaturkritik? Empirische und innerbetriebliche Bedeutung von Rezensionen.* In: Arnold, H. L. (Hg.). *Über Literaturkritik. Text + Kritik. Heft 100. Zeitschrift für Literatur.* München: Verlag text + kritik GmbH, 82-88.
- Miettinen Jorma 1980. *Sanomalehtien lukeminen. Maakuntien ykköslehtien lukijoiden kiinnostus sekä väline- että sisältökäyttö.* Espoo: Weilin + Göös.
- Müller, Jürgen E. 1981. *Literaturwissenschaftliche Rezeptionstheorien und empirische Rezeptionsforschung. Mit einem Forschungsmodell, erläutert am Paradigma des französischen Populärromans.* Frankfurt am Main. Bern: Lang.
- Neukirchen, Monika 1989. *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste des Gesprächs.* In: *Hat Literatur die Kritik nötig?* Frankfurt a.M.: Luchterhand Literaturverlag, 115-160.
- Niemi, Irmeli 1983. *Pääosassa katsoja. Teatteriesityksen vastaanotosta.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Niemi, Juhani 1991. *Kirjallisuus instituutiona. Johdatus sosiologiseen kirjallisuudentutkimukseen.* Tampere: Tammer-paino Oy.
- Pavis, Patrice 1988. *Semiotik der Theaterrezeption.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Pezold, Klaus 1991. *Die Jahrzehnte des Aufschwungs. Literatur und literarisches Leben vom Anfang der sechziger bis Ende der achtziger Jahre.* In: Pezold, Klaus (Hg). *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert.* Berlin: Volk und Wissen, 167-295.
- Reese, Walter 1980. *Literarische Rezeption.* Stuttgart: Metzler.
- Salosaari, Kari 1982. *Teatterin tutkimus.* In: Varpio, Yrjö (toim.). *Taiteen tutkimuksen perusteet.* Helsinki – Porvoo – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 89-105.
- Schmitz, Heinz-Gerd 1989. *Zensor, Kunstrichter und inventive Kritik.* In: *Hat Literatur die Kritik nötig?* Frankfurt a.M.: Luchterhand Literaturverlag, 9-67.



Schult, Klaus-Dieter 1991. *Zwischen Selbstbehauptung und Selbstbeschränkung. Die Literatur der Jahrzehnte vor und nach dem zweiten Weltkrieg.* In: Pezold, Klaus (Hg). *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert.* Berlin: Volk und Wissen, 167-295.

Schutte, Jürgen 1993. *Einführung in die Literaturinterpretation.* 3. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.

Segers, Rien T. 1985. *Kirja ja lukija. Johdatusta kirjallisuudentutkimuksen uuteen suuntaukseen.* Suomennos Lili Ahonen. Juva: WSOY:n graafiset laitokset.

Sepänmaa, Yrjö 1973. *Kirjallisuuskritiikin perusteista.* In: Karonen, Vesa – Sihvo, H. – Tiitinen, Ilpo (toim.). *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 27.* Forssa: Forssan Kirjapaino Oy, 158-168.

Tammi, Pekka 1992. *Onko tällä tekstillä lukijaa?* In: Tammi, Pekka. *Kertova teksti: esseitä narratologiasta.* Jyväskylä: Gummerus, 113-164.

Varpio, Yrjö 1973. *Lauri Viita. Kirjailija ja hänen maailmansa. Lauri Viidan tuotanto elämäkerrallisia, yhteiskunnallisia ja kirjallisuushistoriallisia taustatekijöitä vasten tarkasteltuna.* Porvoo - Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Varpio, Yrjö 1977. *Kirjallisuuskritiikki.* Tampere: Tampereen yliopisto.

Varpio, Yrjö 1980. *Internationale Rezeption von Literatur – am Beispiel des Werks von V. Linna.* In: Ikola, Osmo (toim). *Congressus Quintus Internationalis fenno-ugristarum. Turku 20. – 21.VIII 1980. II Summa dissertationum.* Turku: Lounais-Suomen Kirjapaino Oy, 387.

Varpio, Yrjö 1981. *Kirjallisuuden kansainvälisestä ymmärtämisestä – esimerkkinä Väinö Linnan tuotanto.* In: Ikola, Osmo (toim). *Congressus Quintus Internationalis fenno-ugristarum. Turku 20. – 21.VIII 1980. VII Dissertationes sectionum: Lexicologica et onomastica, alia linguistica et litteraria.* Turku: Lounais-Suomen Kirjapaino Oy, 448-454.

Varpio, Yrjö 1990. *Kirjallisuuskritiikin kirjallisuustieteellisestä tutkimuksesta.* In: Hujanen, Taisto – Luostarinen, Heikki (toim.). *Avauksia journalismikritiikkiin.* Tampere: Tampereen yliopiston tiedotusopin laitos, 39-44.

Vodicka, Felix 1979a. *Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke.* In: Warning, Rainer (Hg). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis.* 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 71-83.

Vodicka, Felix 1979b. *Die Konkretisation des literarischen Werkes - Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk.* In: Warning, Rainer (Hg). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis.* 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 84-112.

Warning, Rainer 1979. *Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik.* In: Warning, Rainer (Hg.). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis.* 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 9-41.

Wirth, Michael 1998. *Jahrhundert der Ungleichzeitigkeiten. Zur Rezeption von Werken der deutschschweizer Literatur in Deutschland*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.). *Literatur in der Schweiz*. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München: edition text + kritik, 235-249.

Wunberg, Gotthart 1975. *Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte*. In: Grimm, Gunter (Hg.). *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 119-133.

ANHANG:3 Beispiele aus den Kritiken

Vinaksi muuttunutta rakkautta

SVEITSILAISEN FRIEDRICH DUBREINMATTI, ensimäinen v. 1921. Komedian tekijä Bernik, on nykydraaman vahvimpia nimik...

VANHAN NAISEN VIERAILU Der Besuch der alten Dame 1946. Monenoma Riva Arvello, jonka näytelmä oli toteutettu...

Vanhan naisen vierailu on keino ihmiseksi, jonka haavoittu... Vanhan naisen vierailu on keino...

Enkieritalaisen, joka ei tunneta... Enkieritalaisen, joka ei tunneta...

Tapion ohjus on suurytö. Sen alomina rikkeinä pitäisin dinnalin... Tapion ohjus on suurytö. Sen...

sa ei ollut rullittu, se oli y... sa ei ollut rullittu, se oli y...

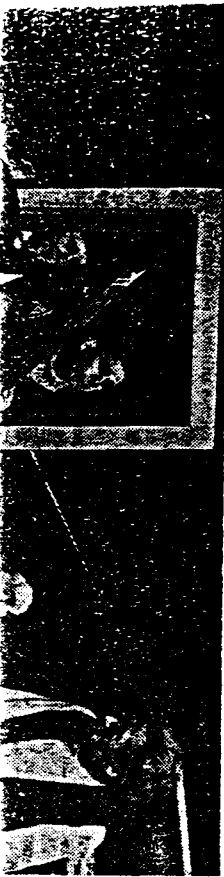
Yhteiskunnan onjako oli ratkaisu... Yhteiskunnan onjako oli ratkaisu...

Vanhan naisen vierailun puke... Vanhan naisen vierailun puke...

Onaluetto on pitkä. Uolevi Vaheristio näytti... Onaluetto on pitkä. Uolevi...

Vanhan naisen vierailu on kilat... Vanhan naisen vierailu on kilat...

Vanhan naisen vierailu on kilat... Vanhan naisen vierailu on kilat...



Lesuisson 6.12.82

Maire Puro



# Ihmisyys, raha ja oikeus

LAPIN KAUSA 24.2.98

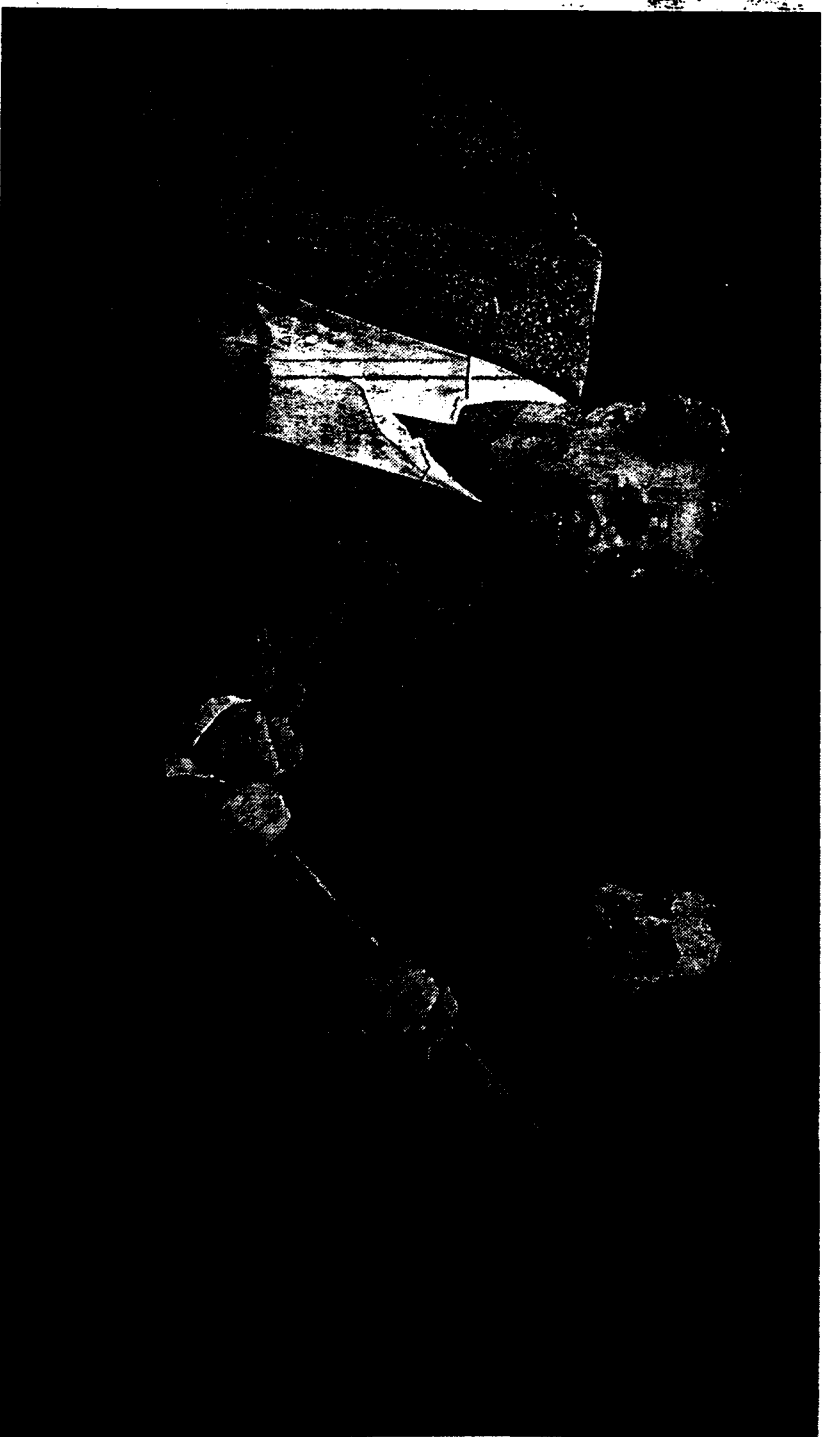
Kemin kaupunginteatterin uusin  
man esityksen alankohtaisuus on  
siinämissä. Yhteiskunnallisten  
prosessien toimintaperiaatteet,  
jotka emme välttämättä voi tiedos-  
taa ja havaita, osoitetaan meille  
teatteritaiteen keinoin, vaikutta-  
valla tavalla. Olen aiemminkin  
tuonut julki mielipiteeni, että juu-  
ri teatteri on se taiteenlaji, jolla on  
mahdollisuus tehdä tutkimusmat-  
koja ihmiseen SYVVYYSsuunnassa.

Tässä tutkimusmatkasta on osoi-  
tettuna sveitsiläiskirjailija Fried-  
rich Dürrenmattin näytelmä Van-  
han naiset vierailu. Näytelmä on  
kantaisietty Suomessa jo 50-lu-  
vulla. Rovaniemen kaupungin teat-

pettymys rakkauteen tai vaihtok-  
pelkkä vallanhalmo.

Teatteriohjelma Olli-Pekka Ullin  
kumilemi on tehnyt rohkean valin-  
nan sikäläisestä, että on joutunut pie-  
nellä henkilökuntamäärällä toi-  
tuttamaan näytelmän, jossa on  
lukuisia rooleja. Näyttelijöille  
useiden roolihenkilöiden esittämi-  
nen on oma koettelemuksensa. Ullin  
kumilemi ohjauksessa sekä pak-  
henkisesti että muuten roolihenkilöi-  
säivät jalansijan. Hyvä näin. Ullin  
kumilemi ei ohjauksellakaan osoittele  
kehykseen tärkeitä, asettelee ky-  
symykset ja jättää katsojan tai lue-  
ti aivanakin minut pohittamaan, miten

oikeutta olisi mahdollista saada  
silloin, kun sitä oikea-utidäisesti  
pihkiä saada. Ullin kumilemi ohjauk-  
sesta näytetään tapa, miten ihmi-  
nen saadaan luopumaan ihmisyys-  
den velvoitteista – se voi tapahtua  
yhä lailla papille, opettajalle kuin  
tavallaiselle työlle.  
Mormonijärjököri Claire Zabczyk  
naissien rooli oli näytelijä Sirkka-  
Liisa Lehtisen työssä pinnallisen  
valtavuuden roolihenkilönä arko-  
väistämisen vei mielestäni usko-  
tävyydestä osan. Pohja siltä elä-  
mähokemukselta, joka Clairelle  
oli, heikkenei. Kaipasin dominol-  
vuuksia ja potentiaalimpaa rui-



Matti Lehtinen on näytelmäkirjailija ja  
teatteriohjaaja. Hän on kirjoittanut useita  
näytelmiä ja ohjannut niitä teatterissa.

Ennen näytelmän vierailijana esinty-  
neen Ahbi Kuoppalan pormestari.  
Paikkakuntalaisien rakastamalle  
näyttelijälle vierailu lienee muka-  
vaa vaihtelua samoin kuin kaik-  
illekin.  
Teatterin omat näyttelijät joi-  
tuivat tässä näytelmässä pähä-  
kielisiä lukunottamatta, useisiin  
eri rooleihin. Moninaisista roo-  
henoitiloista jätin mieleen erityisesti  
Jouni Tittisen ja Satu Talan suoritus-  
työt.

Maailmanlaajuinen teatteriyhteisö  
on ollut yksi tärkeimmistä voimista  
nykyajan kulttuurissa. Teatteri on  
yhä enemmän saanut otetta myös  
muista kulttuurialustoista.  
Teatteri on ollut yksi keskeisistä  
voimista, jotka ovat tuoneet ihmis-  
lämmintä ja yhteisöllisyyttä yhteis-  
öömme. Teatteri on ollut yksi  
keskeisistä voimista, jotka ovat  
autoneet ihmisiä ymmärtämään  
itseään ja maailmaa. Teatteri on  
olleet yksi keskeisistä voimista,  
jotka ovat autoneet ihmisiä ymmärtämään  
itseään ja maailmaa.

Teatterin omat näyttelijät joi-  
tuivat tässä näytelmässä pähä-  
kielisiä lukunottamatta, useisiin  
eri rooleihin. Moninaisista roo-  
henoitiloista jätin mieleen erityisesti  
Jouni Tittisen ja Satu Talan suoritus-  
työt.

tuonut julki mielipiteeni, että juu-  
ri teatteri on se taiteenlaji, jolla on  
mahdollisuus tehdä tutkimusmat-  
koja ihmiseen SYVVYYSsuunnassa.  
Tässä tutkimusmatkasta on osoi-  
tettuna sveitsiläiskirjailija Fried-  
rich Dürrenmattin näytelmä Van-  
han naiset vierailu. Näytelmä on  
kantaisietty Suomessa jo 50-lu-  
vulla. Rovaniemen kaupungin teat-

pettymys rakkauteen tai vaihtok-  
pelkkä vallanhalmo.  
Teatteriohjelma Olli-Pekka Ullin  
kumilemi on tehnyt rohkean valin-  
nan sikäläisestä, että on joutunut pie-  
nellä henkilökuntamäärällä toi-  
tuttamaan näytelmän, jossa on  
lukuisia rooleja. Näyttelijöille  
useiden roolihenkilöiden esittämi-  
nen on oma koettelemuksensa. Ullin  
kumilemi ohjauksessa sekä pak-  
henkisesti että muuten roolihenkilöi-  
säivät jalansijan. Hyvä näin. Ullin  
kumilemi ei ohjauksellakaan osoittele  
kehykseen tärkeitä, asettelee ky-  
symykset ja jättää katsojan tai lue-  
ti aivanakin minut pohittamaan, miten

Ennen näytelmän vierailijana esinty-  
neen Ahbi Kuoppalan pormestari.  
Paikkakuntalaisien rakastamalle  
näyttelijälle vierailu lienee muka-  
vaa vaihtelua samoin kuin kaik-  
illekin.  
Teatterin omat näyttelijät joi-  
tuivat tässä näytelmässä pähä-  
kielisiä lukunottamatta, useisiin  
eri rooleihin. Moninaisista roo-  
henoitiloista jätin mieleen erityisesti  
Jouni Tittisen ja Satu Talan suoritus-  
työt.

Maailmanlaajuinen teatteriyhteisö  
on ollut yksi tärkeimmistä voimista  
nykyajan kulttuurissa. Teatteri on  
yhä enemmän saanut otetta myös  
muista kulttuurialustoista.  
Teatteri on ollut yksi keskeisistä  
voimista, jotka ovat tuoneet ihmis-  
lämmintä ja yhteisöllisyyttä yhteis-  
öömme. Teatteri on ollut yksi  
keskeisistä voimista, jotka ovat  
autoneet ihmisiä ymmärtämään  
itseään ja maailmaa. Teatteri on  
olleet yksi keskeisistä voimista,  
jotka ovat autoneet ihmisiä ymmärtämään  
itseään ja maailmaa.

Teatterin omat näyttelijät joi-  
tuivat tässä näytelmässä pähä-  
kielisiä lukunottamatta, useisiin  
eri rooleihin. Moninaisista roo-  
henoitiloista jätin mieleen erityisesti  
Jouni Tittisen ja Satu Talan suoritus-  
työt.

Maailmanlaajuinen teatteriyhteisö  
on ollut yksi tärkeimmistä voimista  
nykyajan kulttuurissa. Teatteri on  
yhä enemmän saanut otetta myös  
muista kulttuurialustoista.  
Teatteri on ollut yksi keskeisistä  
voimista, jotka ovat tuoneet ihmis-  
lämmintä ja yhteisöllisyyttä yhteis-  
öömme. Teatteri on ollut yksi  
keskeisistä voimista, jotka ovat  
autoneet ihmisiä ymmärtämään  
itseään ja maailmaa. Teatteri on  
olleet yksi keskeisistä voimista,  
jotka ovat autoneet ihmisiä ymmärtämään  
itseään ja maailmaa.

## TEATTERI

KEMPELE TEATTERI

Kaupunginteatterin suurlava näyttämöllä 21.2.

**EILJA PAAVANEN**  
Tuori- ja valot Ari Saari, tehosteet  
Alpo Jakunnaho. Ensi- iltana Kemin  
kaupunginteatterin suurlava näyt-  
tämöllä 21.2.

Maailmanlaajuinen teatteriyhteisö  
on ollut yksi tärkeimmistä voimista  
nykyajan kulttuurissa. Teatteri on  
yhä enemmän saanut otetta myös  
muista kulttuurialustoista.  
Teatteri on ollut yksi keskeisistä  
voimista, jotka ovat tuoneet ihmis-  
lämmintä ja yhteisöllisyyttä yhteis-  
öömme. Teatteri on ollut yksi  
keskeisistä voimista, jotka ovat  
autoneet ihmisiä ymmärtämään  
itseään ja maailmaa. Teatteri on  
olleet yksi keskeisistä voimista,  
jotka ovat autoneet ihmisiä ymmärtämään  
itseään ja maailmaa.