Eva-Kristin Winter
München

So ein Theater! Theaterdarstellungen in Peter Watkins' *The Freethinker*

Abstract: Ein wichtiger Teil des filmischen Werkes des britischen Regisseurs Peter Watkins setzt sich mit historischen oder biographischen Ereignissen auseinander. In seinem Strindberg-Projekt *The Freethinker* adaptiert Watkins nicht nur Strindbergs (Auto-)Biographien, sondern nutzt auch dessen Werke als Quellen für *screenplay* und *mise-en-scène*. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Umsetzung des Theaters im Film *The Freethinker*. Theater umfasst dabei sowohl Strindbergs dramatische Werke, welche erwähnt, zitiert und inszeniert werden, als auch dessen Essays, Briefe und Einleitungen zu seinen Stücken, die Aufschluss über seine sich stetig wandelnde Theatertheorie geben. Es soll der These nachgegangen werden, dass sich bestimmte Ideen und Konzepte Strindbergs in Watkins' Verfilmung widerspiegeln.

Eva-Kristin Winter (M.A.), studierte von 2006-2013 Kunstgeschichte, Amerikanische Literaturgeschichte und Religionswissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und schloß dieses Studium mit einer Magisterarbeit zu Re-enactment und Adaptation in Peter Watkins' Film *Edvard Munch* ab. Seit 2013 promoviert sie über mediale Prozesse in den Werken von Peter Watkins.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten

1. Einleitung

Bereits in den 70er Jahren beschäftigt sich der britische Filmemacher Peter Watkins mit dem Genre der Filmbiographie und verfilmt in Norwegen den ersten Lebensabschnitt des norwegischen Künstlers Edvard Munch.¹ Obwohl der Film nach Erscheinen stark kritisiert wird, so dass der Filmemacher selbst von einem Boykott spricht, plant Watkins den zweiten Teil sowie andere Verfilmungen der Biografien moderner Künstler. Diese scheitern jedoch alle noch in den frühen Stadien der Produktion. Im März 1978 wird Watkins vom Schwedischen Filminstitut (SFI) und dem Schwedischen Fernsehen (SVT) damit beauftragt, einen Spielfilm über das Leben und Werk August Strindbergs zu produzieren, der im schwedischen Fernsehen ausgestrahlt werden soll.² Bei der Ausarbeitung des Screenplays kollaboriert Watkins, wie schon zuvor bei *Edvard Munch*, knapp zwei Jahre lang eng mit einem Team aus Wissenschaftlern und wählt als Quellen insbesondere Strindbergs Essays, Briefe und Autobiographien, sowie dessen als autobiographisch interpretierte Theaterstücke.³ Kurz vor der Fertigstellung bemängeln die Auftraggeber jedoch die Länge des Projektes und schlagen eine Kürzung auf Spielfilmlänge vor. 1981 scheint das Strindberg-Projekt zunächst endgültig zu scheitern, einerseits aufgrund formaler Differenzen, andererseits aufgrund von Finanzierungsschwierigkeiten.⁴ Watkins verlässt Schweden und kehrt erst elf Jahre später zurück, um das Projekt umzusetzen. Zusammen mit Birgitta Östlund wird der Film – unter dem Arbeitstitel *August Strindberg – His Life and Work*⁵ – an einer schwedischen Schule produziert. Peter Watkins und 24 Studenten erarbeiten in zwei Jahren, unter Einfluss der Öffentlichkeit und auf Grundlage des bereits vorhandenen Skripts, den viereinhalbstündigen Film. Dieser wird 1994 fertiggestellt und anschließend unter dem Titel *Fritänkaren – The Freethinker*⁶ an unterschiedlichen Schulen vorgestellt sowie einige Tage in einem Stockholmer Kino gezeigt. Aufgrund seines Inhalts und der dem jeweiligen Screening folgenden Diskussion über Rolle und Macht der Medien und des Fernsehens wird der Film nur wenige Male im Kino und auf Filmfesten gezeigt. Fernsehsender in Schweden, Norwegen und Dänemark lehnen eine Ausstrahlung ab, ebenso weigern sich die von Watkins angeschriebenen Bildungsinsti-

¹ *Edvard Munch*. Norwegen 1973, R: Peter Watkins, 221 min.

² Vgl. Gomez 1979: 14: Bereits Gomez berichtet in der ersten Biographie von Peter Watkins 1979 von einem geplanten Spielfilm über August Strindberg, der vom Schwedischen Filminstitut finanziert werden soll.

³ Vgl. Cook 2010: 101–112; MacDonald 1992: 402–21. Beide hatten offensichtlich Zugang zum Screenplay.

⁴ Vgl. Welsh 1994: 288–289; Geijerstam 1981: o.S.; Tengvall 1981: o.S.; Watkins 1982: o.S.; Cook 2010: 113–124;

⁵ Vgl. Abspann in *Fritänkaren – The Freethinker*. Schweden 1992/93, Peter Watkins, 270 min (DVD 2: 2:10:34–2:19:44): Titel des Originalskripts: Watkins, Peter (1983): *August Strindberg: His Life and Work. A Film Manuscript*. Stockholm: Swedish Film Institute. Dieses Skript befindet sich derzeit im Besitz des Filmemachers.

⁶ *Fritänkaren – The Freethinker*. Schweden 1992/93, Peter Watkins, 270 min.

tutionen, den Film in den Lehrplan aufzunehmen. Erst 2007 erscheint *The Freethinker* überarbeitet auf DVD.

Inhaltlich handelt es sich bei *The Freethinker* um keine stringente Erzählung, vielmehr wechselt die Handlung auf komplexe Weise zwischen mehreren Zeitsträngen: der Kindheit Strindbergs, seiner Beziehung und Ehe zu Siri von Essen, der Zeit im Exil und dem Verfall der Ehe, und den letzten Jahren als alter Mann in Stockholm. Neben dem biographischen Inhalt spricht der Film auch Themen an, die sich mit dem politischen und sozialen Gefüge in Stockholm beschäftigen. Durch unterschiedliche Formen der Darstellung, wie zum Beispiel inszenierte Interviews, Improvisationen, Konfrontationen, dramatische Szenen, Photographien, Zwischentitel, Zitate und Debatten mit dem Publikum, wird die Wahrnehmung des Porträtierten, aber auch der Personen in seinem Umfeld, durch den Betrachter erweitert. Deutlich wird vor allem die Einflussnahme der Schüler auf verschiedene Stadien der Produktion wie Casting, Ausstattung des Films oder Finanzierung.⁷ Peter Watkins beschreibt den Film folgendermaßen:

De toute évidence, *Le Libre-Penseur* est un film que je n'ai pas réalisé au sens habituel. J'en ai guidé la réalisation mais les étudiants ont apporté beaucoup d'ajouts et de changements. [...] Ils décidèrent alors utiliser ... tel morceau et non tel autre. Ils apportèrent des modifications, des ajouts, des adaptations. [...] Ce n'est pas le film que j'aurais fait, [c'est] le film que les étudiants et moi-même avons fait. C'est une variation...⁸

Als der Film 2012 anlässlich einer Retrospektive seines filmischen Werkes in der Tate Modern in London gezeigt wird, führt der Filmemacher zu *The Freethinker* aus, der Film arbeite mit der Psychologie Strindbergs und die verschiedenen filmischen Mittel und Prozesse reflektierten die konstante Suche nach alternativen Formen, mit der sich der Autor Zeit seines Lebens beschäftigt habe. Viele Ideen in *The Freethinker* verhielten sich analog zu den Konzepten, mit denen Strindberg in seinen Dramen arbeitete; auch wenn er stets zwischen mehreren sehr reaktionären Perioden aufgrund persönlicher Krisen in seinen jungen Jahren und kurz vor seinem Tode 1912 schwankte, habe sich Strindberg verzweifelt bemüht, einen Platz für einfache Menschen in den machthungrigen und hierarchischen Strukturen seiner Zeit zu finden.⁹ Ausgehend von dieser Intention des Filmemachers konzentriert sich der Beitrag darauf, wie Theater im Film *The Freethinker* umgesetzt wird, welchen Zweck es erfüllt und welche Möglichkeiten der Darstellung und In-

⁷ Vgl. Gomez 2010: 101–112.

⁸ Vgl. Peter Watkins, zitiert in Cook 2010: 122: "Ganz offensichtlich ist *The Freethinker* ein Film, den ich nicht im gewöhnlichen Sinn umgesetzt habe. Ich habe die Umsetzung geleitet, aber die Studenten haben viele Ergänzungen und Änderungen eingebracht. [...] Sie entschieden also solch ein Teil zu benutzen und nicht ein anderes. Sie brachten Bearbeitungen, Ergänzungen, Anpassungen ein. [...] Dies ist nicht der Film, den ich gemacht hätte, [dies ist] der Film, den die Studenten und ich selbst gemacht haben. Dies ist eine Abwandlung." (Übersetzung E.W.)

⁹ Vgl. Webseite der Retrospektive in der Tate Modern in London (2002): <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/film/peter-watkins-freethinker> (zuletzt aufgerufen am 18.10.2015).

terpretation es eröffnet. Der Begriff des Theaters wird im Folgenden auf zweierlei Arten verstanden. So bezeichnet er einerseits die dramatische Handlung, konkret auf Strindberg bezogen, die Umsetzung seiner Werke, aber auch dessen Theatertheorie, und andererseits das Gebäude bzw. den Ort, an dem eine dramatische Handlung vollzogen wird. Beide Bedeutungen bedingen sich: Das Theater als dramatische Handlung benötigt den Ort, an dem gespielt wird, ebenso wie das Theater als Ort die dramatische Handlung braucht, um zum Theaterraum zu werden. Die Bühne des Theaters ist der Raum dramatischer Handlungen, in denen die Welt in all ihren Aspekten gezeigt werden kann. In einer seiner Funktionen als Repräsentation der Welt stellt das Theater gleichzeitig ähnlich dem Museum oder der Bibliothek eine Metapher für die Speicherung von Wissen dar.¹⁰ Das Theater ist ein anderer Raum, in dem die Möglichkeit besteht, durch Öffnung und Schließung des Systems einen politischen Gegenort der Gesellschaft herzustellen, ohne dass eine Gefahr für andere Ordnungen außerhalb dieses Aufführungsraumes entsteht. Theater ist also nie alleine nur die Kunst der Inszenierung eines Stückes, sondern immer auch ein realer und öffentlicher Raum, in dem soziale und politische Ereignisse angesprochen und diskutiert werden. Im Theaterraum ergeben sich also besondere Regeln, die Zeit und andere Gesetze des Alltäglichen entkräften. Theater kann demnach im Foucault'schen Sinne als Heterotopie verstanden werden. Demnach sind Theater „Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.“¹¹ Im Theater können unterschiedliche Orte dargestellt werden und unterschiedliche Zeiten aufeinander bezogen werden. Der Theaterbesucher betritt einen Raum, in dem er sich in einem Zwischenzustand befinden wird.¹² Das Theater in seiner Bedeutung kann ohne den Raum nicht bestehen. Max Herrmann führt aus, dass der Raum des Theaters zum Erlebnis wird, in dem zwischen teilnehmenden Personen etwas geschieht, das sowohl geplant als auch emergent sein kann.¹³ Die Räume innerhalb des Theaters sind demnach nicht vorgegeben, sondern entstehen immer erst im Wechselspiel zwischen ästhetischem Handeln, Kommunikationsvorgängen und den Wahrnehmungsleistungen der Beteiligten.¹⁴

August Strindberg beginnt nach einem kurzen erfolglosen Versuch einer eigenen schauspielerischen Karriere bereits früh damit, für das Theater zu schreiben. Dabei lässt sich seine Schaffensphase grob in zwei Phasen einteilen:¹⁵ Vor 1894 und seiner

¹⁰ Vgl. Neumeister 2008: 89–111.

¹¹ Foucault [1967] 2005: 935.

¹² Vgl. Wihstutz 2010: 59–73.

¹³ Vgl. Herrmann [1931] 2006: 502; Roselt 2010: 177–187.

¹⁴ Vgl. Wiens 2014.

¹⁵ Diese Einteilung besteht seit Martin Lamm und wird in der Forschung zu Strindberg generell so übernommen, auch wenn nicht außer Acht gelassen werden darf, dass sich bestimmte Entwicklungen in beiden Phasen finden lassen. Vgl. Lamm 1924–26.

Inferno-Krise und nach 1897. Vor 1894 ist Strindberg ein Vertreter des illusionistischen und naturalistischen Dramas, in dieser Zeit entstehen die Werke *The Father* und *Miss Julie*. In dieser Zeit, insbesondere zwischen 1887 und 1892, ist er vor allem von Wissenschaftlern wie Hippolyte Taine und Charles Darwin beeinflusst.¹⁶ In der Zeit nach seiner Inferno-Krise setzt er sich hingegen mehr mit nicht-illusionistischen Themen auseinander. Beispiele sind die Stücke *To Damascus*, *A Dream Play* und *The Ghost Sonata*. Fast sechzig Stücke in Prosa, Vers oder einer Mischung aus beidem machen das dramatische Werk August Strindbergs aus. Besonders beeindruckend ist dabei seine Vielseitigkeit in Bezug auf Genre und literarische Strömungen. So veröffentlicht er Komödien, Tragödien, Tragikomödien, Historiendramen, Märchendramen, Passionsdramen, Traumspiele und Kammerspiele, die teilweise überlappend als realistisch, naturalistisch, symbolistisch, expressionistisch, surrealistisch, existenzialistisch oder absurd bezeichnet werden.¹⁷ Strindberg schreibt seine Stücke dabei stets für mehrere Rezipienten: Den Leser und den Betrachter. All seine Stücke werden entweder vor oder zeitgleich zur Erstaufführung veröffentlicht und stellen sicher, dass sowohl Kritiker als auch Theaterbesucher zuvor mit den Stücken vertraut sein können. Ebenfalls ebnet eine frühe Publikation den Weg für die Übersetzung des Stückes und mögliche Aufführungen im Ausland.¹⁸

2. Titel des Films: *The Freethinker*

Die Bedeutung seines dramatischen Werkes für den Inhalt des Films wird bereits durch die Wahl des Titels betont. Das Projekt, ursprünglich *August Strindberg – His Life and Work* genannt, erhält während der Umsetzung zwischen 1992 und 1994 den Titel *Fritänkaren – The Freethinker*. Dies ist gleichzeitig der Titel des ersten Dramas, das Strindberg 1869 verfasst. Dessen Inhalt lässt sich wie folgt zusammenfassen: Ein junger Mann lehnt sich gegen die religiösen Zwänge des Pietismus auf und bricht schließlich sowohl mit seiner Familie als auch mit seiner Verlobten. Am Ende des Stücks arbeitet er als Volksschullehrer und sehnt sich nach religiöser Freiheit in der Neuen Welt.¹⁹ Somit deutet der Film bereits durch seinen Titel an, um was es im Folgenden gehen wird, nämlich um die Suche des Protagonisten nach Freiheit, sei es religiös oder künstlerisch, und welches Medium im Fokus stehen wird, nämlich Drama und Theater. Näher erläutert wird die Bedeutung des Stücks im späteren Verlauf des Films. In einer kurzen Szene²⁰, inszeniert als Interview-Situation des Strindberg-Darstellers, beschreibt dieser das Stück als Schlüsselwerk für das Verständnis des Lebens und der Beziehungen August Strindbergs, da die-

¹⁶ Vgl. Ward 1980: 13–18.

¹⁷ Für eine detaillierte Auflistung der Theaterstücke Strindbergs vgl. Törnquist/Steene 2007: 174–178.

¹⁸ Vgl. Törnquist/Steene 2007: 11–12.

¹⁹ Vgl. Strindberg 1869.

²⁰ Vgl. *Fritänkaren – The Freethinker* 1992/93: DVD 2: 1:43:58–1:44:51.

ser ähnlich wie der Protagonist des Stücks ein Freidenker sei, dessen Streben nach Freiheit all seine Werke und Taten antreibe und ihn dennoch nicht gegen die Abhängigkeit ankommen ließe. Annette Simonis verweist darauf, dass einige Filme bereits durch die Wahl des Titels signalisieren, mit was sie sich im Folgenden beschäftigen werden und welches Medium explizit im Fokus stehen werde.²¹ Ebenso bemerkt Henry Taylor zur Bedeutung des Titels eines Biopics, dieser gehöre als Paratext einerseits zum filmischen Text, andererseits stehe er außerhalb des filmischen Textes, da er Aufschluss über den Inhalt gebe.²² Der Titel des Films macht daher deutlich, dass sich der Film zum einen mit einer Person, einem Freidenker, und dessen innerlichen Kämpfen befassen wird, zum anderen aber das Werk des Dargestellten im Mittelpunkt steht. Im Gegensatz zum ursprünglich geplanten Titel des Films basierend auf Peter Watkins' Screenplay *August Strindberg – His Life and Work* von 1979–81 verweist der neue Titel nur indirekt und über das Werk auf die dargestellte Person. Diese Umbenennung des Projekts fand vermutlich während der Dreharbeiten statt.

3. Theater als Text und dramatische Handlung

Ähnlich wie im eben beschriebenen Beispiel verfährt Watkins mit Strindbergs dramatischen Texten an unterschiedlichen Stellen des Films. Er beschreibt, zitiert oder paraphrasiert sie. Dies geschieht entweder durch die Darsteller selbst, durch den Erzähler im Voice-Over oder durch zahlreiche Zwischentitel, die erläuternd zwischen die Szenen geschoben werden. Eine Ausnahme hiervon stellen drei Stücke Strindbergs dar, nämlich *The Father*, *Master Olof* und *To Damascus I*, die Watkins als „Theater im Film“-Szenen in den Verlauf des Films einbaut.

So beginnt der Film zunächst mit einem Auszug aus dem Briefverkehr zu Thorsten Hedlund, der als Zwischentitel eingeblendet wird. Unvermittelt scheint nun die Handlung des Films zu beginnen: Ein Mann kauert in einer weiß getünchten Ecke und riecht an einer Blume. Als sich außerhalb des sichtbaren Bereichs eine Tür öffnet, wirkt der Mann verängstigt. Die Frau, die nun den Raum betritt, bleibt mit dem Rücken zum Betrachter an der linken Seite stehen, der Mann erhebt sich und bittet sie, zu bleiben.²³ Erst im weiteren Verlauf des Films wird klar, dass es sich hierbei nicht um den Protagonisten des Films, August Strindberg, handelt, sondern um den Beginn des Stücks *To Damascus I*.²⁴ Dieses beschäftigt sich mit dem Bewusstsein als Spiegel des Individuums, das sich in der Umgebung zurechtfinden muss.²⁵ Aufgebaut als Stationendrama durchläuft der Protagonist des Stückes eine Suche nach seiner Identität. Das Stück beginnt zunächst realistisch, jedoch werden plötzlich Raum und Zeit außer Kraft gesetzt. Der Zuschauer nimmt einerseits das

²¹ Vgl. Simonis 2010: 15.

²² Vgl. Taylor 2002: 294–297.

²³ Vgl. *Fritänkaren – The Freethinker* 1992/93: DVD 1: 0:01:44–0:03:31.

²⁴ Vgl. Strindberg 1898.

²⁵ Vgl. Marschall 1999: 111–120.

wahr, was dem Protagonisten geschieht und andererseits das, was der Protagonist wahrzunehmen meint.²⁶ Der Aufbau des Stückes erinnert dabei an einen Kreis. Nachdem der Protagonist des Stückes verschiedene Stationen durchlaufen hat, endet er wieder genau dort, wo das Stück begonnen hat. Durch die Begegnung mit unheimlichen Figuren, die einen Teil seines Selbst repräsentieren, kann er sich schließlich selbst erkennen.²⁷ Hintergrund der durchlaufenen Stationen bilden persönliche Erfahrungen Strindbergs sowie religiöse und philosophische Ansichten, die er während seiner Inferno-Krise entwickelt hat.²⁸ Erlösung von dieser Krise sucht der Protagonist, ebenso wie der Autor, durch die Heirat einer Frau, deren Beschreibung an Strindbergs eigene Ehen angelehnt sind.

Ähnlich verhält es sich mit Strindbergs 1887 verfasstem Stück *The Father*.²⁹ Dessen Inhalt beschäftigt sich mit dem Kampf der Geschlechter und den Bedrohungen, denen sich der Mann von Seiten der modernen Frau ausgesetzt findet.³⁰ Ein Ehepaar, der Rittmeister und seine Frau Laura, streiten sich über die Erziehung der gemeinsamen Tochter. Der Ehefrau gelingt es, Zweifel an der Vaterschaft des Rittmeisters zu säen, die diesen schließlich in den Wahnsinn und in den Tod treiben. Es handelt sich hierbei um eines der naturalistischen Stücke Strindbergs, die dieser beeinflusst von Darwinismus und französischer Psychologie zwischen 1887 und 1889 verfasst. Watkins beschränkt sich in der Inszenierung des Dramas auf einen kleinen Ausschnitt des Stückes, dabei handelt es sich mit einigen Auslassungen um den Höhepunkt des Konflikts, die fünfte Szene des zweiten Aktes, die Watkins an sechs unterschiedlichen Stellen des Films einfügt. Der Rittmeister und Laura stehen sich erstmals ebenbürtig gegenüber und tragen symbolisch den Kampf der Geschlechter aus.

Die Gestaltung dieser „Theater im Film“-Szenen grenzt sich deutlich vom Rest des Films ab. So handelt es sich bei den Darstellern, sowohl in der *To Damascus*-Szene als auch beim Rittmeister und Laura aus *The Father*, um in Schweden mittlerweile etablierte Schauspieler und nicht wie bei den anderen Darstellern um Studenten, die Szenen des Künstlerlebens als *re-enactment* nachstellen. Gleichzeitig ist auch die Lage dieser Szenen bedeutsam: Der Beginn des Films durch eine Szene aus *To Damascus I*, welche viereinhalb Stunden später am Ende des Films wiederholt wird, kündigt unweigerlich den weiteren Verlauf des Films als Spiegel des Stückes an, der gleichermaßen die Stationen der Reise durch das Leben umfasst und dem Betrachter einerseits die Perspektive Strindbergs und andererseits eine wissenschaftliche Sicht auf dessen Leben vermitteln will. Die mehrfach wiederholte Szene aus *The Father* wird an manchen Stellen durch das *re-enactment* der Beziehung Strindbergs zu seiner ältesten Tochter unterbrochen, der ihr, ähnlich wie der Rittmeister seiner Tochter, ein unabhängiges Leben bieten will. In der beschriebenen Szene aus

²⁶ Vgl. Bark 1988: 98–106.

²⁷ Vgl. Szalczner 2001: 33–52.

²⁸ Vgl. Møller Kristensen 1967: 363–377.

²⁹ Vgl. Strindberg [1887] 2003.

³⁰ Vgl. Lyons 1964: 218–232; Dhillon 2002: 97–108; Gordon 1998: 139–157.

The Father befinden sich die beiden Darsteller an einem Tisch in einem nicht weiter identifizierbaren Raum. Das Bühnenbild, das aus besagtem Tisch und zwei Stühlen besteht, verweist auf Strindbergs frühe Theatertheorie. In seinem Essay *On Modern Drama and Modern Theatre* von 1889 führt er in Bezug auf die kurzen Stücke Louis Carmontelles aus:

With the help of a table and two chairs one could present the most powerful conflicts life has to offer; and in this type of art, all the discoveries of modern psychology could be applied for the first time in a popular form.³¹

Die spärliche Ausstattung des Raumes setzt somit Strindbergs Ausführungen zur Theatertheorie um: Ein Tisch und zwei Stühle sind ausreichend um die großen Konflikte des Lebens darzustellen. Szenenbild ist bedeutungslos, wenn allein der Inhalt Aufmerksamkeit auf sich ziehen soll. Und Szenenbild bedeutet wenig in einem Stück, in dem der Inhalt Aufmerksamkeit auf sich zieht.³²

Diese durch ihre Inszenierung hervorgehobenen Stücke in *The Freethinker* stehen stellvertretend für unterschiedliche Perioden in Strindbergs Gesamtwerk: *The Father* als naturalistisches Stück für Strindbergs frühes Theater und *To Damascus I* als Stationendrama für das Theater nach der Inferno-Krise. Sie eröffnen neben der (auto)biographischen Deutungsebene eine Metaebene, mit der Peter Watkins gezielt auf Strindberg als Autor und Theatertheoretiker verweist.

4. Theater als Raum

Das Theater als Ort und Gebäude der Inszenierung wird an unterschiedlichen Stellen des Films zu erkennen gegeben und eröffnet vor allem durch das Verlassen der Diegese eine weitere Ebene der Reflexion über Medien generell und Film und Fernsehen im Speziellen. Gleichzeitig eröffnen sich weitere Räume zur Diskussion zwischen Schauspielern und Zuschauern. Es wird die Entstehung des Films dokumentiert: Man beobachtet den Regisseur Peter Watkins und Teile seiner Crew, wie sie in einem Theater aufbauen, eine Tonprobe vornehmen oder sich besprechen. Eine Kamerafahrt durch das Theater zeigt Aushänge an den Wänden. Ein eingeschobener Zwischentitel erläutert, dass es sich dabei um Peter Watkins' Essay über die Rolle und Funktion der Massenmedien handelt, welchen dieser im März/April 1993 im Oriontheater in Stockholm aushängen ließ.³³ Das Theater, so will man zeigen, ist ein Ort der freien Meinungsäußerung, ein Ort, an dem Kritik und Diskussion möglich sind. Im Verlauf des Films wird dies immer wieder durch die Überschneidung der beiden Zeitebenen deutlich. In Nahaufnahmen folgt die Kamera dem Verlauf der Diskussion der Gruppe *Unga Sverige* am scheinbar runden Tisch. Kurz darauf löst eine Totale auf: Die Diskussion wird gerade im Bühnen-

³¹ Strindberg [1890] 1996: S. 73–86, hier S. 85.

³² Vgl. Strindberg [1908] 1967: 234–305.

³³ Vgl. *Fritänkaren – The Freethinker* 1992/93: DVD 1: 0:15:34–0:17:18.

raum des Theaters gefilmt, der Inhalt der Diskussion kann sich somit auf beide Zeitebenen beziehen: Er ist sowohl Teil der filmischen Handlung als auch Teil der Dokumentation über die Entstehung des Films, die zu großen Teilen durch die gleichberechtigte Mitwirkung des Einzelnen entsteht. Aufgereiht nebeneinander sitzen nun die Mitglieder, beziehungsweise Darsteller, des *Unga Sverige* im Bühnenraum und nehmen Kommentare, Anregungen und Fragen aus den Zuschauerreihen entgegen.³⁴ Diese Szene der Publikumsdiskussion beschäftigt sich inhaltlich mit der Rolle der Medien und dem richtigen Umgang damit zur jeweiligen Zeit, also 1890 und 1990. Die Mitglieder des *Unga Sverige* sitzen dazu innerhalb des reenactments der Szene zunächst an einem Tisch und stellen sich daraufhin der Diskussion mit der Öffentlichkeit.

Bei erwähntem Theater handelt es sich um das Orion Theater in Stockholm, ein Mitte der 1980er Jahre gegründetes liberales Theater in einer ehemaligen Fabrikhalle. Der Bühnenraum wurde für die Dreharbeiten in eine Arenabühne verwandelt, an zwei oder sogar drei Seiten befinden sich Tribünen aus Holz. Der Raum dazwischen wurde als Raum für Diskussionen geöffnet, die sich zwischen den Darstellern, der Filmcrew oder im Dialog mit der Öffentlichkeit ergeben. Die Wahl des Orion Theaters als Theaterraum in der alten Fabrik ist naheliegend: Ein Auszug aus den klassischen Theatergebäuden beginnt nach 1960. Man bedient sich nun anderer Räume wie leerstehenden Fabriken, Zechen, Straßenbahndepots und anderen Hallen. Der Grund hierfür liegt in der generellen Kritik am Theater als bürgerlicher Institution, man bemerkt die räumliche Unzulänglichkeit des Theaters und kritisiert die strikte räumliche Trennung in Zonen wie Bühne und Zuschauerraum. Mit dem Auszug aus dem bekannten Theatergebäude entsteht eine Verschiebung der Grenzen. Theater wird nun demokratisiert, so dass eine neue Gemeinschaft zwischen Akteuren und Zuschauern entstehen kann. Ähnliches wurde aber bereits knapp 100 Jahre zuvor versucht, unter anderem durch bekannte Zeitgenossen August Strindbergs wie Max Reinhardt oder Richard Wagner. Gerade Max Reinhardt will sich neue Räume aneignen, Zuschauer und Schauspieler sollen so nah wie möglich zusammenkommen. Seine Kammerspiele und Kleinsttheater, also die Verkleinerung oder Intimisierung des Theaters, sind ein Vorbild für Strindbergs Intimes Theater in Stockholm, das dieser Anfang des 20. Jahrhunderts gründet.³⁵ Demnach ist das Orion Theater einerseits ein Theater ganz im Sinne Strindbergs, nämlich offen für die Begegnung zwischen Zuschauer und Schauspieler, und steht andererseits für die Demokratisierung eines Mediums, also die Möglichkeit eines Jeden am Geschehen und an der Diskussion teilzunehmen. Dies ist etwas, das auch Peter Watkins in seinen Schriften immer wieder fordert.³⁶ Während des Drehzeitraums in Stockholm erscheint deshalb ein Aufruf zur Mitarbeit in der Zeitung *Dagens Nyheter*. Die Verfasserin lädt die Öffentlichkeit zur Teilnahme an der Filmproduktion ein, denn gerade jetzt entstehe eines der bemerkenswertes-

³⁴ Vgl. *Fritänkaren – The Freethinker* 1992/93: DVD 1: 1:19:34–1:24:42.

³⁵ Vgl. Fischer-Lichte 2010: 133–150.

³⁶ Vgl. Watkins 2014.

ten Filmprojekte Schwedens in der Katarina Bangata in Stockholm, zu dem die Öffentlichkeit herzlich eingeladen sei. Man spiele am Nachmittag Szenen im Orion-Theater und am Sonntag ende es mit einer offenen Publikumsdiskussion. Dies sei das Strindbergprojekt des Engländers Peter Watkins, das nach mehr als zehn Jahren des Kampfes nun Realität werde. Der Regisseur und Medienkritiker veranschauliche in jedem Teil des Arbeitsprozesses, der zu einem 3,5h langen Film werden soll, wie Film und Fernsehen arbeiten sollten. Grob zusammengefasst hieße das: Mit größtmöglicher Transparenz und Demokratie. Aus diesem Grund sei jeder willkommen, sich an dem Film zu beteiligen. Am Samstag und Sonntag würden Szenen im Oriontheater gedreht: eine Szene aus dem Stück *Der Vater* und eine Szene, wie Strindberg die Ereignisse im Künstlerkollektiv in Grez außerhalb von Paris kommentiert. Die, die ins Orion Theater kommen, wären, was sie sowieso seien: Publikum, Leser, äußere Umgebung.³⁷

5. Zusammenfassung

Watkins' Integration des Theaters, sei es als dramatische Handlung im Film oder als Ort des Geschehens, sorgt zunächst für Verwirrung. Der Auftritt dem Betrachter zunächst unbekannter Charaktere, die auch im weiteren Verlauf nicht genauer vorgestellt werden, der Wechsel der erzählten Zeit durch Anachronien und das Verlassen der Diegese, all diese Elemente erfordern Aufmerksamkeit und setzen Kenntnisse über Strindberg, sein Werk und die Entstehung des Films voraus. Gleichzeitig eröffnet diese Darstellung des Theaters in *The Freethinker* aber auch neue Ebenen des Verständnisses. Durch die eingebauten «Theater-im-Film»-Szenen werden Einblicke in Strindbergs Werk und dessen autobiographische Deutungsmöglichkeiten gewährt oder Strindbergs Formensprache wiedererkannt. Der Blick hinter die Kulissen des Films und auf seine Entstehung im Oriontheater erfordert Aufmerksamkeit und Teilnahme an den öffentlichen Diskussionen und hilft, bestimmte politische und wirtschaftliche sowie medienkritische Positionen des Films zu verstehen.

Literatur

- Bark, Richard (1988): „Strindberg's Dream-Play Technique“. In: Stockenström, Göran (Hrsg.): *Strindberg's Dramaturgy*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Internat. S. 98–106.
- Cook, John R. (2010): „Les cercles du temps: Peter Watkins, August Strindberg et la crise de la représentation bio-historique conventionnelle“. In: Denis, Sébastien/Bertin-Maghit, Jean-Pierre (Hrsg.): *L'insurrection médiatique: Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*. Bordeaux/Pessac: Presses Univ. de Bordeaux. S. 113–124.
- Dhillon, Navdeep (2002): „Quest for Identity in August Strindberg's *The Father*“. *Punjab journal of English studies*. 17. S. 97–108.

³⁷ Vgl. Skawonius 1993: o.S.

- Fischer-Lichte, Erika (2010): „Politiken der Raumanweisung“. In: Fischer-Lichte, Erika/Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. S. 133–150.
- Foucault, Michel (2005 [1967]): „Von anderen Räumen“. In: Foucault, Michel (Hrsg.): *Schriften*. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 931–942.
- Geijerstam, Eva af (1981): „Peter Watkins summerar kollapsen för ännu ett Strindbergsprojekt: Monumentalt bedrägeri.“. *Dagens nyheter* (4.11.1981).
- Gomez, Joseph A. (1979): *Peter Watkins*, Boston: Twayne Publishers.
- Gomez, Joseph A. (2010): „Nous faisons tous partie de l'Histoire: temps, Histoire et subversion de la monoforme“. In: Denis, Sébastien/Bertin-Maghit, Jean-Pierre (Hrsg.): *L'insurrection médiatique: Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*. Bordeaux/Pessac: Presses Univ de Bordeaux. S. 101–112.
- Gordon, Robert (1998): „Rewriting the Sex War in *The Father*, *Miss Julie*, and *Creditors*: Strindberg, Authorship, and Authority“. In: Burkman, Katherine H./Roof, Judith (Hrsg.): *Staging the Rage. The Web of Misogyny in Modern Drama*. London: Fairleigh Dickinson University Press. S. 139–157.
- Herrmann, Max (2006 [1931]): „Das theatralische Raumerlebnis“. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 501–514.
- Lamm, Martin (1924–26): *Strindbergs Dramer I-II*, Stockholm: Dahlia Books Handelsbolag.
- Lyons, Charles R. (1964): „The archetypal action of male submission in *The Father*“. *Scandinavian Studies* 36.3. S. 218–232.
- MacDonald, Scott (1992): *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Los Angeles: University of California Press.
- Marschall, Brigitte (1999): „Drug Intoxication and Dream: Higher States of Consciousness in August Strindberg's *Inferno Dramas*“. In: Robinson, Michael/Rossel, Sven Hakon (Hrsg.): *Expressionism and Modernism. New Approaches to August Strindberg*. Wien: Edition Praesens, S. 111–120.
- Møller Kristensen, Sven (1967): „Strindberg's *Damascus*“. *Orbis Litterarum*. S. 363–377.
- Neumeister, Sebastian (2008): „Theatralität des Wissens als Raum und als Text“. *metaphorik.de* 14. S. 89–111.
- Roselt, Jens (2010): „Wandel durch Annäherung: Praktiken der Raumnutzung in zeitgenössischen Aufführungen“. In: Fischer-Lichte, Erika/Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. S. 177–187.
- Simonis, Annette (2010): *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*, Bielefeld: transcript.
- Skawonius, Betty (1993): „Öppet hus hos August Strindberg. Ung teolog spelar huvudrollen när Peter Watkins film blir verklighet efter tio år“. *Dagens Nyheter* (17.04.1993).
- Strindberg, August (2003 [1887]): *The Father*. New York: Dover Publications Inc.
- Strindberg, August (1869): *Fritänkeren*. Stockholm: Bonnier.
- Strindberg, August (1898): *Till Damaskus I*. Stockholm: Bonnier.
- Strindberg, August (1996 [1890]): „On Modern Drama and Modern Theatre“. In: Robinson, Michael (Hrsg.): *Selected Essays by August Strindberg*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 73–86.
- Strindberg, August (1967 [1908]): „Fifth Letter“. In: Johnson, Walter (Hrsg.): *Open Letters to the Intimate Theater*. Seattle: University of Washington Press. S. 234–305.

- Szalczzer, Eszter (2001): „Nature's Dream Play: Modes of Vision and August Strindberg's Re-Definition of the Theatre”. *Theatre Journal* 53.1. S. 33–52.
- Taylor, Henry M. (2002): *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren.
- Tengvall, Gunilla (1981): „Levin om Watkins Strindbergsmanus: Lysande men oanvändbart”. *Dagens nyheter* (5.11.1981).
- Törnquist, Egil/ Steene, Britta (2007): *Strindberg on Drama and Theatre*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ward, John (1980): *The Social and Religious Plays of Strindberg*. London: Athlone Press.
- Watkins, Peter (1983): *August Strindberg: His Life and Work, A Film Manuscript*. Stockholm: Swedish Film Institute.
- Watkins, Peter (1982): „Background to the Suppression of the Film August Strindberg”. *Dagens nyheter* (Mai 1982).
- Watkins, Peter (2014): Introduction to the Media Crisis: http://pwwatkins.mnsi.net/Intro_MedCr.htm (16.12.2015).
- Webseite der Retrospektive in der Tate Modern in London (2002): <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/film/peter-watkins-freethinker> (18.10.2015).
- Welsh, James Michael (1994): *Narration and authorship in the cinema of Peter Watkins*. University of Kansas: Dissertation.
- Wiens, Birgit (2014): *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Wihstutz, Benjamin (2010): „Anderer Raum oder Raum der Anderen? Überlegungen zum politischen Gegenwartstheater”. In: Fischer-Lichte, Erika/Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. S. 59–73.

Filmographie

Edvard Munch. Norwegen 1973, R: Peter Watkins, 221 min.

Fritänkaren – The Freethinker. Schweden 1992/93, R: Peter Watkins, 270 min.