

THEATER
UND
SPRACHLICH-KULTURELLE IDENTITÄT

Untersuchung zum Identitätsverständnis
im Theaterwesen und in der dramatischen Literatur
der schwedischsprachigen Minderheit in Finnland

von

CHRISTINE DÜRR

Philosophische Dissertation
angenommen von der Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen
am 20. Juli 2000

Tübingen

2001

Veröffentlicht in elektronischer Form mit Genehmigung der
Neophilologischen Fakultät der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Jürg Glauser, Universität Zürich

Mitberichterstatterin: Prof. Dr. Stefanie Würth, Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Bernd Engler, Universität Tübingen

Vorwort

Die vorliegende Arbeit über Theater und Drama der schwedischsprachigen Minderheit in Finnland wäre ohne die Hilfe verschiedener Stiftungen und Personen nicht zustande gekommen.

Während der Feldforschungphase in Finnland konnte die Arbeit durch das Forschungsstipendium aus dem "Otto och Johanna Beltzners fond" der Åbo Akademi wesentlich erleichtert werden.

Den SekretärInnen und MitarbeiterInnen der Institutionen und Archive wie Åbo Akademi, Åbo Svenska Teater, Svenska Teatern in Helsingfors, Lilla Teatern i Helsingfors, Wasa Teater, Suomen Näytelmäkirjailijalitto/Finlands Dramatikerförbund ry, Brages urklippsverk und Finlands svenska ungdomsförbund rf (FSU) möchte ich hier noch einmal meinen Dank aussprechen.

Der weitere Verlauf der Dissertation wurde durch die finanzielle Zuwendung eines Promotionsstipendiums nach dem Landesgraduiertenförderungsgesetz (LGFG) des Landes Baden-Württembergs ermöglicht.

Danken möchte ich an dieser Stelle auch meiner finnischen Freundin Seija Pekkala und ihrer Familie, die mir während meiner Aufenthalte in Finnland nicht nur gastliche und liebe Freunde waren, sondern mit großer Selbstverständlichkeit bei allen Problemen immer hilfreich zur Seite standen.

Den unermüdlichen Korrekturen von Ruth Doersing, M.A. und Janine Viguié, M.A. sowie der technischen Unterstützung von cand. phil. Irmgard Thiel verdanke ich, daß ein druckbares Manuskript und dessen Vervielfältigung zustande kommen konnte.

Nicht unerwähnt lassen möchte ich die unakademisch spontane und zuweilen wünschenswerte Abwechslung, die mir durch meine Neffen Maximilian und Felix Dürr beschert wurde.

Meiner Mutter Gerli, die stets mit sorgsamer Anteilnahme und Hingabe über Schule, Ausbildung und Werdegang ihrer Kinder wachte, möchte ich diese Arbeit widmen.

Tübingen im Juni 2001

Inhaltsverzeichnis

Teil I:

1.	Einleitung	S. 1
1.1.	Gegenstandsabgrenzung	S. 1
2.1.	Forschungsgeschichtlicher Überblick	S. 3
2.1.	Fragestellung und Intention der Arbeit	S. 5
2.	Kultursoziologische und kulturpolitische Voraussetzungen in Finnlandschweden	S. 12
2.1.	Historischer Hintergrund	S. 12
2.2.	Die traditionellen schwedischsprachigen Regionen und ihre Entwicklung	S. 22
2.3.	Von einer Majoritäts- zu einer Minoritätskultur	S. 27
2.4.	Sprachliche und kulturelle Identität	S. 36
2.4.1.	Sozialpsychologische Perspektive	S. 37
2.4.2.	Soziologische Perspektive	S. 42
2.4.3.	Kulturanthropologische Perspektive	S. 49
2.5.	Zentralisiertes versus lokales Kulturverhalten: die Regionen Åboland und Nyland im Vergleich zur Region Österbotten	S. 54
2.6.	Die Besonderheit der Ålandinseln	S. 65
3.	Theater als sozio-kulturelle Manifestation einer finnland- schwedischen Identität	S. 67
3.1.	Von einer reichsschwedischen Theaterprovinz zur kulturellen Autonomie: ein theatergeschichtlicher Abriß	S. 69
3.1.1.	Die Einbindung des Theaters im 16. und 17. Jahrhundert in die In- stitutionen Hof, Kirche, Schule und Universität	S. 69
3.1.2.	Deutsche und reichsschwedische Wanderbühnen im 18. Jahrhundert	S. 74
3.1.3.	Von den deutschen und reichsschwedischen Wandertruppen bis zur Entstehung der beiden Nationalbühnen im 19. Jahrhundert	S. 80
3.1.3.1.	Ausländische Einflüsse zu Beginn des Jahrhunderts	S. 82
3.1.3.2.	Die einheimische Idee eines finnländischen Nationaltheaters	S. 89
3.1.3.3.	Sällskapsteater als Beginn der Amateurtheatertätigkeit in Finnland	S. 93
3.1.4.	Das Theater im 20. Jahrhundert	S. 96
3.1.4.1.	Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg	S. 96
3.1.4.2.	Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart	S. 106
3.1.4.2.1.	Åbo Svenska Teater in Åbo	S. 109
3.1.4.2.2.	Svenska Teatern in Helsingfors	S. 111
3.1.4.2.3.	Lilla Teatern in Helsingfors	S. 113

3.1.4.2.4. Wasa Teater in Vasa	S. 114
3.1.4.2.5. Freie Gruppen: Gruppen-, Amateur- und Sommertheater	S. 115
3.2. Die schwedischsprachigen Theaterinstitutionen und ihr Repertoire von 1940-1989	S. 125
3.2.1. Übersicht über die prozentuale Verteilung des Repertoires	S. 129
3.2.1.1. Zusammensetzung nach Genre (Tabelle 1-5)	S. 129
3.2.1.2. Nationale Verteilung (Tabelle 6-10)	S. 130
3.2.1.3. Anteile der skandinavischen Länder (Tabelle 11-15)	S. 131
3.2.1.4. Aufteilung der einheimischen Stücke in finnische und finnlandschwedische Anteile (Tabelle 16-20)	S. 132
3.2.2. Deskriptive Repertoireanalyse	S. 133
3.2.2.1. Die 40er Jahre	S. 133
3.2.2.2. Die 50er Jahre	S. 140
3.2.2.3. Die 60er Jahre	S. 146
3.2.2.4. Die 70er Jahre	S. 153
3.2.2.5. Die 80er Jahre	S. 159
3.2.3. Resümee	S. 164
4. Die finnlandschwedische Dramatik der 1970er und 1980er Jahre als Reflexion der gesellschaftlichen Umstrukturierung und der Revitalisierung der kollektiven bzw. kulturellen Selbstvergewisserung	S. 174
4.1. Die Betonung der historischen Identität in der Dramatisierung von Nationalliteratur und geschichtlichen Begebenheiten	S. 177
4.2. Stücke und Revuen mit lokaler Verankerung als regionale Selbstkategorisierung	S. 276
4.3. Sozialkritische Dramatik zur Förderung eines politischen Zugehörigkeitsbewußtseins	S. 294
4.4. Zwischen persönlich-existentieller und sozial-gesellschaftlicher Problematik: psychologisch orientierte und surreale Darstellung des Individuums	S. 375
5. Schluß	S. 422

6.	Literaturverzeichnis	S. 430
6.1.	Primärliteratur	S. 430
6.1.1.	Unveröffentlichte maschinenschriftliche Manuskripte der Institutionstheater	S. 430
6.1.2.	Erwähnte unveröffentlichte maschinenschriftliche Manuskripte der Amateur- und Sommertheater	S. 432
6.1.3.	Veröffentlichte Werke	S. 432
6.1.4.	Andere erwähnte oder zitierte Primärliteratur	S. 433
6.2.	Sekundärliteratur	S. 434
6.2.1.	Literatur-, Theater- und Kultur-, -geschichte, -überblicke und -theorien	S. 434
6.2.2.	Soziologie, Minorität und kulturelle Identität	S. 451
6.2.3.	Artikel und Rezensionen zu einzelnen Autoren, Werken und Theatern	S. 457
 Teil II:		
7.	Anhang	S. 1
7.1.	Repertoireübersicht der Institutionstheater von 1940-1990	S. 1
7.1.1.	Åbo Svenska Teater in Åbo	S. 1
7.1.2.	Svenska Teatern in Helsingfors	S. 14
7.1.3.	Lilla Teatern in Helsingfors	S. 34
7.1.4.	Wasa Teater in Vasa	S. 43
7.2.	Repertoireübersicht der freien Gruppen-, Amateur- und Sommertheater von 1970-1989	S. 55
7.2.1.	Gruppentheater	S. 55
7.2.2.	Sommertheater	S. 56
7.2.3.	Amateurtheater	S. 61
7.3.	Inhaltsangaben der bearbeiteten Dramentexte	S. 71
8.	Verzeichnisse	S. 123
8.1.	Verzeichnis der Autoren	S. 123
8.2.	Verzeichnis der Stücke	S. 142
8.3.	Abkürzungsverzeichnis	S. 176

1. Einleitung

1.1. Gegenstandsabgrenzung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Theaterwesen und der dramatischen Literatur der schwedischsprachigen Minderheit in Finnland. Diese beträgt zur Zeit 5.8 Prozent der Gesamtbevölkerung (das sind 295 630 Personen)¹ und ist vorwiegend in den schwedischsprachigen Regionen wie Österbotten, Ålandinseln, Åboland und Nyland angesiedelt.

Finnland verfügt insgesamt über 42 staatlich subventionierte Theater, davon sind vier schwedischsprachig: das *Åbo Svenska Teater* in Åbo, das *Svenska Teatern* in Helsingfors, das *Lilla Teatern* in Helsingfors und das *Wasa Teater* in Vasa². Außer diesen vier schwedischsprachigen Institutionstheatern gibt es zahlreiche freie Gruppen, Amateur- und Sommertheater, die eine nicht unbedeutende Rolle in der finnländischen³ Theaterlandschaft spielen und die aus diesem Grund in die vorliegende Arbeit miteinbezogen werden.

Das Hauptgewicht der Untersuchung soll darauf liegen, den Zusammenhang zwischen den kultursoziologischen Voraussetzungen der finnlandsschwedischen Minderheit, ihrer Ausbildung bzw. Aufrechterhaltung der sprachlichen Identität und der Theaterkultur aufzudecken und begründen. Damit fällt der Untersuchungsgegenstand in den Grenzbereich von Theater-, Literatur-, Sozial- und Kulturwissenschaft, dem die herkömmlich disziplinären Methoden nicht gerecht werden können. Es wurde deshalb eine interdisziplinäre Zugangsweise gewählt, die der Frage nachgehen soll, inwiefern Theater und dramatische Literatur die sozio-kulturelle Identität einer Minderheit dokumentieren und welche Funktion sie in der Gesellschaft erfüllen.

Aus diesem Blickwinkel ergeben sich drei wesentliche Bestandteile, die für die vorliegende Untersuchung wichtig sind.

¹ vgl. dazu die für den zu untersuchenden Zeitraum aktuellste Bevölkerungsstatistik von 1999 bei Finnäs 2001, S.7

² Die Theater werden, wo es notwendig erscheint, im folgenden mit *ÅST* für *Åbo Svenska Teater*, mit *SvT* für *Svenska Teatern*, mit *LT* für *Lilla Teatern* und mit *WT* für *Wasa Teater* abgekürzt.

³ Als Finnländer bezeichnet man all diejenigen, die Staatsbürger in Finnland sind. Finnen dagegen sind die finnischsprachigen, Finnlandsschweden die schwedischsprachigen Einwohner Finnlands. Törnudd 1966, S.52. Ich beziehe mich dabei auf die schwedischsprachige Definition und Bezeichnungen: finländare, finnar, finlandssvenskar, vgl. dazu: "Vid sekelskiftet lanserades en ny begreppsledning för medborgare i Finland; med finländare avsågs landets samtliga invånare, den finskspråkiga befolkningen kallades finnar och den svenska befolkningen finlandssvenskar." (vgl. Svenskt i Finland 1994, S.6). Auf die im Deutschen oftmals übliche, aber mißverständliche Bezeichnung Finnländer für die schwedischsprachigen Einwohner Finnlands wird verzichtet.

Zum einen ist es das gesellschaftliche und kulturelle Umfeld, in welchem sich die Theaterkultur ereignet und das es miteinzubeziehen gilt. Hier sollen einerseits wichtige und allgemein historische Entwicklungen dargestellt werden, andererseits soll der gesellschaftliche und linguistische Rahmen, der für das Aufkommen eines kollektiven Bewußtseins und die kulturelle Identität der Minderheit bedeutend ist, Beachtung finden. Die Grundlage bilden hier vor allem Quellen und Statistiken zur demographischen Entwicklung und zum Kulturverhalten der Finnlandschweden⁴; des weiteren werden zahlreiche Texte zum finnlandschwedischen Selbstverständnis aus den Bereichen der Sozialpsychologie, Soziologie und Kulturanthropologie miteinbezogen.

Zum anderen ist es die Institution Theater, die als Kulturträgerin und Kulturvermittlerin in ihrer historischen Dimension und ihren unterschiedlichen gegenwärtigen Erscheinungs- und Funktionsformen bezüglich der sprachlichen Identität untersucht werden soll. Die Materialgrundlage setzt sich hier vorwiegend aus traditionellen theaterhistorischen Abhandlungen und den Repertoirelisten der einzelnen Theater zusammen.

Ein weiteres Untersuchungsfeld stellt die finnlandschwedische Gegenwartsdramatik dar. Die Analyse der dramatischen Literatur soll Aufschluß darüber geben, ob die sozio-kulturelle Identität in den Dramentexten Eingang gefunden hat und inwiefern sie verarbeitet wurde. Da es sich bei diesem Teil des Untersuchungsgegenstandes vorwiegend um kaum berücksichtigtes unveröffentlichtes Material handelt - Theatermanuskripte, die nach den Aufführungen nur in den verschiedenen Theaterinstitutionen archiviert wurden -, das weder in seiner Gesamtheit noch in Basiselementen erfaßt ist, macht es sich die geplante Untersuchung zur Aufgabe, die finnlandschwedische Gegenwartsdramatik in ihren Grundzügen nachzuvollziehen und in einen systematischen Zusammenhang zu stellen. Das Textkorpus umfaßt alle Manuskripte der vier schwedischsprachigen Theater sowie die gesamte veröffentlichte Bühnenliteratur von 1970 bis 1989. Außerdem liegt der Arbeit ein wesentlicher Teil der Amateur-, Sommer- und Gruppentheatermanuskripte zugrunde. Nicht berücksichtigt werden konnten Kinder- und Jugendtheaterstücke, Aufführungen, die auf Improvisationen basierten sowie einige Manuskripte, die trotz umfangreicher Bemühungen nicht beschafft werden konnten oder nicht mehr existieren.

Damit ist ein grundsätzliches Problem der Arbeit angesprochen. Bei der Fülle an Datenmaterial, das gesammelt werden mußte, wie bspw. Primärliteratur, Repertoirelisten und Rezensionen sowohl der Institutionstheater, als auch der freien Gruppen, Sommer- und Amateurtheater, waren aus den zuständigen Theaterarchiven aus unterschiedlichen Gründen nicht alle Manuskripte, Daten etc. aufzubringen. Trotz aller Bemühungen kann aus diesem Grund an die Arbeit nicht der Anspruch an absolute Vollständigkeit erhoben werden. Um jedoch das vorhandene literarische und

⁴ Im folgenden werden die mit den maskulinen Formen identischen generischen Formen verwendet, mit dem expliziten Hinweis darauf, daß männliche und weibliche Repräsentanten jeweils gleichberechtigt gemeint sind.

dokumentatorische Material einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, enthält die Arbeit einen Anhang, in dem die Inhaltsangaben der einzelnen Texte und die Repertoirelisten der schwedischsprachigen Institutions- und Amateurtheater aufgeführt sind.

1.2. Forschungsgeschichtlicher Überblick

Es gibt kaum grundlegende Arbeiten über das finnlandschwedische Theater im 20. Jahrhundert. Auch eine umfassendere finnischsprachige oder schwedischsprachige Theatergeschichte, die das finnlandschwedische Drama in einen größeren Zusammenhang einordnet, fehlt⁵. In den gängigsten Literaturgeschichten⁶ werden Drama und Theater ebenfalls kaum berücksichtigt.

Als einzige größere Gesamtdarstellungen des finnlandschwedischen Theaters können nur Ingrid Qvarnströms zweibändige Abhandlung⁷ und Ester-Margaret von Frenckells Darstellung⁸ gelten. Qvarnström gibt einen Einblick in das finnlandschwedische Theater vom Ende des 18. Jhs. bis zum Anfang des 20. Jhs., Frenckell dagegen versucht, die Zeit vom 16. Jh. bis Ende des 19. Jhs. abzudecken, um ihrem Ziel, "en grundläggande orientering och ett uppslagsverk med skådespels- och personregister"⁹ zu schaffen, gerecht zu werden. Beide Vorgehensweisen sind dabei jedoch weniger wissenschaftlich als vielmehr theaterpraktisch.

Anders verfährt dagegen Verner Arpe in seiner Abhandlung über das schwedische Theater. In einem Kapitel über die schwedischen Theater in Finnland¹⁰ gelingt es ihm nicht nur, einen detaillierten Überblick über die Entwicklung des schwedisch-

⁵ Als Standardwerk für die finnische Theatergeschichte zählt Maija Savutie: *Finnish theatre: A Northern Part of World Theatre*. Helsinki 1980. Der Anspruch des Werkes ist eher als populärwissenschaftlich oder theaterpraktisch zu bezeichnen, da Anmerkungen und Literaturhinweise fehlen. Eine wissenschaftliche Errungenschaft für die finnische und finnlandschwedische Theaterforschung ist dagegen die Theaterbibliographie von Leena Rantamäki: *Teatteri- ja tanssitaiteen bibliografia. Suomessa 1975-1991 julkaistu kirjallisuus. Bibliografi över teater- och danskonst. Litteratur publicerat i Finland 1975-1991. Bibliography of Theatre and Dance. Literature published in Finland 1975-1991*. Helsinki 1993.

⁶ Genannt seien hier die bekanntesten wie Pertti Lassila: *Geschichte der finnischen Literatur*. Tübingen 1996., Lars Huldén, Simo Konsala, Kai Laitinen, Rauni Puranen, Kaarina Sala (Toimitusneuvosto): *Suomen kirjailijat 1945-1980*. Helsinki 1985., Thomas Warburton: *Åttio år finlandssvensk litteratur*. Jakobstad 1984., Jaakko Ahokas: *A history of Finnish Literature*. Ann Arbor 1973., Kai Laitinen: *Finlands moderna litteratur*. Konturer, huvudlinjer, resultat 1917-1967. Helsingfors 1968., Lars Huldén, Jarl Gallen, Olof Enckell, Erik Ekelund: *Finlands svenska litteratur* Bd.1. *Från Medeltiden till Åboromantiken*. Stockholm 1968., Erik Ekelund: *Finlands svenska litteratur* Bd.2. *Från Åbo brand till sekelskiftet*. Stockholm 1969. und Matti Kuusi et al. (Hg.): *Suomen kirjallisuus*, 8 Bde. Helsinki 1963-1970.

⁷ Ingrid Qvarnström: *Teater i Finland*, Bd.1/2. Helsingfors 1946/47.

⁸ Ester-Margaret von Frenckell: *ABC för teaterpubliken*. Helsingfors 1971.

⁹ Frenckell 1969, S.6

¹⁰ Verner Arpe: *Die schwedischen Theater in Finnland*. In: Verner Arpe: *Das schwedische Theater*. Göteborg 1969. (S.330-384).

sprachigen Theaters in Finnland zu geben, sondern er stellt es, wo es förderlich ist, in die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge Schwedens.

Ein weiteres, bereits mehrmals aufgenommenes Thema ist das Repertoire der verschiedenen Theater. Dabei geht es oft im wesentlichen um die Darstellung einzelner Theater, deren Programme, der mitwirkenden Schauspieler, der zuständigen Direktoren und Zahlen über Aufführungen und Publikum. Ein unentbehrliches Nachschlagewerk liefert vor allem Marianne Lüchous Arbeit über das *Svenska Teatern* in Helsingfors¹¹, die den repertoiregeschichtlichen Zeitraum von 1860 bis 1975 vollständig erfaßt. Daneben gibt es noch verschiedene kleinere Arbeiten, die eine entsprechend geringere Zeitspanne abdecken¹². Sie beschränken sich allerdings auf bloße Darstellung der Fakten, ohne jedoch irgendwelche Schlußfolgerungen über Auswahl, Entwicklung und Tendenzen in der Repertoirepolitik zu ziehen.

Lediglich in der jüngsten Darstellung, einer Magisterarbeit von Ulla Fellman-Nordell¹³ über das Repertoire von 1960 bis 1975 am *Åbo Svenska Teater*, werden Konsequenzen aus den Daten gezogen und analysiert. Fellman-Nordell erklärt bspw. die verstärkte Aufnahme von Gegenwartsdramen, mit einem Anteil von 47% am Repertoire der 60er und 70er Jahre, im Zusammenhang mit der zunehmenden Politisierung des Theaters und dem Trend zur Gesellschaftskritik. Ziel ihrer Arbeit ist es, anhand des Repertoires der 60er und 70er Jahre, das durch Debatten um die Zukunft des Theaters in Finnland und dessen Rolle in der Gesellschaft geprägt war, einen Einblick in die Strukturveränderungen des *Åbo Svenska Teater* während des behandelten Zeitraums zu geben.

Zu erwähnen sind noch zwei deutschsprachige Arbeiten, die sich mit der Rezeption deutscher Stücke auf finnländischen Bühnen beschäftigen. Während Marie-Elisabeth Schmeidler¹⁴ die finnischsprachigen Bühnen betrachtet, ist die Magisterarbeit von Christine Loch¹⁵ dem schwedischsprachigen Theater gewidmet.

Abgesehen von den oben angegebenen Werken ist weder das finnlandschwedische Theater, noch die Dramatik seit 1945 - ausgenommen einschlägiger Artikel und Rezensionen - als Untersuchungsgegenstand genauer betrachtet worden.

Angesichts dieser Forschungslage ist es notwendig, nicht nur dem Gegenwartsdrama Finnlandschwedens Beachtung zu schenken, sondern auch die historischen

¹¹ Marianne Lüchou: *Svenska Teatern i Helsingfors*. Borgå 1977.

¹² Carl Estlander: *Wasa teaters repertoarbok 1919-1963; Åbo Svenska Teater. Repertoar, styrelser och teaterchefer, konstnärlig personal 1919-1965; Wasa pjäsförteckning 1919-1994*. Särtryck ur: *Från Skandal till Musikal*. o.O.u.J.

¹³ Ulla Fellman-Nordell: *Åbo Svenska Teater och dess repertoar 1960-1975*. Unveröffentlichte Pro Gradu-avhandling i litteraturvetenskapliga institutionen Humanistiska Fakulteten Åbo Akademi. Åbo 1988.

¹⁴ Marie-Elisabeth Schmeidler: *Das deutsche Drama auf dem finnischen Nationaltheater 1890-1905*. Wiesbaden 1956.

¹⁵ Christine Loch: *Deutsche Stücke auf finnlandschwedischen Bühnen seit 1945. Eine Rezeptionsanalyse*. Unveröffentlichte Magisterarbeit der Universität des Saarlandes. FR 8.1. Germanistik, Abteilung für Skandinavistik. Saarbrücken 1991 Masch.

Zusammenhänge, die eine Voraussetzung für den Hintergrund der zeitgenössischen Dramatik sind, herzustellen.

1.3. Fragestellung und Intention der Arbeit

Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung ist ein interdisziplinärer Forschungsansatz, der sozialgeschichtliche, kultur- und theater- bzw. literaturwissenschaftliche Methoden und Inhalte verbinden soll. Von je her wurde die Affinität zwischen Theater und Gesellschaft betont. Zunächst wurde von Theatersoziologen wie Georges Gurvitch und Alphonse Silberman der enge Zusammenhang zwischen Gesellschaft und Theater aufgegriffen und das Theater einerseits als Sublimierung gewisser sozialer Situationen, Erscheinungen und Prozesse betrachtet¹⁶, andererseits als Abbild und Symbol von menschlicher Interaktion¹⁷ oder als theatrale Handlungen, die analoge Handlungs- und Verhaltensweisen beim Zuschauer erzeugen¹⁸. In den letzten Jahren ließ sich ein anwachsendes Interesse verschiedener Disziplinen wie der Ethnologie¹⁹, Kulturanthropologie²⁰, Soziologie²¹ und Sozialpsychologie²² sowie der

¹⁶ Georges Gurvitch: *Sociologie du théâtre*. In: Georges Gurvitch: *Les Lettres nouvelles*. Paris 1956. Alphonse Silberman: *Empirische Kunstsoziologie*. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie. Stuttgart 1973., vgl. dazu Silberman 1973, S.181

¹⁷ Elizabeth Burns: *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London 1972. Rapp, Uri: *Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt 1973., Elam Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London 1980. vgl. dazu Rapp 1973, S.31

¹⁸ Arnold Hauser: *Soziologie der Kunst*. München 1974, vgl. Hauser 1974, S.530, und auch Gurvitch 1956 s.o.. Unter Einbeziehung der Sozialpsychologie stellt die Analyse des Publikumsverhaltens ein weiteres Untersuchungsfeld in der Theatersoziologie bzw. gegen Ende des 20. Jhs. auch in der Semiotik dar; vgl. dazu: Marco de Marinis: *"Den Zuschauer verstehen. Für eine Soziosemiotik der Theaterrezeption"*. In: *Zeitschrift für Semiotik* 11, (1989), S.51-62 und Susan Bennett: *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London 1990. In der vorliegenden Untersuchung wird diesem Aspekt nur durch die Konstituierung von Theater als kulturelles Gedächtnis Beachtung geschenkt. Als eigenständiger Untersuchungsbereich kann er jedoch nicht berücksichtigt werden, da dazu eine umfangreiche Feldforschung in Form von Interviews etc. über längere Zeiträume an verschiedenen Theatern bzw. Theatergruppen notwendig wäre. vgl. dazu Fußnote 31, S.7

¹⁹ Kirsten Hastrup: *Ethnologie und Kultur: Ein Überblick über neuere Forschung*: In: Ulrich Raulff (Hrsg.): *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven*. Berlin 1986. S.54-67

²⁰ Bernhardt Giesen (Hrsg.): *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*. Frankfurt am Main 1991., Marvin Harris: *Kulturanthropologie*. Frankfurt am Main 1989., Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main 1983.

²¹ Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt 1974.

²² Herrmann Brandstätter: *Sozialpsychologie. Psychologie sozialer Erfahrung*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1983.

Geschichts-²³ und Literaturwissenschaft²⁴ an kulturwissenschaftlichen Fragestellungen verzeichnen, die zu einem erweiterten, sogenannten semiotischen und konstruktivistisch orientierten Kulturbegriff und damit zu einem Paradigmenwechsel in den Kultur- und Geisteswissenschaften geführt haben²⁵. Ausgehend vom semiotischen Kulturbegriff, den daraus resultierenden theoretischen Grundlagen und Methoden der Kulturwissenschaft, die auf die Theater- und Literaturwissenschaft bezogen werden, setzt sich die vorliegende Arbeit zum Ziel, die sprachliche und kulturelle Identität einer Minderheit im Hinblick auf ihre institutionelle und textuelle Manifestation zu erfassen. Im folgenden werden die für die vorliegende Untersuchung wichtigen kulturwissenschaftlichen Begriffe erläutert und in Beziehung zum Gegenstandsbereich Theater und Dramatik gesetzt.

Mit Hilfe von Hansen wird versucht, die Grundlagen, auf denen der semiotische Kulturbegriff basiert, kurz zu skizzieren. Zunächst geht der semiotische Kulturbegriff von der Idee der Kommunikation aus, die nur innerhalb einer Gemeinschaft einer Kollektivität möglich ist. Innerhalb dieser Gemeinschaft werden

die Mehrheit der Dinge des Lebens gedeutet und mit einer Bedeutung versehen, so daß die bedeutungsindifferente Realität in eine gedeutete Lebenswirklichkeit, in eine "Vorstellungswelt" oder ein "selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe"²⁶

umgewandelt werden. Gleichzeitig

werden den Bedeutungen sprachliche Zeichen oder sonstige Symbole zugeordnet, mit deren Hilfe zum einen ein geistiger Austausch über die Bedeutungen, also Kommunikation, und zum anderen die Speicherung des "sozialen Wissensvorrats" im "kulturellen Gedächtnis" möglich wird.²⁷

Kultur wird demnach als vom Menschen in der Gemeinschaft erzeugtes Gebilde aus Vorstellungen, Wahrnehmungen etc. betrachtet, mit deren Hilfe der Mensch seine Lebenswirklichkeit determiniert. Andererseits wird, durch das kulturelle Gedächtnis

²³ Ulrich Raulff: *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven*. Berlin 1986., Ulrich Raulff: *Von der Kulturgeschichte zur Geschichtskultur*. In: Klaus P. Hansen: *Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*. Tübingen 1993. S.133-148, Wilfried Nippel: *Sozialanthropologie und Alte Geschichte*" In: Christian Meier/Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historische Methode*. München 1988. S.300-318.

²⁴ Klaus P. Hansen: *Kultur und Kulturwissenschaft*. Tübingen/Basel 1995., Hans Jürgen Lüsebrink: *Romanische Landeskunde zwischen Literaturwissenschaft und Mentalitätsgeschichte. Kulturbegriff und Methode*. In: Klaus P. Hansen: *Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*. Tübingen 1993. S.81-94, Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*. Frankfurt am Main 1992., Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt am Main 1987., Jürgen Link/Wulf Wulfing: *Bewegung und Stillstand. Metaphern und Mythen*. Stuttgart 1984.

²⁵ vgl. Hansen 1993, S.95ff.

²⁶ Hansen 1995, S.212

²⁷ Hansen 1995, S.212

einer Gemeinschaft, der Mensch in seinen sozialen Normen und Traditionen etc. gelenkt. Das Verhältnis Kultur und Mensch ist demnach ein dialektisches, in dem der Mensch sowohl Subjekt als auch Objekt ist²⁸.

Um die Kultur einer Gesellschaft zu erforschen, muß zunächst der Rahmen, in dem sich kulturelle Erscheinungen abspielen, untersucht werden. Aus diesem Grund soll die Vorstellung, die hinter der Bezeichnung kulturelles Gedächtnis steht, genauer betrachtet werden.

Assmann hat das kulturelle Gedächtnis definiert als "Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert" und über Generationen hinweg "zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht."²⁹

Des weiteren hebt Assmann sechs Merkmale des kulturellen Gedächtnisses hervor: 1. »*Identitätskonkretheit*« oder Gruppenbezogenheit, 2. *Rekonstruktivität* des Wissens in bezug auf eine gegenwärtige Situation, 3. *Geformtheit* in sprachlicher, bildlicher und ritueller Formung 4. *Organisiertheit* entweder durch institutionell abgesicherte Kommunikation oder durch Spezialisierung der Träger des kulturellen Gedächtnisses, 5. *Verbindlichkeit*, durch den Bezug auf ein normatives Selbstbild der Gruppe und 6. *Reflexivität* in dreifacher Hinsicht, im praktischen, selbstreflexiven Sinne und im Hinblick auf das gesellschaftliche Selbstbild³⁰.

Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchstexten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren »Pflegerie« sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.³¹

Theater kann insofern als kulturelles Gedächtnis gesehen werden, als daß es als gesellschaftliche Institution kollektive Erfahrungen und Lebensanschauungen, anhand von ausgewählten und gespeicherten Texten, tradiert, die wiederum von einem Publikum rezipiert werden, das sich als Gemeinschaft begreift.

Im folgenden werden die sechs Merkmale des kulturellen Gedächtnisses auf das Theater bezogen. 1. Die Identitätskonkretheit bzw. Gruppenbezogenheit zeigt sich im Gemeinschaftsgefühl des Publikums, der sozialen Identität, die innerhalb der

²⁸ Hansen 1995, S.213

²⁹ Assmann 1988, S.9

³⁰ Assmann 1988, S.13ff.

³¹ Assmann 1988, S.15

Bezugsgruppe Publikum während der Inszenierung entwickelt wird³². 2. Das Wissen oder Bewußtsein, das die Aufführung bzw. der dramatische Text vermittelt, hat stets einen aktuellen Bezug. Ein dramatisiertes historisches Ereignis bspw. ist insofern rekonstruktiv, als daß es aus der gegenwärtigen Perspektive betrachtet wird (vgl. 2.). 3. Kulturelles Wissen wird auch im Theater über Sprache, Bilder und Riten³³, die als objektives Medium gelten, überliefert (vgl. 3.). 4. Theater geht dabei von einer speziellen Kommunikationssituation, die einen rituellen Charakter hat, aus (vgl. 4.). 5. Selbstbild und kulturelle Identität, die auch das Theater übermittelt, konstruiert sich aus den Werten und Regeln, die das kulturelle Wissen ordnen und gewichten. Damit erfüllt das Theater erziehende und handlungsleitende Funktionen (vgl. 5.). 6. Im Hinblick auf die dreifache Reflexivität erfüllt das Theater in der Deutung von Lebensregeln und Grundsätzen den praktischen und in Form von Kritiken und Rezensionen den selbstreflexiven Bezug. Hinsichtlich des Selbstbildes reflektiert und thematisiert das Theater das Selbstbild der jeweiligen Gemeinschaft.

Wird Theater als kulturelles Gedächtnis konstituiert, können drei wichtige Erscheinungen festgehalten werden, die für die Analyse der Institution Theater in der vorliegenden Untersuchung wichtig sind: die historische, die selektive und die identitätsstiftende Dimension.

Eine enge Betrachtung von kultureller Identität mit der Deutung der gemeinsamen Vergangenheit³⁴ und der Überlieferung von kollektivem Wissen, in bezug auf das Gegenwärtige, beinhaltet, daß sie in jeder historischen Epoche neu konstruiert wird.

In diesem Rahmen erscheinen Literatur und Geschichtsschreibung nicht mehr als kulturelle Selbstvergewisserung der schon vorgängig existierenden Nation, sondern als Vorgänge, in denen erst die Identität der Gesellschaft behauptet, beschrieben und geschaffen wird.³⁵

³² vgl. dazu die theatersoziologischen Ansätze, die das für den einzelnen Theaterkonsumenten wichtige Moment eines Zusammengehörigkeitsgefühls beim Theatererlebnis, anführen; vgl. Hauser 1974, S.530 oder Gurvitch 1956, S.196ff..

Ein wichtiger sozialpsychologischer Aspekt ist, daß die theatrale Handlung beim Publikum analoge Handlungs- und Verhaltensweisen (bspw. Lachen, Klatschen etc.) erzeugt. Dabei wird die Kohärenz nicht nur aufgrund von Emotionen hervorgerufen, sondern schließt die rationale Seite, nämlich das Bewußtsein, sich in einer Gruppe von Gleichgesinnten zu befinden, mit ein (Hauser 1974, S.530).

Durch dieses Gruppenbewußtsein wird das Publikum zu einer Bezugsgruppe für die einzelnen Publikumsmitglieder und fördert die soziale Identität. Dies ist um so bedeutender bei einer Gruppe, die gleichzeitig eine sprachliche Minderheit ist. Denn hier bietet das Theater als offiziell anerkannte Institution mit sprachlicher Autonomie dem Individuum die Möglichkeit, in einem einsprachigen Kontext zu agieren und seine sprachliche Identität zu aktualisieren.

³³ vgl. dazu Gissenwehr, der herausstellt, daß vor allem in jüngster Zeit durch den Einfluß der Kulturanthropologie die Beziehung zwischen Ritual und Theater erneut an Interesse gewinnt. Gissenwehr 1994, S.59f.

³⁴ vgl. dazu Raulff 1993, S.187

³⁵ Giesen 1991, S.9

Das historische Interesse am Theater als Kulturträger und -vermittler besteht demnach in der Entwicklung des institutionellen Rahmens, der sich in Form von Wandertruppen, Schul- und Hoftheatern etc. äußern kann, dem jeweiligen Transfer des kulturellen Wissens, das über das Repertoire sichtbar wird, und dem damit verbundenen Prozeß der Konstruktion von kultureller Identität.

Kultur als kollektives Gedächtnis funktioniert nicht nur als "Speichermechanismus", sondern auch als "Selektionsapparat". Die Selektion am Theater macht sich in der Zusammenstellung des Repertoires bemerkbar. Der Theaterchef, künstlerische Leiter, Regisseur o.ä. bestimmt - aufgrund unterschiedlicher Faktoren wie bspw. Ökonomie und Kapazität des Theaters - über die Auswahl der dramatischen Texte und damit über kulturelle Einflüsse und kollektives Wissen.

Die Texte und Medien, in denen das kollektive Wissen einer Gesellschaft überliefert ist, erreicht die unterschiedlichsten Formen vom Roman bis zur Briefmarke³⁶. Unter diesen Umständen erfährt der Text- und Literaturbegriff, der dabei zugrunde liegt, eine Erweiterung³⁷. Literatur wird als "materiale Seite der Kultur" aufgefaßt, als "kulturelles Dokument" in der sich das "mentale Programm 'Kultur'", d.h. kollektive Denkweisen, Gefühle, Überzeugungen, Vorstellungen und Wissensformen etc., niederschlägt³⁸.

Versteht man Literatur als eine Objektivation des mentalen Programms Kultur, dann kann eine Analyse literarischer Anschauungsformen Aufschluß geben über das Wissen, die Werte sowie die unausgesprochenen Grundannahmen und Wirklichkeitsvorstellungen einer Epoche, die weder von der traditionellen Literaturgeschichte noch von einer ereignisgeschichtlich orientierten Historiographie erfaßt werden.³⁹

Die dargestellte Wirklichkeit in literarischen Texten ist hierbei nicht als mimetisches Abbild der gesellschaftlichen Realität zu begreifen, sondern repräsentiert "eigenständige Manifestationsformen gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktion" und kann so gleichzeitig "mit spezifisch fiktionalen Gestaltungsmitteln selbst zur Herausbildung neuer Wirklichkeitsmodelle beitragen"⁴⁰.

³⁶ Lüsebrink 1993, S.88f.

³⁷ "Während die traditionelle Literaturwissenschaft es mit einem relativ festen Kanon von Texten zu tun hat, der - zumindest war dies bis zur unmittelbaren Gegenwart noch unbestritten der Fall - ein bleibendes, allgemein akzeptiertes, kulturelles Kapital darstellt, sieht sich der auf schwankendem Boden agierende romanische Kulturwissenschaftler mit unklaren Grenzziehungen konfrontiert. Statt bleibender Werte, wie sie die großen Werke der romanischen Literatur vermeintlich darstellen, hat er Gegenstandsbereiche feilzubieten, deren Konturen unscharf sind und die zudem im Detail erst zusammengebaut und konstruiert werden müssen. Statt mikroskopisch Texte auseinanderzunehmen und sich hierbei auf Meter von Sekundärliteratur stützen zu können, hat sich der romanische Kulturwissenschaftler mit Mentalitäten, sozialen Einstellungen, Wahrnehmungsmustern und Massenkommunikationsmedien auseinanderzusetzen, deren Erforschung in vielen Bereichen erst in den Anfängen steht." (Lüsebrink 1993, S.93).

³⁸ Nünning 1995, S.180f.

³⁹ Nünning 1995, S.181

⁴⁰ Nünning 1995, S.179

Eine konstruktivistisch-kulturwissenschaftlich orientierte Theater- und Literaturwissenschaft ermöglicht es, die komplexe dialektische Wechselbeziehung zwischen Theater und Gesellschaft erneut aufzugreifen und das Phänomen Theater und dramatische Literatur in seiner gesellschaftlich - historischen Bedingtheit neu zu verorten. Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit besteht nun darin, die "spezifisch nationalen Mentalitäten" bzw. das "national- und regionaltypische kollektive Wissen"⁴¹ und die kulturelle Identität der finnlandschwedischen Minderheit zu ermitteln⁴². Am Beispiel der Institution Theater als Kulturträger gilt es zu untersuchen, wie die Überlieferung von kollektiven Gewohnheiten und Wissen erfolgt und wie kulturelle Identität erzeugt oder vermittelt wird. Eine Analyse der dramatischen Texte als kulturelles Dokument soll einerseits Aufschluß über die literarische Konstitution und Verarbeitung von kollektivem Wissen und kultureller Identität geben, andererseits beleuchten, welchen Einfluß die Dramen auf die Aufrechterhaltung oder Ausbildung der kulturellen Identität einnehmen.

Um die besondere Relation von Kultur und Gesellschaft einer Minoritätskultur bewußt zu machen, ist es notwendig, den kultursoziologischen und -politischen Aspekt ausführlicher zu untersuchen. In Kapitel 2 wird das gesellschaftliche Umfeld, der Sprach- und Kulturraum, in welchem das finnlandschwedische Theater eingebunden ist, unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchtet. Der Abriss der geschichtlichen Voraussetzungen soll zum Verständnis des historischen Kontextes beitragen. Des weiteren werden Ursprung, Entwicklung und gesellschaftliche Struktur der schwedischsprachigen Regionen sowie die Bedeutung der eigenen Kultur- und Geistesgeschichte, in bezug auf die Gegenwart, genauer betrachtet. Dem Phänomen Finnlandschwedisch, Finnlandschweden und finnlandschwedische Identität(en) soll mit Hilfe sozialpsychologischer, soziologischer und kulturanthropologischer Forschungsansätze nachgegangen werden. Ein Einblick in das Kulturverhalten der verschiedenen schwedischsprachigen Regionen Finnlands wird helfen zu klären, welchen Stellenwert einzelne kulturelle Erscheinungen in den jeweiligen Regionen haben und ob sich Differenzen zwischen Stadt und Land ergeben. Durch die Einbeziehung der verschiedensten Blickwinkel soll ein möglichst differenziertes Bild der finnlandschwedischen Minderheit sowohl in historischer Hinsicht als auch in bezug auf die aktuelle Situation nachgezeichnet werden.

Die kulturtragende und kulturvermittelnde Funktion der Institution Theater wird, im Hinblick auf das sprachlich kulturelle Selbstverständnis und auf die historische und gegenwärtige Situation, in Kapitel 3 untersucht. Zu Beginn des Kapitels wird in einem

⁴¹ Hansen 1993, S.109

⁴² Hansen verweist bei dieser Thematik auf den Aufgabenbereich der Landeskunde, für die es eine Herausforderung darstellen könnte: "Für die Landeskunde liegt die Wichtigkeit des Phänomens auf der Hand. Gerade diesem Fach müßte es ein Anliegen sein, die spezifisch nationalen Mentalitäten oder das national- oder regionaltypische kollektive Wissen zu erforschen." (Hansen 1993, S.109)

theatergeschichtlichen Abriß die Entwicklung des finnlandschwedischen Theaters ausführlich nachgezeichnet. Die Ausführlichkeit mit der die Theatergeschichte hier zum Teil beschreibend nachgezeichnet wird, begründet sich dadurch, daß dies bisher in keiner grundlegenden und einheitlichen Form geschah. Ein wichtiger Gesichtspunkt wird dabei sein, die Verbindung von Fremdeinflüssen der unterschiedlichen ausländischen Theatergruppen und genuin finnlandschwedischen kulturellen Charakteristika in verschiedenen Epochen herauszuarbeiten, um die Bedeutung, die das Theater bei der Ausbildung/Bewußtwerdung und Aufrechterhaltung der sprachlichen Identität einnimmt, bewerten zu können⁴³. Die Erfassung der verschiedenen Institutions- und Amateurtheater soll Aufschluß über die unterschiedlichen Theaterformen, die gegenwärtig in Finnland nebeneinander existieren, geben. Auf diese Weise erfolgt der theaterhistorische Abriß nicht nur diachron, sondern auch synchron. Mit der Untersuchung des Repertoires von 1940⁴⁴ bis 1989 soll die Selektion und Speicherung von dramatischen Texten, im Hinblick auf das jeweilige Genre und auf ihre sprachliche Zugehörigkeit, beleuchtet werden.

Mittels einer vergleichenden Repertoireanalyse können Aussagen über Unterschiede in der Repertoirezusammenstellung, -entwicklung und Kulturpolitik gemacht werden. In einer Gegenüberstellung des Repertoires mit zwei reichsschwedischen Theatern - *Göteborgs Stadsteater* und *Kungliga Dramatiska Teatern* in Stockholm - soll das Theater einer sprachlichen Minderheit mit dem einer einsprachigen Nation verglichen werden. Abschließend soll außerdem geklärt werden, inwieweit sich eine Veränderung der Repertoirepolitik in den 1960er Jahren auf die einheimische Dramatik auswirkte und ob sich Bedeutung und Bestimmung darlegen lassen.

In Kapitel 4 wird der dramatische Text als kulturelles Dokument untersucht. Ausgehend vom Aufschwung der einheimischen Dramatik in den 70er Jahren wird nachgeprüft, inwiefern sich die kulturelle Identität in den Dramentexten niederschlägt und welche gesellschaftliche Auswirkung sie ihrerseits haben. Es stellt sich die Frage, wie die historisch, regional, politisch-gesellschaftlich und subjektiv-persönlich verankerten Dimensionen von kultureller Identität ihre Darstellung finden, in welcher Form das Drama die Wirklichkeitsauffassung reflektiert oder konstruiert. Im Anschluß daran wird das Verhältnis zwischen der im Drama inszenierten und der in der gesellschaftlichen Wirklichkeit realisierten Identität⁴⁵ genauer beleuchtet.

In einem Schlußkapitel sollen die Ergebnisse und Konsequenzen der vorherigen Kapitel zusammengetragen werden, um abschließend die Funktion und Wirkung des Theaters einer sprachlichen Minderheit und deren Gegenwartsdramatik zusammenfassend erschließen zu können.

⁴³ Nünning macht darauf aufmerksam, daß es an einer xenologisch orientierten Kunst- und Literaturgeschichte mangelt, vgl. Nünning 1995, S.191

⁴⁴ Ab 1940 wird deshalb begonnen, da in diesem Jahr das *Lilla Teatern* gegründet wurde.

⁴⁵ vgl. Fischer-Lichte 1990, 5f.

2. Kultursoziologische und kulturpolitische Voraussetzungen in den schwedischsprachigen Regionen Finnlands

Um ein möglichst vollständiges Bild der finnlandsschwedischen Theaterkultur zu erhalten, ist es erforderlich, zu Beginn die spezifische kultursoziologische und kulturpolitische Situation der Finnlandsschweden zu beleuchten. Ein wesentlicher Akzent kommt dabei einerseits der Darstellung des geschichtlichen Hintergrunds, der demographischen Entwicklung und dem damit verbundenen Stellenwert der Kultur zu, andererseits der Untersuchung der Tatsache, daß die spezifischen kulturellen Existenzformen der Finnlandsschweden gleichzeitig in bezug auf die öffentliche Bedeutung, das kulturelle Bewußtsein und die sprachliche Identität und die verschiedenen regionalen Verankerungen betrachtet und analysiert werden müssen. Dabei soll außerdem der Frage nachgegangen werden, ob es einen Unterschied im Kulturverhalten zwischen Peripherie und Zentrum gibt.

2.1. Historischer Hintergrund

Die Geschichte Finnlands ist eng mit der seiner beiden Nachbarländer verbunden. In der Mitte des 12. Jahrhunderts lenkten sowohl Schweden, das unter Einfluß der katholischen Kirche stand, als auch Rußland, wo der russisch-orthodoxe Glauben praktiziert wurde, aus machtpolitischen Gründen ihr Interesse auf Finnland. Von beiden Seiten wurden Kreuzzüge¹ unternommen, um den jeweiligen Glauben zu verbreiten und gleichzeitig die politische Macht auszubauen. Im Jahre 1216 erhielt der schwedische König Erik Knutsson² (gest. 1216) von Papst Innozenz III.³ (1161-1216) das Eigentumsrecht für Finnland und die Aufgabe, ein oder zwei Bischofssitze zur Mission in Finnland einzusetzen⁴. Aus diesem Grund wurde 1249 in der finnischen Stadt Åbo (finn. Turku) ein Dominikanerkloster errichtet. Åbo wurde Stiftsstadt und 1276 Bischofssitz, der 1291 zum ersten Mal von einem Finnländer, Magnus I.⁵, besetzt wurde⁶.

¹ Erik (Jedvarsson) der Heilige (gest. 1160), König von Schweden (1150-1160), war der Erste, der Kreuzzüge nach Finnland unternahm. Unter den Kreuzfahrern war der aus England stammende Priester Henrik (gest. 1156), der als Missionsbischof nach Finnland kam.

² König von Schweden (1208-1216); Erik Knutsson wurde als erster König vom Erzbischof von Uppsala gekrönt.

³ Papst von 1198-1216

⁴ vgl. Jutikkala 1965, S.26ff.

⁵ von Bischof Magnus I. ist nur seine Amtszeit von 1291-1308 bekannt; vgl. Svensk uppslagsbok 1963, Bd.19, S.11

⁶ vgl. Jutikkala 1965, S.43 und Finlands historia Bd.1, 1993, S.291f.

Schweden begann im Zuge der Ausdehnung seiner skandinavischen Nachbarländer in außerskandinavische Gebiete⁷ außerdem, sich nach Finnland und Estland auszuweiten. Der schwedische Machtbereich expandierte zunächst über die Ålandinseln (finn. Ahvenamaa), von wo schon im 11. Jahrhundert Kolonisten in den nördlichen Teil der finnischen Westküste übersiedelten und wo die christliche Lehre zuerst Fuß faßte, auf die westlichen Küstengebiete Finnlands. Mitte des 13. Jahrhunderts begann eine Immigration von Schweden, die sich zu einer Massenbewegung entwickelte und die sich über Åboland (finn. Turunmaa) und Nyland (finn. Uusimaa) langsam nach Tavastland (finn. Häme) und Österbotten (finn. Pohjanmaa) ausbreitete. Im Verlauf des 13. Jahrhunderts wurde Finnland, das damals hauptsächlich aus den oben genannten Gebieten bestand, ein Teil der schwedischen Besitzungen. Unter schwedischer Krone baute man in Finnland gegen Ende des 13. Jahrhunderts einen stabilen Verwaltungsapparat auf, der sich auf die drei zentralen Festungen der Zeit, Åbo, Tavastehus (finn. Hämmenlinna) und Viborg (finn. Viipuri)⁸, stützte⁹. Im 14. Jahrhundert kamen noch Raseborg (finn. Raasepori) und Olovsborg (finn. Olavinlinna) hinzu. Die Ausweitung der staatlichen Ordnung brachte Veränderungen im gesellschaftlichen Aufbau mit sich. Es entstanden zwei neue Stände, Adel und Geistlichkeit, die sich zum Teil aus den eigenen Bewohnern und zum Teil aus Einwanderern aus dem Ausland zusammensetzten. Im geistlichen Stand überwog das einheimische Element, da es sowohl für die Abnahme der Beichte als auch die geistliche Unterweisung wichtig war, sich der Sprache des Volkes - also des Finnischen - zu bedienen. Dagegen war der Anteil an ausländischen Personen im Adelsstand höher. Vor allem die Schweden nahmen eine wichtige Stellung unter den ältesten Adeligen ein; später wurde der Adelskreis durch Deutsche und Dänen erweitert¹⁰.

Trotz des fremden Einflusses erfolgten die örtliche Verwaltung und Rechtssprechung nach der einheimischen Tradition. Dies änderte sich jedoch im Verlauf des 14. Jahrhunderts unter der Regierung Magnus Erikssons (1331-1363), der das schwedische Landrecht (schwed.: allmänna landslag) einführte. Dort wo sich das Recht jedoch nicht anwenden ließ, griff man auf einheimische Traditionen zurück¹¹. Dies ist bezeichnend für das freisinnige Nebeneinander von finnischen und schwedischen Gebräuchen.

⁷ Dänemark breitete sich auf das Baltikum und die südl. Ostsee aus, und Norwegen erweiterte sein Territorium übers Meer auf die westl. Inseln. vgl. Imhof 1970, S.64

⁸ Viborg liegt in Karelien, das beim Friedensbeschluß von Nöteborg 1323 zwischen Schweden und Nowgorod geteilt wurde. Nowgorod wurde im 13. Jahrhundert selbständig und eignete sich große Gebiete im Nordosten Rußlands und Ostkareliens an. Auf diese Weise stand der westliche und südliche Teil des heutigen Finnlands unter dem Einfluß der westlichen Kultur, der östliche Teil dagegen unter der Einwirkung der russisch-byzantinischen Kultur; vgl. Jutikkala 1965, S.38ff.

⁹ vgl. Jutikkala 1965, S.42

¹⁰ vgl. Jutikkala 1965, S.42f. Mit der Ausweitung des Ostseehandels und der expandierenden dt. Hanse kamen neben Edelleuten und Geistlichen auch Kaufleute aus dem Baltikum, Dänemark, Deutschland und Schweden; vgl. Finlands historia Bd.1, 1993, S.319f.

¹¹ vgl. Jutikkala 1965, S.43; vgl. Finlands historia Bd.1, 1993, S.320ff

Förekomsten av finska och svenska sedvänjor sida vid sida, som tydligast gjorde sig märkbar i den kyrkliga skatteuppbörden och i rättskipningen, var karakteristisk för det medeltida Finland. I det avseendet var förhållandena helt olika dem som rådde söder om Finska viken, där tyska erövrare tvang invånare till underkastelse och slutligen drev dem in i livegenskap.¹²

Auf diese Weise gelang es den finnischen Bauern, anders als ihren mitteleuropäischen Standesgenossen, ihre Freiheit zu erhalten, und sogar die kleineren oder lokalen Angelegenheiten konnten selbständig verwaltet werden¹³.

Im 15. Jahrhundert stand Finnland durch den Zusammenschluß der skandinavischen Großmächte Dänemark und Schweden unter Unionsherrschaft. Die Kalmarer Union (1389-1523) brachte insofern eine Veränderung, als Finnland darin eine Gewährleistung seiner Sicherheit in bezug auf die Ostgrenze sah. Dies erwies sich allerdings als Trugschluß, da es gleich zu Beginn des 15. Jahrhunderts vom Osten her angegriffen wurde. Charakteristisch für Finnland während der Unionszeit ist, daß es durch seine periphere Lage und das direkte Angrenzen an die Ostländer den unterschiedlichen außen- und machtpolitischen Interessen der verschiedenen Unionsherrscher ausgesetzt war.

Für die Rechtspolitik des Landes brachte das 15. Jahrhundert eine wichtige Erneuerung. 1434 wurde das Land in zwei Gerichtsgebiete eingeteilt, und das Königsgericht ließ man durch ein eigenes oberstes Gericht im Land ersetzen¹⁴. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts wurde das schwedische Landrecht durch den Unionskönig Christoph von Bayern¹⁵ (1416-1448) 1442 noch einmal berichtigt und erneuert. Es enthielt außerdem die ausdrückliche Bestätigung, daß Finnland das Recht hatte, an der Königswahl in Schweden teilzunehmen¹⁶. Außerdem waren die Finnen im schwedischen Reichstag, der sich aus den vier Ständen zusammensetzte, vertreten. Mit dem Ende der Kalmarer Union (1523), das in der Regel auch als das Ende des Spätmittelalters in Skandinavien angesehen wird, kam Finnland wieder unter rein schwedische Herrschaft. Auf dem schwedischen Reichstag in Västerås (1527), an dem die finnischen

¹² Jutikkala 1965, S.45

¹³ vgl. Jutikkala 1965, S.45; gemäß Edgren und Törnblom fehlten dem im Schwedischen Reich herrschenden Feudalsystem die charakteristischen Züge, es unterschied sich deshalb - vor allem was den Bauernstand anging - von der Feudalgesellschaft auf dem Kontinent: "Bönderna var inte livegna, utan oftast självgörande, och godsherrn saknade domsrätt över sina landbönder." (Finlands historia Bd.1, 1993, S.370). Außerdem wurde das Gesetz der Leibeigenschaft, zumindest formal, bereits 1335 aufgehoben (in England bspw. erst 1853). Dazu kommt, daß die Gesellschaftsgruppen nicht homogen waren, sondern sich durch eine große ökonomische und soziale Variationsbreite auszeichneten, die Grenzen der Stände nicht absolut, sondern fließend waren und einzelne Personen unter gegebenen Umständen die Gruppenzugehörigkeit wechseln konnten; vgl. Finlands historia Bd.1, 1993, S.370

¹⁴ vgl. Jutikkala 1965, S.52ff.

¹⁵ König von Dänemark (1440-1448), König von Schweden (1441-1448), König von Norwegen (1442-1448), bzw. Unionskönig von 1441-1448

¹⁶ Dies geschah zum ersten Mal 1362 bei der Wahl König Håkans und wurde im obengenannten Landrecht bekräftigt. vgl. Jutikkala 1965, S.49 und 57

Vertreter ebenfalls teilnahmen, beschloß man die Einführung der Reformation, und die lutherische Lehre wurde zur Staatskirche erklärt. Um die neue Glaubenslehre im ganzen Land zu verbreiten, forderte die Regierung eine finnische Bibelübersetzung. Mikael Agricola (ca.1510-1557) übertrug 1548 das Neue Testament ins Finnische und schuf somit die Grundlage der finnischen Schriftsprache¹⁷.

Im Jahr 1556 verlieh Gustav I. Wasa (1496-1560) seinem zweiten Sohn Johan III. (1537-1592) aus Erbschaftsgründen den südwestlichsten Teil Finnlands. Auf diese Weise wurde Finnland Herzogtum und Åbo Herrschersitz¹⁸. Ende des 16. Jhs. kam es zum langwierigen Krieg mit Rußland (1570-1595)¹⁹, der dazu führte, daß die Nordostgrenze zugunsten Finnlands verschoben wurde. Innenpolitische Unruhen in Schweden wie der Kampf zwischen König Sigismund (1592-99) und Herzog Karl²⁰ (1550-1611) in den Jahren 1590-99²¹ oder der Bauernaufstand (1596/97)²² sowie Seuchen und Pest, die ein Drittel der Bevölkerung hinwegrafften, prägen das ausgehende 16. Jahrhundert Finnlands.

Während des 17. Jahrhunderts avancierte Schweden unter Gustav II. Adolf²³ (1594-1632) zur europäischen Großmacht (schwed.: stormakt). Der König setzte Axel Oxenstierna (1583-1654) 1612 als Reichskanzler ein, der eine komplette Umstrukturierung der Staatsleitung vornahm. Allen Ständen, besonders aber dem schwedischen Adel, wurden Rechte und Privilegien gewährt. Neue Verwaltungsposten und -verordnungen wurden geschaffen, der Reichstag wurde reformiert etc. Für Finnland wirkte sich dies so aus, daß die Reformen auf die finnische Verwaltung übertragen wurden und Åbo 1623 ein eigenes Hofgericht bekam²⁴. Der Generalgouverneur Per Brahe (1602-1680), der wegen Auseinandersetzungen mit dem Reichskanzler Axel Oxenstierna nach Finnland abkommandiert worden war, verwaltete 1637-40 und 1648-54 das Land. Er setzte sich sehr für die Förderung der finnischen Sprache ein, gründete Schulen und 1640 die erste Universität in Åbo²⁵.

Mitte des 17. Jahrhunderts nahmen die Soldaten und Offiziere aus Finnland mit großem Verlust an allen Kriegszügen der schwedischen Krone teil. Zur gleichen Zeit benutzte der Adel seine Machtstellung dazu, sich an den Ländereien der Bauern zu bereichern. Erst gegen Ende des Jahrhunderts (1680) gelang es der Krone, einen

¹⁷ vgl. Jutikkala 1965, S.77ff.; vgl. Finlands historia Bd.2, 1993, S.20ff.

¹⁸ vgl. Jutikkala 1965, S.86

¹⁹ vgl. Jutikkala 1965, S.89ff.

²⁰ Herzog von Södermanland seit 1560, Reichsverweser seit 1595 und König von Schweden (1600/1604-1611)

²¹ vgl. Imhof 1970, S.97

²² der schwed. als klubbekriget (1596-97, dt. Keulenkrieg) bekannt ist; vgl. Jutikkala 1965, S.97; vgl. Finlands historia Bd.2, 1993, S.78ff.

²³ König von Schweden 1611-1632

²⁴ vgl. Imhof 1970, S.100; vgl. Finlands historia Bd.2, 1993, S.196f.

²⁵ vgl. Jutikkala 1965, S.121ff.; vgl. Finlands historia Bd.2, 1993, S.261ff.

Großteil der Ländereien des Adels durch Prozesse zurückzugewinnen und die Macht des Adels zu begrenzen²⁶.

Mit dem Ausbruch des großen Nordischen Krieges im Jahre 1700 und der Einnahme der schwedischen Festung Nyenskans (1703) durch Zar Peter den Großen (1682-1725) wurde Finnland im 18. Jahrhundert mehr und mehr zur Pufferzone zwischen Ost und West²⁷. Am Ende des Nordischen Kriegs (1721) hatte Finnland große Landesteile im Osten und Schweden seine Großmachtstellung verloren²⁸. Trotzdem rief zur Mitte des 18. Jahrhunderts die schwedische Partei der Hüte²⁹ zu einem Revanchekrieg gegen Rußland (1741-43) auf, der mit einer großen Niederlage in Finnland endete³⁰. Ab 1747 begann man deshalb den Bau der Seefestung Sveaborg (finn. Suomenlinna) in den Schären vor Helsingfors (finn. Helsinki), die als Schutz vor den Russen dienen sollte. Von 1751 regierte König Adolf Frederik³¹ (1710-1771) aus dem Hause Holstein Gottorp. Die Hütepartei hatte aber bis zum Jahre 1765 die Kontrolle über die politischen Angelegenheiten in Schweden und führte das Land schließlich in den Siebenjährigen Krieg bzw. 3. Schlesischen Krieg (1756-1763), was eine schwere wirtschaftliche und finanzielle Krise zur Folge hatte. Bereits 1757 hatte Adolf Frederiks Gemahlin Lovisa Ulrika von Preußen (1720-1782) einen Staatsstreich versucht, der erst später durch König Gustav III. (1746-1792)³² 1772 gelingen sollte. Er organisierte die Verwaltung Finnlands 1775 komplett um, und Finnland bekam ein zweites Hofgericht in Wasa. Ende des 18. Jahrhunderts wurde von Gustav III., teils aus machtpolitischen Gründen, teils aufgrund innenpolitischer Probleme mit dem Adel in Schweden sowie separatistischen Bestrebungen in Finnland³³, ein erneuter Krieg gegen Rußland (1788-90) in Finnland geführt, der eine erhebliche Verheerung des Landes mit sich brachte³⁴. Außerdem konnten die innenpolitischen Schwierigkeiten in Schweden, trotz der Außenpolitikstrategie Gustavs III., nicht gelöst werden, und er wurde durch eine Adelsverschwörung bei einem Maskenball 1792 ermordet³⁵.

²⁶ vgl. Imhof 1970, S.111f.

²⁷ vgl. Jutikkala 1965, S.137

²⁸ vgl. Jutikkala 1965, S.158; vgl. Finlands historia Bd.2, 1993, S.323ff.

²⁹ von 1738 bahnt sich durch die Hütebewegung, die sogenannte Hattarnas herravälde (Herrschaft der Hüte) ein innerer Konflikt in Schweden an. Einige jüngere adelige Offiziere, die mit der Außenpolitik des Regierungschefs Arvid Horn nicht einverstanden waren, gründeten die Partei der Hüte. Sie waren antirussisch eingestellt und riefen zu einer Revanche gegen Rußland auf. Während die pazifistische Gegenpartei um Horn, die (Nacht-) Mützen genannt wurden, um den Frieden bemüht waren. Die hitzigste Zeit der beiden Parteien war von 1738 bis 1765.

³⁰ vgl. Jutikkala 1965, S.153ff u. Imhof 1970, S.132f.

³¹ König von Schweden 1751-1771

³² König von Schweden 1788-1790

³³ Bereits Mitte der 80er Jahre wurden separatistische Absichten in Finnland bemerkbar, die in einem Offiziersaufstand ihren Höhepunkt erreichten. Durch ein Manifest, dem sogenannten *Anjalaförbundet* (1788), stellten sich 113 finnländische Offiziere gegen die Kriegsabsichten Gustafs III., ohne sich jedoch durchzusetzen; vgl. Jutikkala 1965, S.180f. und Nordstrom 1986, S.243

³⁴ vgl. Jutikkala 1965, S.177ff.

³⁵ vgl. Nordstrom 1986, S.243; vgl. Finlands historia Bd.2, 1993, S.419f.

Als Gustav IV. Adolf³⁶ (1778-1837) die Regierung übernahm, führte er wesentliche Reformen in der Landwirtschaft im Hinblick auf die Besitzaufteilung und -umschichtung durch. In der Außenpolitik wurde zunächst ein neutraler Kurs verfolgt, der, nachdem Zar Alexander I.³⁷ (1777-1825) Schweden zur Kontinentalsperre gegen England nötigte³⁸ und das Schwedische Reich über Finnland angriff, aufgegeben werden mußte. Die Folge war der Krieg zwischen Rußland und Schweden im Jahre 1808/09, in welchem Finnland schließlich unter russische Herrschaft fiel. Finnland wurde am finnischen Vierständelandtag zu Borgå (finn. Porvoo) zum autonomen Großfürstentum erklärt, was den Fortbestand der schwedischen Verfassung und des evangelisch-lutherischen Glaubens sicherte³⁹. Unter der Autonomie des Großfürstentums wurde das nationale Bewußtsein Finnlands gestärkt. Eine für die Entwicklung der finnischen Sprache wichtige Erscheinung war die aufkommende pietistische Bewegung in den 20er Jahren, die eine weitläufige Verbreitung der finnischsprachigen Bibel nach sich zog⁴⁰. Auf russischer Seite stieß die Bewegung, aufgrund der moralischen Unterweisung und der Möglichkeit gegen Unsittlichkeit und Trunkenheit etwas zu unternehmen, auf Unterstützung. Während in Rußland derartige Erweckungsbewegungen verboten waren, hatten sie in Finnland die Funktion einer sozialen Kontrolle⁴¹. Die Ansätze zu einer nationalen Bewegung zeigten sich ebenfalls 1819 bei den Studenten der Universität Åbo. Nach schwedischen und deutschen Vorbildern organisierte man sich in romantisch-national/vaterländischen Burschenschaften. Das Liedgut und die politischen und ideellen Botschaften auf freiheitlich-revolutionärer Linie lagen nicht im Interesse des Zaren⁴². Statt dessen sollte die russische Sprache auf die Universität ausgeweitet werden, und Diskussionen um sprachliche Rangfolgen wurden zum Thema. Als Zar Nikolaj I.⁴³ (1796-1855) an Stelle seines Bruders die Herrschaft in Rußland übernahm, versprach er, den speziellen Status Finnlands zu respektieren und die nationale Stellung des Landes zu konsolidieren⁴⁴. Dies war um so wichtiger in einer Zeit, in der ganz Europa unter dem Geist der Revolution stand und man jederzeit einen Aufstand befürchten mußte. Aus diesen Gründen wurde der aufkommenden finnisch-nationalen Bewegung auch von der russischen Herrschaft nichts entgegengesetzt, sondern vielmehr als Möglichkeit gesehen, Finnland von Schweden auch kulturell zu entfremden. Die Gründung der

³⁶ König von Schweden (1792-1809)

³⁷ Zar von Rußland (1801-1825)

³⁸ Im Tilsiter Abkommen (1807) zwischen Zar Alexander und Napoleon I. (1769-1821) wurde vereinbart, Schweden unter Druck zu setzen, um es gegen England für die eigenen Zwecke zu gewinnen; vgl. Nordstrom 1986, S.245

³⁹ vgl. Imhof 1970, S.169

⁴⁰ vgl. *Finlands historia* Bd.3, 1996, S.60ff.; ab 1824 gibt es auch eine verpflichtende Finnischprüfung für Theologen in finnischen Gemeinden; vgl. Hasselblatt 1990, S.57

⁴¹ vgl. *Finlands historia* Bd.3, 1996, S.61f.

⁴² vgl. *Finlands historia* Bd.3, 1996, S.66ff.

⁴³ Zar von Rußland (1825-1855)

⁴⁴ vgl. *Finlands historia* Bd.3, 1996, S.73f.

Finska litteratursällskap (1831), die der Forschung im nationalen Umkreis dienen sollte, stieß deshalb nicht auf Widerstand, und die finnische Nationalitätsideologie konnte sich ausbreiten. Diese Ideologie stützte sich auf zwei Eckpfeiler: zum einen auf die Tradition aus der Aufklärungszeit⁴⁵, in der, im Geiste der Toleranz, die sprachliche Stellung des Finnischen verbessert wurde, zum anderen auf die romantische Nationalidee, die auf die Mythologie und das Altertum zurückgriff⁴⁶. Ziel der Fennomanie-Bewegung war es, das Finnische als eigentliche Nationalsprache zu kultivieren und Finnisch als Amts-, Schul-, und Literatursprache anerkannt zu wissen. Unter den Vertretern der Fennomanen waren auch viele ursprünglich Schwedischsprachige, die später zum Teil auch ihre Namen verfinnishten. So auch der Philosoph, Journalist und Staatsmann Johan Vilhelm Snellman (1806-1881), der sich ab den 40er Jahren für die Interessen der finnischsprachigen Bevölkerung einsetzte⁴⁷. Entscheidende Veränderungen für den Stellenwert der finnischen Sprache brachten der 1850 an der Universität eingeführte Lehrstuhl für finnische Sprache und Literatur⁴⁸, ein "kommitté för finska ärenden"⁴⁹ (1857) in St. Petersburg und die erste finnischsprachige Oberschule in Jyväskylä (1858)⁵⁰. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, als Zar Alexander II.⁵¹ (1818-81) 1855 die Regierung übernahm, gewann die Idee des Liberalismus mehr und mehr an Boden und wurde im Landtag von Borgå, 1863, durch verschiedene juristische Reformen verankert. Die Svekomanie, die als eine Gegenbewegung um 1860 unter der Leitung des Nordisten Axel Olof Freudenthal (1836-1911) einsetzte, versuchte ihrerseits bei der schwedischsprachigen Bevölkerung ein finnlandschwedisches Sprachbewußtsein und Nationalgefühl zu wecken⁵². Den Liberalisten dagegen ging es nur peripher um die Sprachenfrage; sie plädierten zwar für die Zweisprachigkeit, aber ihre Hauptziele bestanden bspw. darin, die Pressefreiheit zu erlangen, sich von staatlicher Bevormundung zu lösen, bzw. lokale Selbstverwaltung zu erhalten, etc.⁵³ In den 60er Jahren kam es zu verschiedenen Gesetzesänderungen und Erneuerungen: Im Spracherlaß von 1863 erfolgte eine Gleichstellung des Finnischen mit dem Schwedischen, 1865 erhielt Finnland ein eigenes Münzwesen und ab 1869 ein neues Kirchengesetz, das die Glaubensfreiheit sicherte. Unter Alexander III.⁵⁴ (1845-1894) wurde ein neuer politischer Kurs eingeleitet, der einerseits die Aufrechterhaltung des Friedens und die Verbesserung der sozialen und

⁴⁵ Zu nennen wäre hier Henrik Gabriel Porthan (1739-1804), der sich um die finnische Tradition bemühte und sich für die Anerkennung der finnischen Sprache und Kultur einsetzte.

⁴⁶ vgl. *Finlands historia* Bd.3, 1996, S.151f.; literarischen Ausdruck fand dies im Nationalepos *Kalevala* (1835, endgültige Fassung 1849) von Elias Lönnrot (1802-1884) Ausdruck.

⁴⁷ vgl. *Finlands historia* Bd.3, 1996, S.195ff.

⁴⁸ vgl. *Hasselblatt* 1990, S.58

⁴⁹ *Finlands historia* Bd.3, 1996, S.197

⁵⁰ vgl. *Hasselblatt* 1990, S.59

⁵¹ Zar von Rußland (1855-1881)

⁵² vgl. ausführlicher unter Kapitel 2.4.2.

⁵³ vgl. Imhof 1970, S.171ff.

⁵⁴ Zar von Rußland (1881-1894)

ökonomischen Verhältnisse verfolgte, andererseits sich gegen revolutionäre und nihilistische Tendenzen sowie liberale Ideen stellte⁵⁵. Zur konservativen Anschauung des Zars auf ideologischer Ebene gehörte auch die Panslawismus- und die Russifizierungskampagne der Ostseeprovinzen, mit dem Ziel, Finnland zu einer russischen Provinz zu machen. Der Druck auf Finnland wurde durch Generalgouverneur Nikolaj Ivanovich Bobrikow⁵⁶ (1839-1904) und dessen Russifizierungsprogramm ab 1898 immer größer und fand seinen Höhepunkt im Februarmanifest (1899), welches die Autorität des finnischen Landtages erheblich einschränkte. Erst nach der Niederlage der Russen im Japanisch-Russischen Krieg 1904/05 und deren innenpolitischen Probleme durch die erste russische Revolution (vom Januar bis Dezember 1905)⁵⁷ kam es auch in Finnland 1905 zum Generalstreik gegen die russische Unterdrückung. Unter diesen Umständen sah sich Zar Nikolaj II. (1868-1918) gezwungen, die diktatorischen Kompetenzen des Generalgouverneurs zu beschränken und die Verwaltung in Finnland zu liberalisieren⁵⁸. Auf diese Weise wurde 1905 die Autonomie des Landes wiederhergestellt, und 1906 ersetzte man den finnischen Vierstände-Landtag durch eine allgemeine Volksvertretung (enkammarriksdag)⁵⁹. Ab 1908 ordnete Zar Nikolaj II., nachdem er seine innenpolitischen Unruhen gesichert wähnte, an, die Gesetzgebung über Finnland dem russische Reichsrat zu unterstellen, und man erkannte die Autonomie des Landes wieder ab. Dieser zweiten Unterdrückungsperiode (1908-1914) konnte im Verlauf des Ersten Weltkriegs (1914-18), als Rußland sich im Krieg (1914-1917) mit den Mittelmächten⁶⁰ befand, durch die separatistischen Bestrebungen Finnlands entgegengewirkt werden⁶¹. Im Zuge der Oktoberrevolution in Rußland (1917) kam es dort zu einer provisorischen Regierung, die es ermöglichte, daß Finnland seine Autonomie wiederherstellte und der Landtag unter Leitung von Per Evind Svinhufvud⁶² (1861-1944) am 6. Dezember die staatliche Unabhängigkeit Finnlands erklären konnte, die von Rußland am 4. Januar 1918 anerkannt wurde. Per Evind Svinhufvud beauftragte General Carl Freiherr von Mannerheim⁶³ (1867-1951),

⁵⁵ vgl. *Finlands historia* Bd.3, 1996, S.289

⁵⁶ Nikolaj Bobrikow war von 1898 an Generalgouverneur und wurde am 16. Juni 1904 von Eugen Waldemar Schauman (1875-1904) erschossen. Schauman war in keiner Organisation o.ä. und der Mord geschah in eigener Initiative; vgl. Jutikkala 1965, S.266

⁵⁷ Direkter Anlaß der revolutionären Bewegungen waren die Ereignisse des "Blutigen bzw. Schwarzen Sonntags" (22.Jan.1905), als Zar Nikolaj II. auf eine Menge unbewaffneter Arbeiter-Demonstranten unter der Führung von Georgji Gapon (1872-1906) schießen ließ. vgl. Jutikkala 1965, S.251ff. u. Imhof 1970, S.174f.

⁵⁸ Am 4. November 1905 wurde in einer Proklamation die Verordnungen des Februarmanifests (1899) für ungültig erklärt.

⁵⁹ Das allgemeine und gleiche Wahlrecht wurde eingeführt, und auch die Frauen bekamen - als erste in Europa und als zweite in der Welt - mit dem Wahlrecht die vollständige politische Gleichberechtigung; vgl. Bergman/Vehkakoski 1988, S.177

⁶⁰ Deutschland, Österreich-Ungarn, Bulgarien und Türkei

⁶¹ vgl. Jutikkala 1965, S.276f.

⁶² 1918 Reichsverweser und Präsident von Finnland (1931-1937)

⁶³ Marschall, Reichsverweser (1918) und Präsident von Finnland (1944-1946)

eine militärische Organisation zu schaffen, und der Senat ernannte am 27. Januar 1918 General Mannerheim zum Oberbefehlshaber dieser offiziellen Kriegsmacht. Gleichzeitig wurde die Bürgerwehr (*skyddskåren*) als reguläre Truppe der Armee anerkannt. Am 28. Januar brach in Finnland der Bürgerkrieg aus, als die finnischen Kommunisten, die Roten - *de röda* -, zusammen mit den russischen Bolschewiken Helsingfors und weite Teile Süd-Finnlands einnahmen. Der Senat war gezwungen, nach Vasa (finn. Waasa) zu ziehen. Unter General Mannerheim und mit dem Beistand durch das Kaiserliche Deutschland konnte im Mai 1918 der Bürger- bzw. Freiheitskrieg durch den Sieg der Weißen - *de vita* - beendet werden. General Mannerheim wurde Reichsverweser, bis im Juli 1919 die Regierungsform des Landes - eine republikanische Verfassung - beschlossen und der erste Präsident Finnlands Kaarlo Juho Ståhlberg⁶⁴ (1865-1952) gewählt wurde. Im Jahre 1921 sprach der Völkerbund Finnland die Ålandinseln, die seit 1917 anstreben, sich an Schweden anzuschließen, zu. In den 20er Jahren riefen kommunistische Gruppen, die mit der Sowjetunion sympathisierten, faschistische Reaktionen hervor, die sogenannte Lappo/Lapua-Bewegung⁶⁵, die 1932 verboten wurde. Die Sowjetunion forderte 1939 Finnland auf, einige Gebiete zur strategischen Verteidigung an sie abzutreten. Finnland lehnte ab, und Rußland kündigte den 1932 abgeschlossenen Nichtangriffspakt mit Finnland und unterzeichnete dagegen einen Nichtangriffspakt mit Deutschland. Die Rote Armee griff Finnland 1939 an, und es kam zum sogenannten Winterkrieg, der 1940 mit der Bitte Finnlands um Waffenstillstand endete. Finnland verlor fast ganz Karelien. Nach dieser Niederlage orientierte sich Finnland nach Deutschland, das 1941 den Krieg mit der Sowjetunion begann. Mit der Invasion der deutschen Truppen in die Sowjetunion besetzte Hitler-Deutschland aus strategischen Gründen auch große Teile Nordnorwegens und Finnisch-Lapplands. Nach einem weiteren Angriff der Sowjetunion auf Finnland marschierten finnische Truppen in Rußland ein, und es kam so zum Fortsetzungskrieg, der 1944 damit endete, daß Finnland erneut den Waffenstillstand mit Rußland suchte. Einen definitiven Friedensschluß mit der UdSSR erreichte man schließlich im Jahr 1947, dem 1948 ein Freundschafts- und Beistandspakt folgte. Finnland wurde 1955 Mitglied der Uno und trat dem Nordischen Rat bei⁶⁶. Unter Urho Kekkonen, der von 1956 bis 1981 Finnlands Präsident war, konnte sich Finnland vor allem in den 60er und 70er Jahren, aufgrund einer raschen ökonomischen und sozialen Strukturveränderung, zu einem modernen Wohlfahrtsstaat entwickeln⁶⁷. Die Außenpolitik war dadurch bestimmt, daß einerseits eine freundschaftliche Beziehung zur UdSSR gepflegt und andererseits der

⁶⁴ Präsident von Finnland (1919-25)

⁶⁵ Die Bewegung entstand 1929 ursprünglich in Österbotten als Reaktion auf die zunehmende Macht der Kommunisten und gewann relativ rasch große Sympathien in den bürgerlichen Kreisen. vgl. Maude 1995, S.129

⁶⁶ vgl. Jutikkala 1965, S.291ff. u. Imhof 1970, S.187ff.

⁶⁷ vgl. Meinander 1999, S.282ff.

Anschluß an das sich vereinende Europa gesucht wurde⁶⁸. Sowohl in innenpolitischer als auch in außenpolitischer Hinsicht änderte sich wenig, als Mauno Koivisto 1982 zum finnischen Präsidenten gewählt wurde. Erst Ende der 1980er Jahre kam es außenpolitisch zu entscheidenden Änderungen, als Finnland den Untergang der kommunistischen Mächte ausnützte, um sich mehr den westeuropäischen Ländern anzunähern⁶⁹. 1989 schloß sich Finnland dem Europarat an und trat, nicht zuletzt aufgrund der Bemühungen des 1994 zum Präsidenten gewählten Martti Ahtisaari, 1995 in die Europäische Union ein und 1999 der EMU (Economic and Monetary Union) bei⁷⁰.

⁶⁸ 1961 vereinigte sich Finnland mit der EFTA und ging 1973 ein Freihandelsabkommen mit der Europäischen Gemeinschaft ein, vgl. Meinander 1999, S.449ff.

⁶⁹ vgl. Meinander 1999, S.499

⁷⁰ vgl. Meinander 1999, S.539ff.

2.2. Die traditionellen schwedischsprachigen Regionen und ihre demographische Entwicklung

Das Entstehen der finnlandsschwedischen Minderheit ist, gemäß Allardt und Starck, auf unterschiedliche Weise beschrieben und bewertet worden⁷¹. "Historikerna har inte varit helt eniga om när den finlandssvenska befolkningen kom till Finland."⁷² Während vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Forschung von Siedlungen in vorhistorischer Zeit ausging und die Ansiedlungen zum Teil sehr früh datierten (vor allem Karsten 1800-1600 v. Chr.; Saxén 1000 n. Chr.; dagegen O.F. Hultmann nach 1000 und vor dem 14. Jahrhundert n. Chr.)⁷³ ist man sich in der jüngeren Forschung darüber einig, daß ab dem frühen Mittelalter im 12. Jahrhundert von einer Kontinuität in der Besiedlung gesprochen werden kann. Im Gegensatz zu den am Anfang des Jahrhunderts uneinheitlichen Diskussionen und Umdeutungen der Besiedlung gab es ab Mitte des 20. Jahrhunderts kaum größere Kontroversen über die Datierung der Besiedlungsgeschichte⁷⁴. Erst mit Gösta Ågrens *Vår historia* (1977)⁷⁵ wurde in den 70er Jahren die Diskussion um die schwedischsprachige Besiedlung neu belebt. Gösta Ågren ging es zum einen darum, die Finnlandsschweden mit ihrer langen und selbständigen Geschichte von der finnischsprachigen Bevölkerung abzugrenzen. Zum anderen versuchte er anhand archäologischer Funde zu belegen, daß das finnlandsschwedische Volk nicht von den schwedischsprachigen Bürgern, die oft ausländischer Herkunft waren, abstammt, sondern auf das sogenannte "båtyxfolket"⁷⁶, das 2000 v. Chr. nach

⁷¹ vgl. Allardt/Starck 1981, S.113; Allardt und Starck nennen hier zwar verschiedene Forscher zu Beginn des 19. Jahrhunderts, führen jedoch ihre Positionen und Richtungen nicht weiter aus; vgl. dazu auch *Finlands historia* Bd.1, 1993, S.304ff.; hier wird zwar von Forschern und Forschungsrichtungen gesprochen, jedoch werden bedauerlicherweise kaum konkrete Namen oder entsprechende Forschungsrichtungen genannt.

⁷² Allardt 1977 S.84; leider wird auch hier weder auf die einzelnen Forscher verwiesen noch eine Literaturliste angeführt.

⁷³ T.E. Karstens Theorien in *Svenskarnas bosättningar i Finland*. Studentföreläsningens småskrifter 6-7. Borgå 1914. wurden auf archäologische Funde gestützt. Als Ortsnamenforscher bezog sich Ralf Saxén in *Den svenska befolkningens ålder i Finland, belyst av ortnamnen*. Finsk Fornminnesföreningens tidskrift XXI, 1900. auf die schwedischsprachigen Ortsnamen und der Dialektforscher O.F. Hultmans *Föreläsningar över de östsvenska dialekterna*. In: *Efterlämnade Skrifter* 2, 1939. untersuchte vor allem die Verbreitung südostschwedischer Dialekte.

⁷⁴ Dagegen ist man in der Erforschung um die finnische Besiedlung zu neueren Ergebnissen gekommen. "Den bosättningshistoriska forskningen har under de senaste åren förändrat den traditionella uppfattningen. Den nya forskningsresultaten tyder på ett expansivt skede under tidig medeltid hos den finska befolkningen. Eventuellt kan en finsk kolonisationsvåg till åtminstone vissa av de obebodda och avfolkade delarna ha förgått svenskarnas ankomst." (*Finlands historia* Bd.1, 1993, S.305f.) Durch die Ortsnamensforschung konnte nachgewiesen werden, daß die schwedischen Ortsnamen im Skärgårdsbereich auf finnische Vorformen deuten, Riitva-Liisa Pitkänen: *Ortnamn av finskt ursprung*. In: Kurt Zilliacus: *Finska skären. Studier i åboländsk kulturhistoria utgivna av konstsamfundet till dess 50-års jubileum 1990*. Lovisa 1990.; vgl. *Finlands historia* Bd.1, 1993, S.305f.

⁷⁵ Gösta Ågren: *Vår historia. En krönika om det finlandssvenska folkets öden, en analys av vårt lands historia*. Vasa 1977.

⁷⁶ vgl. Ågren 1977, S.3; Die Bezeichnung *båtyxfolket* ist von einer bestimmten Art Streitaxt aus poliertem Stein, die u. a. als Grabbeigabe diente, hergeleitet.

Finnland einwanderte, zurückgeht.

Auf diese Weise gelang es ihm, innerhalb der finnlandschwedischen Bevölkerung sowohl im Hinblick auf die soziale als auch die lokale Herkunft zu differenzieren⁷⁷.

Allardt und Starck betonen, daß Ågrens These von den Geschichtsforschern⁷⁸ nicht akzeptiert wurde, und deuten das Phänomen als symptomatische Ausdrucksform einer ethnischen Wiederbelebung. Auch Bo Lönnqvist nimmt diese Geschichtsauffassung in bezug auf die Gestaltung eines ethnischen Bewußseins in Österbotten wahr⁷⁹.

Als wissenschaftlich fundiert gilt, daß der größte Teil der finnlandschwedischen Bevölkerung von schwedischen Siedlern abstammt, die sich im 12. Jahrhundert durch eine Siedlungsbewegung von Schweden nach Finnland ausbreiteten und an der Süd-, Südwest- und Westküste Finnlands niederließen⁸⁰. Sie waren vorwiegend Bauern und Fischer, die über Jahrhunderte hinweg in kleinen Dörfern an der Küste lebten. Einen weiteren Teil bildete die schwedischsprachige Stadtbevölkerung, Adel, Geistliche, Bürgertum und Dienerschaft, die sich seit dem Mittelalter aus Adeligen und Geistlichen sowie Kaufleuten, Handwerkern und Soldaten, die im Zuge der Expansion Schwedens ebenfalls aus Schweden übersiedelten, zusammensetzten. Innerhalb des schwedischen Feudalsystems war es möglich, daß ehrgeizige Individualisten - sowohl aus dem schwedischsprachigen als auch finnischsprachigen Bauernstand, letztere mußten allerdings das Schwedische als ihre Sprache annehmen - in die oberen Klasse aufsteigen konnten⁸¹.

Ein Teil der schwedischsprachigen Bevölkerung setzte sich aus Kaufleuten, Kunsthandwerkern, Bürgern und Adeligen aus den angrenzenden baltischen Ländern und Deutschland zusammen, die sich in Finnland niedergelassen hatten und aufgrund ihrer sozialen Position Schwedisch als ihre Sprache annahmen⁸². Allmählich entstand so ein Sprachgebiet, das trotz vieler sozialer und lokaler Verschiebungen im großen und ganzen seit dem Mittelalter bis heute in seiner geographischen und sozialen Heterogenität existiert⁸³.

⁷⁷ vgl. Ågren 1977, S.3ff. und Allardt/Starck 1981, S.114f.

⁷⁸ Sie führen vor allem Nikula an, der zu bedenken gibt, daß eine Bestimmung des *båtyxfolket* sehr schwierig ist und die Archäologen keine eindeutige Zuordnung geben können; vgl. Nikula ÅU 21.1.1978; in der von Eljas Orrman vorgelegten Arbeit *Den svenska bebyggelsens historia*. In: Kurt Zilliacus: *Finska skären. Studier i åboländsk kulturhistoria utgivna av konstsamfundet till dess 50-års jubileum 1990*. Lovisa 1990, wird nachgewiesen, daß schwedische Ansiedlungen, aufgrund archäologischer, philologischer und historischer Forschungsergebnisse nicht vor Mitte des 11. Jahrhunderts stattgefunden haben; vgl. dazu auch *Finlands historia* Bd.1, 1993, S.307ff.

⁷⁹ Lönnqvist 1981, S.40;

⁸⁰ vgl. Dahl 1954, S.2ff.; Jutikkala 1965, S.26ff.; Allardt 1977 S.84; Allardt/Starck 1981, S.113; vgl. *Finlands historia* Bd.1, 1993, S.305ff.

⁸¹ vgl. *Finlands historia* Bd.1, 1993, S.370

⁸² Allardt 1977 S.84; Allardt/Starck 1981, S.166f; Allardt 1985, S.95; Liebkind 1985, S.93

⁸³ vgl. Allardt/Starck 1981, S.116

Die schwedischsprachigen Landschaften sind Österbotten, Åland, Åboland und Nyland. Während man zu Anfang des Jahrhunderts noch von einer geographischen Einheit der schwedischsprachigen Gebiete sprechen konnte, ist diese heute weniger offensichtlich (vgl. Abb.1 und Abb.2).

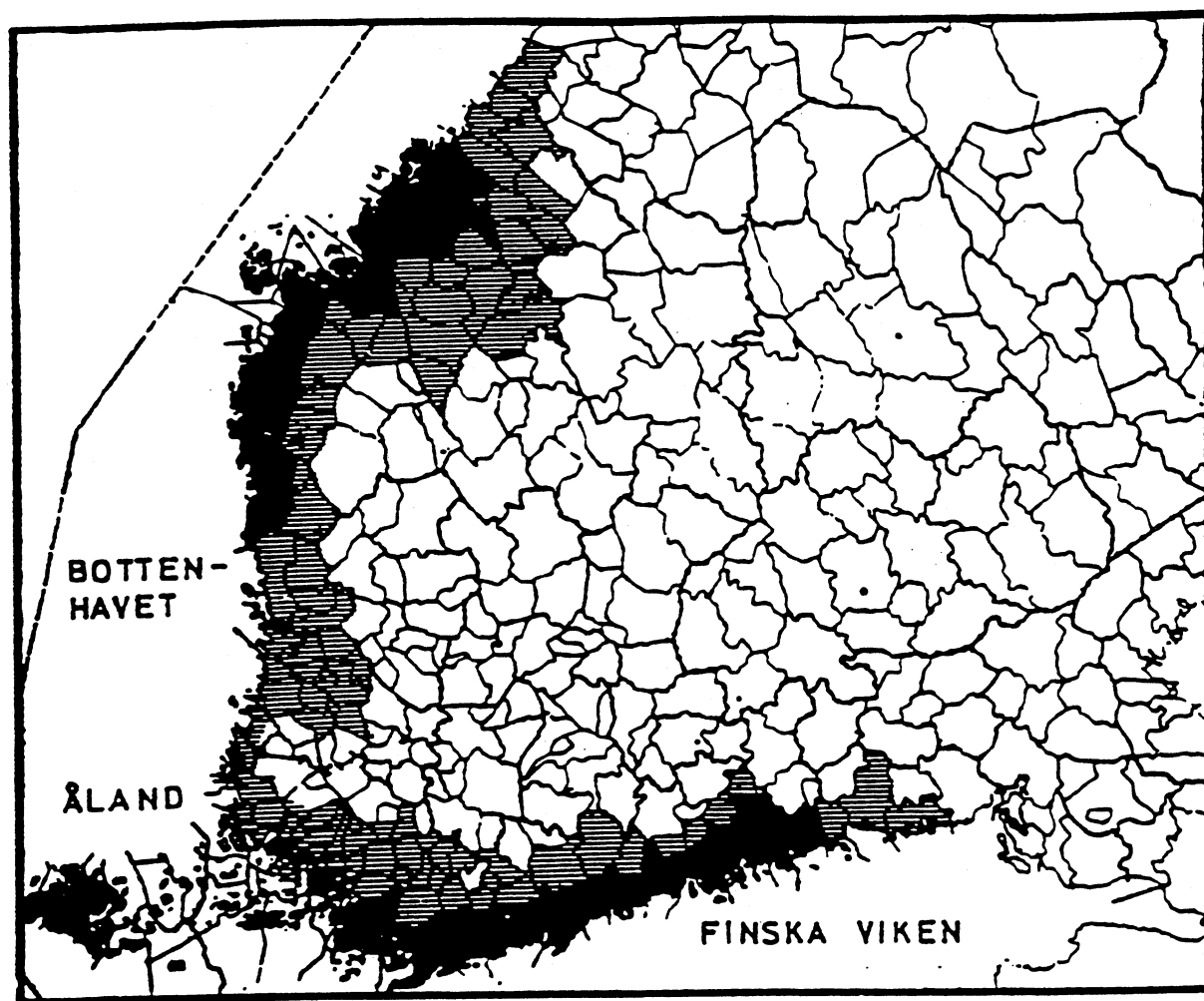


Abbildung 1: Die schwedischsprachige Besiedlung in Finnland um 1910 und früher⁸⁴.

⁸⁴ Allardt/Starck 1981, S.116

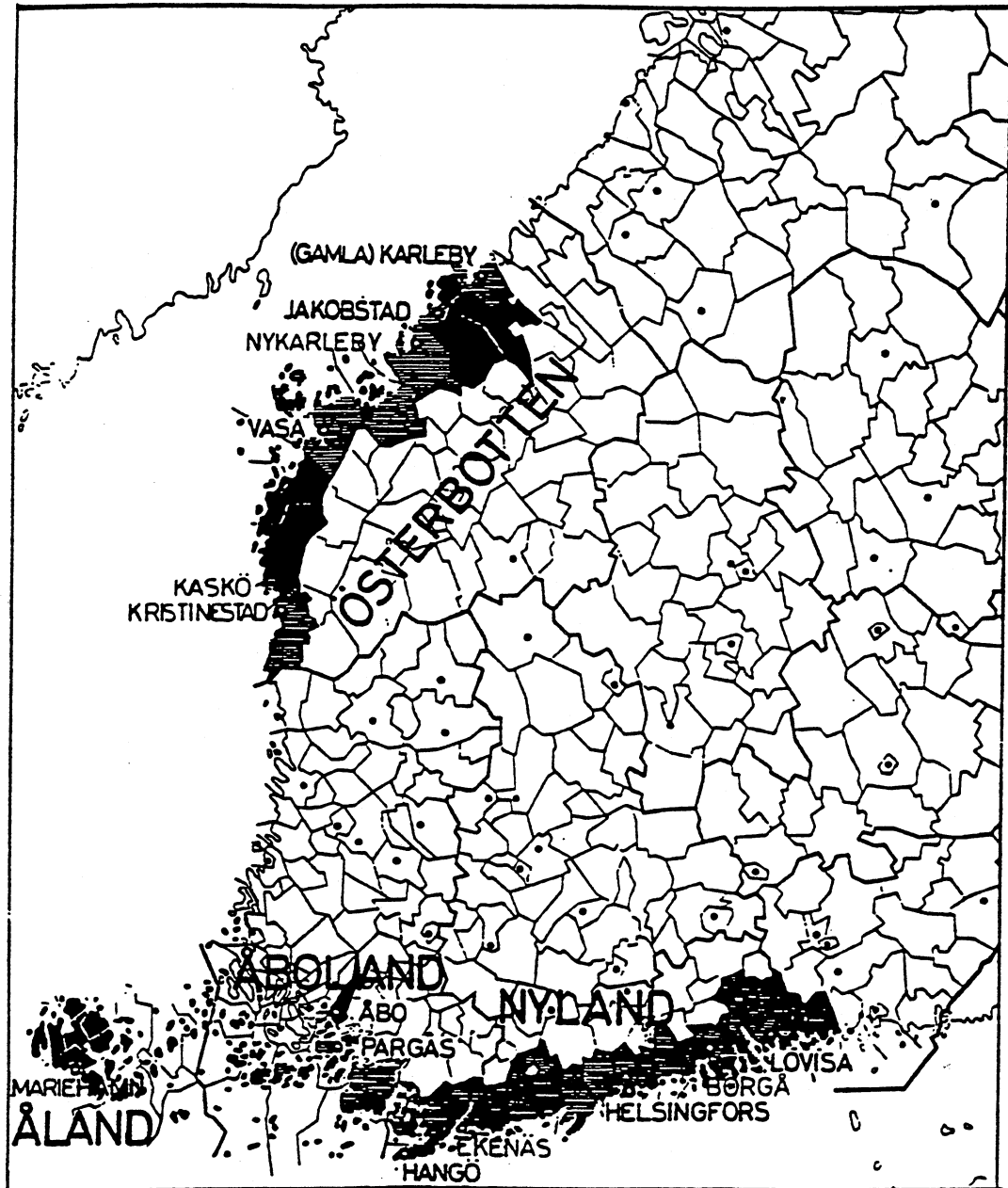


Abbildung 2: Einsprachig schwedischsprachige (schwarz), zweisprachige (gestreift) und einsprachig finnischsprachige (weiß) Gemeinden⁸⁵.

Die Region Österbotten liegt relativ isoliert in finnischsprachiger Umgebung. Nur die Ålandinseln, Åboland und Nyland bilden noch eine Einheit. Die Ålandinseln haben allerdings in vielerlei Hinsicht eine Ausnahmestellung. Sie verwalten sich seit 1921 selbst und sind monolingual, d.h. 94% der Åländer sind schwedischsprachig⁸⁶. Die Sprachstruktur hat sich dort im Vergleich zu den anderen schwedischsprachigen Gebieten am wenigsten verändert. In allen anderen Gebieten stellt man seit dem Zweiten Weltkrieg einen Rückgang an schwedischsprachigen monolingualen Kommunen und an zweisprachigen Kommunen mit schwedischsprachiger Mehrheit fest⁸⁷.

⁸⁵ Allardt/Starck 1981, S.125

⁸⁶ Finlandssvensk rapport Nr. 22, S.12, vgl. auch Kapitel 2.6.

⁸⁷ Finnäs 1986, S.16ff.

Im Abstand von zehn Jahren wird der Sprachstatus der einzelnen Gemeinden, der entweder als einsprachig schwedisch bzw. finnisch oder zweisprachig definiert ist, neu festgelegt. Dabei kann es aus unterschiedlichen Gründen (Industrialisierung, Heirat über die Sprachgrenze etc. siehe unten) zu Verschiebungen der Sprachstruktur kommen. Durch Sprachgesetze ist die Einteilung des Landes in sowohl einsprachige als auch zweisprachige Kommunen geregelt.

Den neuesten Bestimmungen entsprechend ist eine Kommune zweisprachig, wenn die Minderheit mindestens 8% oder 3.000 Personen der gesamten Bevölkerung ausmachen⁸⁸. Die Städte Vasa, Helsingfors und Åbo gelten als kulturelle Zentren für das schwedischsprachige Umland und sind deshalb zweisprachig.

Die demographische Entwicklung der finnlandswedischen Minderheit in Größe und Prozentanteil wird erst seit 1880 verlässlich erfaßt.

Aus der neuesten statistischen Übersicht, die von *Svenska Finlands Folkting*⁸⁹ herausgegeben wurde, sind die relativen und absoluten Zahlen der Finnlandsweden von 1880 bis 1990 abzulesen:

Tabelle über die statistische Übersicht⁹⁰

Jahr	Anzahl	% der Gesamtbevölkerung
1880	294 900	14,3
1890	322 600	13,6
1900	349 700	12,9
1910	339 000	11,6
1920	341 000	11,0
1930	342 900	10,1
1940	354 000	9,6
1950	348 300	8,6
1960	330 500	7,4
1970	303 400	6,6
1980	300 500	6,3
1990	296 700	5,9
1999	292 400	5,7

Aus der Tabelle wird deutlich, daß die finnlandswedische Bevölkerung seit ihrer Erfassung kontinuierlich in relativer Zahl von ursprünglich 14,3% Anteilen an der Gesamtbevölkerung auf nur 5,9% abnimmt. Mit einer Anzahl von 354 000 hatte die schwedischsprachige Bevölkerung 1940 den Höchststand in absoluter Zahl und nimmt seither auch im Hinblick auf die absoluten Anteile ab.

⁸⁸ Reuter 1992, S.12, vgl. Finnäs 1986, S.13, Specht 1984, S.12

⁸⁹ *Svenska Finlands Folkting* (Schwedische Gesellschaft Finnlands) wurde 1919 gegründet und stellt nach Allardt und Starck ein inoffizielles Parlament dar (Allardt/Starck 1981, S.208).

⁹⁰ Finnäs 2001, S.7

Damit sanken die Bevölkerungsanteile der Finnlandschweden 1990 mit 296 700 auf einen ähnlichen Stand wie 1880. Dieser Bevölkerungsrückgang ist einerseits auf die Emigration nach Schweden besonders in den 50er und 60er Jahren zurückzuführen. Schweden hatte nach dem Zweiten Weltkrieg einen höheren Lebensstandard und bessere Arbeitsmöglichkeiten als Finnland. Die Auswanderung wirkte sich so auf die Altersverteilung der finnlandschwedischen Bevölkerung aus, daß seit 1960 ein wachsendes Geburtendefizit verzeichnet wird⁹¹. Andererseits ist die Verfinnischung bzw. der Sprachwechsel ein weiterer Faktor. Dies ist bspw. bei Ehen, die über die Sprachgrenze hinaus geschlossen werden, der Fall⁹². Dabei dominiert in der Regel die Sprache der Umgebung; da es aber bedeutend mehr finnische als schwedischsprachige Gebiete gibt, führt dies zu einer Verfinnischung⁹³. Allerdings zeichnet sich ungefähr seit den 1980er Jahren die Tendenz ab, daß die zweisprachigen Familien mehr und mehr zweisprachig bleiben und deshalb von einem größeren sprachlichen Bewußtsein im Hinblick auf das Schwedische gesprochen werden kann⁹⁴.

2.3. Von einer Majoritäts- zu einer Minoritätskultur

Såsom andra språkliga grupper och minoriteter har Finlands svenskspråkiga befolkning eller finlandssvenskarna båda allmänna, för minoriteter typiska, och speciella av sin unika historiska utveckling skapade drag.⁹⁵

Der besondere Wesenszug, den Allardt hier der schwedischsprachigen Minderheit Finnlands zuschreibt, bezieht sich auf den hohen sozial- und kulturhistorischen Status, den die schwedischsprachigen Finnen trotz ihres geringen prozentualen Anteils von nur 5,9% der Gesamtbevölkerung innehaben⁹⁶. Aufgrund der historischen Entwicklung haben die Finnlandschweden die längste Zeit der finnischen Geschichte hindurch die gleiche Sprache gesprochen wie die Mehrheit des ganzen Reiches und gehörten auf diese Weise zur politisch und kulturell dominierenden Volksgruppe.

Wie bereits erwähnt, war Finnland seit dem 12. Jahrhundert in den schwedischen Machtbereich miteinbezogen und wurde im 13. Jahrhundert sogar ein Teil des schwedischen Reiches. Obwohl sich die Mehrheit der Finnländer der finnischen Sprache bediente, war während der Zeit, in der Finnland zu Schweden gehörte (also bis 1809), Finnisch als Amtssprache nicht zugelassen. Verwaltungs- und neben Latein auch Literatursprache war Schwedisch. Das geistige Zentrum Finnlands bildete der

⁹¹ Svenska Finlands Folkting 1992, S.1; Finnäs 1986, S.25f. vgl. dazu Allardt/Starck 1981, S.109

⁹² Daß sich die Auswirkung der zweisprachigen Ehen und die Zweisprachigkeit komplexer darstellt als oben erwähnt, zeigen Allardt/Starck 1981, S.141ff.; Tandefeldt 1988, S.67ff.

⁹³ Allardt/Starck 1981, S.120

⁹⁴ Svenska Finlands Folkting 1992, S.3

⁹⁵ Allardt/Starck 1981, S.107

⁹⁶ Im Vergleich dazu bspw. die samisch-lappische Bevölkerung in Finnland, die ebenfalls eine ethnische und linguistische Minderheit darstellt, aber keine offizielle Stellung hat.

im 13. Jahrhundert gegründete Bischofssitz Åbo. Die kirchliche Kultur bezog das periphere Finnland in den gesamteuropäischen Kulturkreis mit ein.

Für die finnlandschwedische Kultur- und Geistesgeschichte spielte Åbo besonders im 17. und 18. Jahrhundert eine bedeutende Rolle. Seit der Gründung der schwedischsprachigen Universität Åbo Akademi im Jahre 1640, als erste und über Jahre hinweg einzige Universität in Finnland, traf in Åbo die akademische und geistige Elite des Landes zusammen. Eine wissenschaftliche Ausbildung war in dieser Zeit eigentlich nur auf schwedisch möglich und von der schwedischen Sprache abhängig. Das Schwedische war ein notwendiges soziales Hilfsmittel, das nur schwer durch andere Qualifikationen ersetzt werden konnte⁹⁷.

Eng mit der Gründung von Åbo Akademi ist auch die Theatergeschichte Finnlands verbunden⁹⁸. Bei der Einweihung der Akademie bereicherte man das Programm durch eine Theatervorführung, die beim Publikum großen Anklang fand. Dies hatte den Effekt, daß in der Öffentlichkeit das Interesse fürs Theater geweckt und damit der Grundstein für regelmäßige Theatervorführungen in Finnland gelegt wurde⁹⁹. Erwähnenswert für das 18. Jahrhundert ist, daß in Åbo die erste finnländische Tageszeitung erschien¹⁰⁰.

Als Finnland im schwedisch-russischen Krieg 1808/09 an Zar Alexander fiel, wurde es autonomes Großfürstentum, und Helsingfors wurde 1812 Hauptstadt. Nach dem großen Brand in Åbo (1827) verlegte man ein Jahr später dann auch die in Åbo ansässige Universität Åbo Akademi nach Helsingfors und die Stadt avancierte zum geistigen Zentrum Finnlands.

Trotz der russischen Herrschaft änderte sich am Status der finnischen Sprache vorläufig nichts. Weiterhin wurde die geistige Physiognomie Finnlands bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein vom Schwedischen geprägt. Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde die Sprache mehr und mehr zum Politikum, was sich in einer finnischen und einer schwedischen National- und Sprachbewegung äußerte. Allmählich machte sich die finnische Nationalbewegung immer stärker geltend, und erreichte schließlich 1863, daß Finnisch paritätisch mit Schwedisch Verwaltungs- und Gerichtssprache wurde¹⁰¹. Eine vollständige Gleichstellung der beiden Sprachen wurde allerdings erst 1902 erreicht. Aufgrund der russischen Revolution im Jahre 1917 konnte Finnland seine Unabhängigkeit erkämpfen und ein selbständiger Staat werden. Im Zuge dessen verankerte man die Gleichstellung der beiden Sprachen 1919 in einem Sprachgesetz; seitdem ist das Land offiziell zweisprachig.

⁹⁷ Allardt/Starck 1981, S.262

⁹⁸ vgl. Arpe 1969, S.331; Frenckell 1972, S.11

⁹⁹ vgl. Kapitel 3.1.1.

¹⁰⁰ Tidningar utgifne av et sällskap i Åbo (1771)

¹⁰¹ Jutikkala 1965, S.233

Eine finnische Literatur entwickelte sich erst im 19. Jahrhundert. Es ist nicht verwunderlich, daß bei der Ausformung der finnländischen Nationalliteratur Mitte des 19. Jahrhunderts die schwedische Sprache immer noch ausschlaggebend war.

Was die sogenannten Nationaldichter Johan Ludvig Runeberg (1804-1877) und Zacharius Topelius (1818-1898) auszeichnete, war, daß sie nicht - wie noch die führenden schwedischsprachigen Dichter der vorherigen Generation¹⁰² - Schweden und Finnland gleichermaßen verbunden waren, sondern sich ausdrücklich als Finnländer (und keinesfalls als Schweden!), die auf schwedisch schreiben, verstanden wissen wollten. Im Gegensatz zu früher wurden Motive und Themen weniger aus dem europäisch-skandinavischen Umfeld geschöpft. Jetzt galt es, den Blick auf das eigene Land zu richten. Geschichtliche Ereignisse in Finnland, die finnische Landschaft und Bevölkerung wurden Gegenstand der Dichtung und stärkten so das finnländische Nationalgefühl. Ein wesentlicher Impuls ging dabei von Elias Lönnrots Nationalepos *Kalevala* (1835, endgültige Fassung 1849), das aus fünfzig, von ihm zusammengetragenen Gesängen besteht, aus. Das *Kalevala* ist sowohl für die Volksdichtung, als auch in kulturhistorischer Hinsicht von Bedeutung:

med detta verk lades grunden till en nationell väckelse och till hela generationers tankebanor. Utan den nationella entusiasmen och det självförtroende som *Kalevala* skapade skulle den finska litteraturen knappast existera i nuvarande utsträckning och form.¹⁰³

Am bezeichnendsten für die Vermittlung eines finnländischen Nationalgefühls in der finnlandschwedischen Literatur ist wohl der Gedichtzyklus *Fänrik Ståls sägner* (1848-1860) von Johan Ludvig Runeberg, das die vermeintlichen Heldentaten finnländischer Soldaten im schwedisch-russischen Krieg (1808/09) zum Gegenstand hat. Das Charakteristische bei Runeberg ist die Vermischung klassischer, romantischer und realistischer Elemente, die von den etwas jüngeren Zeitgenossen Runebergs, Zacharias Topelius und Josef Julius Wecksell (1838-1907), ebenfalls übernommen wurde und vor allem bei Wecksell in den bürgerlichen Realismus miteinflöß. Eine finnische Übersetzung, die nun rascher als zuvor erfolgte, begünstigte eine umfangreiche Verbreitung der Literatur.

Darüberhinaus begann sich mit dem finnischsprachigen Autor Alexis Kivi (1834-1872) die aufkommende finnische Literatur zu etablieren. Neben Schauspielen und Komödien, denen eine Verbindung von heiteren phantastischen und realistischen Elementen als Stilmerkmal zugrunde lag, war vor allem der Prosastil und der volkstümliche Charakter in Kivis Roman *Seitsemän veljestä* (Sju bröder, 1870) für die finnischsprachige Literatur formgebend.

¹⁰² Dies gilt unbedingt für Gustav Philip Creutz (1731-85) und Frans Mikael Franzén (1772-48)

¹⁰³ Laitinen 1968, S.11

Im Zuge des Modernen Durchbruchs in Skandinavien entwickelte sich auch in Finnland, ab den 1880er Jahren, eine realistisch-naturalistische Richtung, die sich sowohl in der Prosa als auch in der Dramatik bemerkbar machte. Führend war dabei die liberale, finnischsprachige Gruppe *Nuori Suomi* (Det unga Finland, 1889), der die finnischsprachigen Autoren wie Juhani Aho (1861-1921), Arvid Järnefelt (1861-1888) und die Dramatikerin Minna Canth (1844-1897) angehörten, und zu denen einer der wichtigsten gesellschaftskritisch-naturalistischen Vertreter der finnlandschwedischen Literatur - Karl August Tavaststjerna (1860-1898) - engen Kontakt hatte. Mit diesen Autoren vollzog sich auch mit der Wende zum 20. Jahrhundert der Übergang zu der neuromantisch-symbolistischen Bewegung, die in Finnland, im Vergleich zu den anderen europäischen Ländern, etwas später einsetzte. Zu den finnischsprachigen Vertretern gehören Johannes Linnankoski (1869-1913), Eino Leino (1878-1926) und Joel Lehtonen (1881-1934); bei den schwedischsprachigen sind Mikael Lybeck (1864-1925), Hjalmar Procopé (1868-1927), Jacob Tegengren (1875-1956), Arvid Mörne (1876-1946) und Bertel Gripenberg (1878-1947) zu nennen. Das 20. Jahrhundert bringt für die finnischsprachige Literatur erneut Aufschwung, so daß nun die finnische Sprache in der Literatur dominiert. Dies bedeutet für die schwedischsprachige Literaturgeschichte in Finnland eine entscheidende Veränderung: sie gilt von nun an als Minderheitenliteratur. Als Ausläufer der desillusionierenden Fin-de-siècle-Stimmung gilt der in der "Dagdrivarlinjen"¹⁰⁴ oder Flaneurgeneration vorherrschende Pessimismus, der vor allem in der Prosa der finnlandschwedischen Autoren wie Henrik Hildén (1884-1932), Arvid Mörne, Runar Schildt (1888-1925) und Jarl Hemmer (1893-1944), ab 1910 Eingang fand und während des finnischen Bürger- und Befreiungskriegs bis in die 20er Jahre anhielt¹⁰⁵. Vor dem Hintergrund der politischen Unruhen und der ökonomischen Veränderungen der Kriegszeit und unter Einfluß des Expressionismus und Futurismus gab es in der finnlandschwedischen Lyrik eine Gruppe von Avantgardisten, die nach neuen künstlerischen Gestaltungsmitteln und Ausdrucksmöglichkeiten suchte. Neben der Vorkämpferin Edith Södergran (1892-1923), sind es Hagar Olsson (1893-1978), Rabbe Enckell (1903-1974), Gunnar Björling (1887-1960) und Elmer Diktonius (1896-1961), die zu den sogenannten finnlandschwedischen Modernisten zählen. Die neugegründeten Zeitschriften *Ultra* (1922) und *Quosego* (1928-29) sollten als Forum für die Programmartikel der Modernisten dienen. Der finnlandschwedische Modernismus wirkte sich sowohl auf die reichsschwedische Literatur als auch auf die finnischsprachige Literatur aus. Der 1924 erschienene Sammelband *Tulenkantajat* (Fackelbärarna) wurde zur Bezeichnung für eine Gruppe finnischer Lyriker u.a. Katri Vala (1901-1944) und Prosaisten wie Olaavi

¹⁰⁴ vgl. Warbuton 1984, S.114ff.

¹⁰⁵ Die wichtigsten finnlandschwedischen Literaturzeitschriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren *Euterpe* (1901-1905), *Framtid* (1906-1919) und die noch heute existierende Zeitschrift *Nya Argus* (ab 1907).

Paavolainen (1903-1964), Mika Waltari (1908-), etc., die Impulse des finnlandschwedischen Modernismus aufnahmen¹⁰⁶. Eine deutliche politische und gesellschaftskritische Dimension erfuhr die Lyrik durch die linksorientierte Autorengruppe *Kiila* (1936) - u.a. Viljo Kajava (1909-), Arvo Turtainen (1904-) und Jarno Pennanen (1906-) -, die sich um die Literaturzeitung *Kirjallisuuslehti* bewegte. In den 30er Jahren entfachte sich noch einmal ein heftiger Sprachkampf in den akademischen Kreisen, als man sich für eine Verfinnisierung der Universität in Helsingfors aussprach.¹⁰⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte die finnlandschwedische Literatur, im Gegensatz zur finnischsprachigen, schneller einen Bezug zu den 20er Jahren herstellen. Lyriker wie Ragnar Rudolf Eklund (1895-1946), Solveig von Schoultz (1907-), Mirjam Tuominen (1913-) und Ralf Parland (1914-) konnten in den 40er Jahren formal an den finnlandschwedischen Modernismus anknüpfen und mit neuen Darstellungstechniken, wie "stream of consciousness", erweitern. Die psychologische Menschendarstellung prägte sowohl die Prosawerke von Tito Colliander (1904-) und Oscar Parland (1912-), als auch die Dramen von Walentin Chorell (1912-). Die Kriegsergebnisse des Zweiten Weltkriegs fanden in der finnlandschwedischen Literatur der Zwischen- und Nachkriegsgeneration, wie Rolf Sandqvist (1919-), Bo Carpelan (1926-), Tove Jansson (1914), Peter Sandelin (1930-), Tom Sandell (1936-), Irmelin Sandman Lilius (1936-), Anders Cleve (1937-), u.a., die in den 50er Jahren publizierten, kaum Niederschlag¹⁰⁸. Thomas Warbuton (1918-), der sich als Lyriker und Literaturwissenschaftler etablierte, charakterisierte als zentrales Element der finnlandschwedischen Literatur der ersten fünfzig Jahre des 20. Jahrhunderts Provinzialismus und Klassengebundenheit.

Om vår litteratur som helhet är nationellt miljöbunden så beror det väl på att den i ännu högre grad är socialt fixerad, för att inte säga klassbunden. Den har med helt få undantag skapats av ett tydligt avgränsat samhällsskick: den är en medelklasslitteratur, skriven av författare ur medelklassen om också inte alltid om medelklassen. Men företrädesvis behandlar den borgerliga medelklassproblemet, och också när den inte gör det, är dess synvinkel borgerlig. Faktum är lätt att konstatera - att man gör det behöver i och för sig inte vara detsamma som kritik. Men ju enhetligare en sådan skapande miljö är, desto likformigare - och i värsta fall ensidigare - blir dess litteratur.¹⁰⁹

¹⁰⁶ vgl. Laitinen 1968, S.79ff. und Koivisto 1993, S.79

¹⁰⁷ "Det inrikespolitiska läget skärptes i slutet av 20- och början av 30-talet på många sätt. Språkfrågan var en av konflikthanledningarna. Svenskan hade redan av historiska skäl haft en stark ställning som kulturens och det ekonomiska livets språk, men nu började den unga generationen, främst studenterna, högljutt kräva en minskad användning och beskurna rättigheter för dess del. Den skäta äktfinska fosterlandsrörelsens (IKL) plötsliga uppdykande skärpte motsättningarna och åstadkom misstro och slitningar mellan den finsk- och den svenskspråkiga delen av befolkningen, något som inte försvann under andra världskriget." (Laitinen 1988, S.143)

¹⁰⁸ vgl. Warbuton 1984, S.353ff.

¹⁰⁹ Warbuton 1951, S.11

Auch der Autor Christer Kihlman (1930-) weist Ende der 50er Jahre auf die Problematik hin, daß eine breitere ausgedehnte Gesellschaftsschilderung und -kritik, aufgrund der nationalen Milieugebundenheit¹¹⁰, in der finnlandsschwedischen Literatur fehlt¹¹¹. Dies sollte sich zunächst durch Jörn Donner (1933-) in den 50er Jahren, vor allem aber in den 60er Jahren mit der Gründung der Zeitschrift *FBT* (1965), deren Chefredakteur Claes Andersson (1937-) wurde, und der verschiedene Autoren wie Robert Alftan (1940-), Johan Mickwitz (1937-), Mauritz Nylund (1925-), Jeja Pekka Roos (1945-), Ingmar Svedberg (1944-), Nalle Valtiala (1938-) und später Johan Bargum (1943-), Johan von Bonsdorff (1940-) und Thomas Henriksson (1937-) als Redaktionsmitglieder zur Verfügung standen, ändern. Mit ähnlich sozialistisch-gesellschaftskritischen Tendenzen bewegten sich im Umkreis von *FBT* u.a. Ralf Nordgren (1936-), Henrik Tikkanen (1924-). Obwohl sich mit und um *FBT* eine neue Generation von linksorientierten Romanautoren etablierte, die zwar anfangen, mit der bürgerlichen Gesellschaftsschicht ins Gericht zu gehen und Klassen- bzw. Sprachkonflikte sowie die Minderheitsproblematik zwischen Ausgeschlossenheit und traditionsgebundenem Zusammengehörigkeitsbewußtsein zu thematisieren, waren sie in ihrer Gesellschaftskritik jedoch auf die eigene Problematik begrenzt. Ein Umstand, den Merete Mazzarella als Ausbruchsversuche aus "det trånga rummet" bezeichnet.

Min avsikt har varit att behandla romaner som hör till denna borgerliga finlandssvenska tradition, att visa hur romanerna själva framställer den borgerliga finlandssvenska verkligheten som ett trångt rum, att visa hur författarna själva alldeles uppenbart har lidit av instängdheten, och hur de tenderar att skildra huvudpersoner som lider av instängdheten.¹¹²

Auf ihre Weise gelingt es Mazzarella nachzuweisen¹¹³, daß der von Warburton und Kihlman herausgestellte charakteristische Zug, sich innerhalb des "typisch finnlandsschwedischen" sozialen bürgerlichen Milieus zu bewegen, vor allem von den männlichen Autoren¹¹⁴ noch immer aufrechterhalten wird.

In Zusammenarbeit mit *FBT* standen der Regisseur Bengt Ahlfors (1937-) und der Musiker Kaj Chydenius (1939-) sowie Tua Forsström (1947-), Lars Huldén (1926-), Christer Kihlman und Wava Stürmer (1929-), was sich vor allem für das politische Theater und die aktuelle Kabarettproduktion der 70er und 80er Jahren produktiv auswirkte¹¹⁵.

¹¹⁰ vgl. auch - "Nationell identitet är klassbunden" Kihlman, 1975, S.136

¹¹¹ Kihlman, DN, 1.9.1959

¹¹² Mazzarella 1989, S.9

¹¹³ Problematisch erscheint bei Mazzarellas Untersuchung das Festhalten am biographischen Gleichsetzen des Autors und der jeweiligen Protagonisten.

¹¹⁴ Mazzarella 1989, S.16

¹¹⁵ vgl. Willner 1983, S.25f.

Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre entwickelte sich auch eine explizit feministische Frauenliteratur, die sich mit politischen Themen, wie Gleichberechtigung sowie der Kritik an der bürgerlichen Ehe, sexuelle Unterdrückung etc., auseinandersetzte¹¹⁶. Engagiert und kompromißlos wendet sich vor allem Märta Tikkanen (1935-) gegen die herrschenden patriarchalen Strukturen und liefert Impulse für ein frauenpolitisches Bewußtsein; sowohl bei ihrer Generation, wie Monica Hausen (1928-), Wava Stürmer, Solveig Emtö (1927-), Johanna Enckell (1932-), Anita Wikman (1938-) und Gurli Lindén (1940-), als auch bei den nachfolgenden Autorinnen, wie Gunilla Hemming (1955-), Susanne Ringell (1955-) und Monica Fagerholm (1961-). Eine Form des Regionalismus oder Neuprovinzialismus¹¹⁷ entfaltete sich vor allem in Österbotten um die Streitschrift *Hurrarna* (1974). Ein verstärktes ideologisches Interesse an der österbottischen Region ist bei Erik Andrén (1920-), Helge Englund (1930-), Hans Fors (1933-1993), Olof Granholm (1924-) sowie den Brüdern Erik (1924-), Leo (1928-) und Gösta (1936-) Ågren offensichtlich. In der Region Åland sind die postumen Publikationen von Joel Pettersons (1892-1937) Gesamtwerk durch Valdemar Nyman (1904-), Runar Salminens (1912-) Lyrik und Anni Blomqvists (1909-) Schilderungen aus den 70er Jahren zu erwähnen. Für die Regionen Åboland und Nyland stehen Rainer Alander (1937-) und Ingeborg Kullberg (1911-) sowie Rolf Söderling (1933-) und Erik Andersson als Beispiel für lokale Amateurdramatiker. Sowohl gegen die linksradikalen Bestrebungen von *FBT* als auch gegen das Bürgertum richteten sich die Proteste einer Gruppe von Autoren um die Zeitschrift *Fågel Fenix* (1976) bzw. später *Otid*, die eine Abkehr von der gesellschaftskritischen Linie verfolgten, indem sie sich zur ihren Idealen wie "självcentrering, stilistisk yvighet, känslodyrkan, förakt för institutioner"¹¹⁸ bekannten. In dieser Tendenz deuten sich die gesellschaftlichen Veränderungen der 80er Jahre an, die Allardt folgendermaßen beschreibt:

Om man helt kortfattat vill beskriva nya, centrala samhällstendenser i 1980-talets Finland kan man med en viss rätt koncentrera sig på följande tre företeelser: nysubjektivismen, den tilltagande medelklassigheten i livsstilen och den nya informationsteknologins synnerligen snabba frammarsch. Alla tre företeelser utmärker inte bara Finland utan också Västeuropa och de övriga nordiska länderna.¹¹⁹

¹¹⁶ vgl. dazu Merete Mazzarella: *Från Frederika Runeberg till Märta Tikkanen. Frihet och beroende i finlandssvensk kvinnolitteratur*. Helsingfors 1985.

¹¹⁷ vgl. Warbuton 1984, S.415

¹¹⁸ vgl. Warbuton 1984, S.419

¹¹⁹ Allardt 1987, S.69, vgl. dazu die fünf Kriterien zur neuen Wertsetzung, die hier etwas gekürzt wiedergegeben werden: 1. "att följa sin inre övertygelse", 2. "att förverkliga sig själv", 3. att "strunta i de styringsmekanismer som upprätthålls av stora organisationer", 4. att "det finns viktigare mål än hög levnadsstandard, skrytkonsumtion och en ständig kamp för högre löner", 5. att "inte låta sig binda av organisationer, som skapar rutiner och som gör upprätthållandet av organisationsformer till huvudsak." (Allardt 1987, S.70f.)

Gemäß Warbuton sind Marianne Backlén (1952-), Martin Enckell (1954-), Joakim Groth (1953-), Carola Sandbacka (1951), Lars Sund (1953-), Thomas Wulff (1953-) und die Dramatikerin Susanne Ringell¹²⁰ der *Fågel Fenix*-Gruppe zuzuordnen. Ein Teil dieser Gruppe - Marianne Backlén¹²¹, Martin Enckell¹²², Joakim Groth¹²³, Lars Sund¹²⁴ und Thomas Wulff¹²⁵ prägten den Roman der 80er Jahre, in der sich diese neue Form des Subjektivismus als Bedürfnis, in Harmonie und Einklang mit der Natur zu leben, äußert. Der in den 80er Jahren vorherrschende ausgeglichene Optimismus wird in den 90er Jahren von Betrug, Falschheit und Ungewißheit überschattet, und die Stadt und das Stadtleben stehen als Metapher für Destruktion, Zwang und Bedrohung. Sprachlich spiegelt sich dies in einer, vom Finnischen durchdrungenen "Stadtsprache"¹²⁶ wieder. Symptomatisch für die finnlandschwedischen Autoren ist deshalb, daß man einerseits Handlungen in vergangene Zeiten und in rein finnlandschwedische Milieus verlagert oder andererseits Alltagsdialoge auf einer metakommunikativen Diskursebene abstrahiert werden. Ekman nennt, als Beispiel für die räumliche oder zeitliche Verschiebung, Romane von Ulla-Lena Lundberg (1947-)¹²⁷ und Lars Sund¹²⁸ und für die Abstraktionstechnik Kjell Lindblads (1951-)¹²⁹ und Frederik Långs (1947-)¹³⁰ Erzählungen¹³¹. Bezeichnend für den Schauplatz vieler Romane und Erzählungen ist, aus sprachlichen und romantischen Gründen, die Verlagerung auf das finnlandschwedische Sommermilieu in den ländlichen Sommerhäusern¹³². In dieser speziellen Atmosphäre, in der alle Gesellschaftsschichten und Altersgruppen aufeinandertreffen können und wo die Kommunikation auf Schwedisch

¹²⁰ vgl. Snickars 1995, S.159

¹²¹ *Östra centrum ändstation* (1984), *Donovan från Jamaica* (1994)

¹²² *Pravda Love* (1983), *Hibakusha Go-Go* (1987), *Gud All-En* (1989) *Kali* (1993)

¹²³ *Anteckningar från en stad* (1981), *Världen enligt Edi* (1986)

¹²⁴ *Vinterhamn* (1983)

¹²⁵ *Trance-dance* (1980), »*Utspelad i Ulan-Bator*« (1983), *Helsinki-Romanka* (1990)

¹²⁶ vgl. dazu ausführlicher Ekman: "Finlandssvenska författare har ofta svårt att finna ett ledigt och naturligt tonfall. Särskilt väl märks det när de skriver dialog. I den vardagliga finlandssvenskan slår finska igenom, speciellt i stadsmiljöer - vilket naturligtvis gör det speciellt svårt att skriva just en Helsingforsroman. [...] De språkliga svårigheterna för den som vill skriva en finlandssvensk samtidskildring är alltså åtminstone tre. För det första inskränker sig de rent finlandssvenska miljöerna till hem där det talas enbart svenska (något som blir allt ovanligare - majoriteten av finlandssvenskarna gifter sig idag över språkgänsen) och vissa arbetsplatser, huvudsakligen av typen "finlandssvensk institution". För det andra präglas stadsmiljön av ett finskt språk som mister en stor del av sina konnotationer när det översätts. För det tredje är talspråket, och särskilt ungdomens talspråk, starkt beroende av finskan." (Ekman 1995, S.211ff.)

¹²⁷ *Leo* (1989), *Stora världen* (1991)

¹²⁸ *Colorado Avenue* (1991)

¹²⁹ *Aftonbarn* (1991)

¹³⁰ *Bagges italienska resa* (1991), *Kärlek utan nåd* (1992, Novellensammling)

¹³¹ vgl. Ekman 1995, S.212ff.

¹³² vgl. dazu ebenfalls Ekman: "Bortsett från att sommarstället ofta bär på den emotionella förtätning som kommer sig av att det står både för barndomens lycka och för den kontinuitet som finns i lättroliga människors liv är det en utomordentligt praktisk litterär miljö. På det finlandssvenska (skärgårds) landet finns inga finnar - eller, om det finns förutsätts de tala svenska. Där kommer släkten samman, och där träffas människor över klass- och andra gränser som under vinterns yrkes- och nöjesliv skiljer dem åt." (Ekman 1995, S.214f.)

als normal gilt, spielen sich die Romane der 90er Jahre von Agneta Ara (1945-)¹³³, Monika Fagerholm (1961-)¹³⁴ und Kjell Westö (1961-)¹³⁵ ab.

In der Lyrik, die in der finnlandschwedischen Literatur von je her als vorherrschende Gattung galt, brachen Claes Andersson und Robert Alftan in den 60er Jahren mit der nachfolgenden modernistischen Tradition der finnlandschwedischen Lyrik. In den 70er Jahren wurde die politisch-engagierte Lyrik von Leif Salmén (1952-) und in den 80er Jahren von Thomas Mikael Bäck (1946-) aufgenommen. Zwischen der gesellschaftlich engagierten und der modernistischen Richtung entwickelte sich auch in der Lyrik eine Form des Neuen Subjektivismus, der auf unterschiedlichste Weise - gegen Ende der 80er Jahre zum Teil auch unter Einfluß poststrukturalistischer Theorien - zum Ausdruck kommt. Zu nennen sind hier die, sich in den 70er Jahren etablierten Lyrikerinnen Tua Forsström, Bodil Lindfors (1951-) und Agneta Ara, und die, Ende der 80er Jahre hervorgetretene, jüngere Generation wie Agneta Enckell (1957-), Eva Stina Byggmästare (1967-) Henrika Ringbom (1962-) und Peter Mickwitz (1964-). In die modernistische Linie, die von Thomas Warbuton, Bo Carpelan und zum Teil Lars Huldén auch in den 70er Jahren weitergeführt wurde, reihten sich in den 80er und 90er Jahren Torsten Pettersson (1955-), Jan Christer Wahlbeck (1948-) und Mårten Westö (1967-) ein.

In der dramatischen Literatur debütierten in den 80er Jahren, neben dem bestehenden politischen Kabaretttheater, das mit der *FBT*-Generation einen festen Autorenstamm hatte, eine Reihe jüngerer Autoren als Dramatiker. Aus der *Fågel Fenix*-Gruppe waren es Joakim Groth, Susanne Ringell und Thomas Wulff sowie ferner Johanna Enckell (1932-), Gunilla Hemming (1955-) und der Reichsschwede Anders Larsson (1952-), die sich in ihren Dramen zwischen der psychologisch realistischen und absurden Darstellung von Alltäglichkeiten bewegten.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, daß es zu Anfang des 20. Jahrhunderts der schwedischsprachigen Bevölkerung Finnlands zunächst noch schwer fiel, sich als Minderheit zu bezeichnen. In den 20er und 30er Jahren wurde deshalb vorwiegend der Begriff "schwedische Nationalität in Finnland" als Selbstkategorisierung verwendet und niemals von einer Minderheit gesprochen. Heutzutage ist es jedoch üblich, die Finnlandschweden als sprachliche Minorität zu bezeichnen.

¹³³ Antonio Gades *kommer inte* (1990)

¹³⁴ *Underbara kvinnor vid vatten* (1994)

¹³⁵ *Utslag* (1989, Novellensammlung), *Fallet Bruus* (1992, Novellensammlung), *Adress: Helsingfors* (1994)

2.4. Sprachliche und kulturelle Identität

Mit der sprachlichen und kulturellen Identität der Finnlandschweden haben sich sowohl die Sozialpsychologin Karmela Liebkind, die Soziologen Allardt und Starck als auch der Kulturanthropologe Bo Lönnqvist beschäftigt. Während Karmela Liebkind und Bo Lönnqvist die finnlandschwedische Minderheit vorwiegend als sprachlich-kulturelle Minorität bezeichnen, betonen Allardt und Starck außerdem, im Sinne einer Subkultur und im Hinblick auf die Identität, die Bezeichnung ethnische Minderheit¹³⁶.

Människor har behov av att identifiera sig med etniska grupper på grund av att grupperna representerar kända mönster, sedvänjor och symboler och på grund av att det ofta är tungt att röra sig i det okända. Etniska grupper erbjuder människor rötter och historia som de kan dela med andra.¹³⁷

Menschen können aus verschiedenen Gründen der gleichen ethnischen Gruppe angehören. Nach Allardt und Starck gibt es vier Kriterien, die für die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe bestimmend sind:

1. Selbstkategorisierung/Selbstidentifikation
2. Abstammung
3. spezielle kulturelle Eigenheit (bspw. die Fähigkeit, eine besondere Sprache zu sprechen)
4. eine soziale Organisation für die Interaktion sowohl innerhalb als auch außerhalb der Gruppe¹³⁸.

Die vier verschiedenen Kriterien sind für die Wesenseinheit der Gruppe so ausschlaggebend, daß sie als identitätschaffende Merkmale der Gruppe bezeichnet werden können. Obwohl die einzelnen Kriterien in die Ansätze der verschiedenen Forschungsrichtungen, die sich mit der finnlandschwedischen Minderheit beschäftigt haben, miteinfließen, werden sie doch unterschiedlich bewertet. Während der Schwerpunkt der Sozialpsychologin Karmela Liebkind einerseits auf die Interaktion innerhalb und außerhalb der Gruppe unter Einbeziehung der individuellen Identifikation, andererseits aber auch auf die Selbstkategorisierung des Individuums gerichtet ist, legen die Soziologen Allardt und Starck vor allem das Gewicht auf die soziale Struktur und Organisation. Das Interesse des Kulturanthropologen Bo Lönnqvist gilt besonders der

¹³⁶ "Uttrycket etnisk grupp används i dag som en beteckning på minoriteter eller, som man kunde säga, subnationella grupper snarare än som beteckning på statligt dominerade nationaliteter." (Allardt/Starck 1981, S.22) Der Benennung liegt hier die ursprünglich aus der Anthropologie und Ethnologie stammende vierdimensionale Definition Frederik Barths (1969) zugrunde.

¹³⁷ Allardt/Starck 1981, S.42

¹³⁸ Allardt/Starck 1981, S.43

kulturellen Eigenart der finnlandschwedischen Minderheit und deren Unterschied zur finnischsprachigen Bevölkerung.

Besonders relevant für die vorliegende Untersuchung ist die sprachliche und kulturelle Identität der finnlandschwedischen Minderheit.

Ein klare und einfache Definition des Begriffs "kulturelle Identität" läßt sich nach Bausinger nicht herstellen, da eine Kultur meist kein einheitliches System ist, sondern es

viele Teil- und Subkulturen gibt, regionale oder soziale Sonderformen, die sich beispielsweise in ihrer religiösen Ausprägung und in ihren Wertvorstellungen von der dominanten Kultur unterscheiden¹³⁹.

Im folgenden wird mit Hilfe der verschiedenen Perspektiven aus dem Bereich der Sozialpsychologie, der Soziologie und Kulturanthropologie der Frage nachgegangen, was es - trotz der Verschiedenartigkeit der einzelnen Regionen und den damit verbundenen kulturellen Phänomenen - an gemeinsamen traditionellen und jüngeren Verhaltens- und Lebensformen bzw. -äußerungen unter den Finnlandschweden gibt, mit denen sie sich identifizieren.

Dabei soll vermieden werden, die Komplexität der finnlandschwedischen Kultur auf eine synthetisch homogene Einheitskultur nivellieren zu wollen und die Heterogenität der finnlandschwedischen Kulturlandschaft zu camouflieren.

2.4.1. Sozialpsychologische Perspektive

Ziel der Sozialpsychologin Karmela Liebkind ist es, die Umstände, unter denen sich zwei soziale Gruppen begegnen, am Beispiel der schwedischsprachigen Minderheit und der finnischsprachigen Majorität Finnlands in Theorie und Praxis darzustellen. Der praktische Teil der Untersuchung Liebkind's beginnt mit der Analyse der objektiven strukturellen Bedingungen einer vitalen kulturellen Minderheit. Als wichtigste Voraussetzung für das Aufrechterhalten einer ethnischen Gruppe als aktive kollektive Einheit, d.h. ihres eigenen sozialen Lebens, und ihrer eigenen Identität, gilt nach Giles die ethnolinguistische Vitalität. Diese Vitalität setzt sich aus demographischen Eigenschaften, formeller und informeller institutioneller Unterstützung (Ausbildung, Religion, Kultur etc.) und verschiedenen Statusvariablen (ökonomisch, sprachlich sozial-historisch etc.) zusammen, die sich auf die Selbstauffassung und das soziale Bewußtsein und Verhalten der Gruppe auswirken¹⁴⁰. Während die institutionelle

¹³⁹ Bausinger 1986, S.144

¹⁴⁰ Liebkind bezieht sich auf das ethnolinguistische Vitalitätsschema von Giles et al. 1977, S.309; vgl. Liebkind 1984, S.91f und Liebkind 1985, S.72f.

Unterstützung und die politische Mobilmachung dieser Gruppe traditionell sehr stark sind, sind die demographischen Eigenschaften das schwächste Glied in der Vitalität der Gruppe¹⁴¹. Die für die Sozialpsychologin interessanteste Komponente des Vitalitätsschemas sind die verschiedenen Statusvariablen der Finnlandschweden, deren Beurteilung sich aus dem Selbstbild der Eigengruppe und dem Ansehen der Gruppe bei der Fremdgruppe zusammensetzt. Liebkind versucht die Identität der finnlandschwedischen Minderheit zu erfassen, indem sie die soziale Interaktion zwischen Eigen- und Fremdgruppen analysiert. Aus sozialpsychologischer Sicht müssen außerdem die subjektiven Kriterien des einzelnen Individuums (wie bspw. subjektive soziale Identität, Selbstachtung, Unterbewußtsein etc.¹⁴²) miteinbezogen werden, da ethnische Zugehörigkeit sowie kulturelles historisches und sprachliches Bewußtsein durch die primäre Sozialisation innerhalb der Familie vermittelt werden. Liebkind stützt sich deshalb auf einen komplexen Identitätsbegriff¹⁴³, der sich aus einer objektiven (von anderen definierten, externen) und subjektiven (selbstdefinierten, internen) Komponente der sozialen Identität der Gruppe und der sozialen und persönlichen Identität des Individuums zusammensetzt¹⁴⁴. Dabei betont sie außerdem das dialektische Verhältnis des Individuums zu der jeweiligen sozialen Gruppe, das sich einerseits in der Kohärenz und andererseits in einer Divergenz zur Gruppe (bzw. Kohärenz zu einer anderen Gruppe) äußert¹⁴⁵.

Relevant für die kulturelle Identität in der vorliegenden Untersuchung sind vor allem der sozial-historische und der sprachliche Status. Daß der sozial-historischen Dimension im Falle der Finnlandschweden eine besondere Rolle zukommt, wurde bereits in Kapitel 2.3. deutlich. Aufgrund der speziellen Rolle, die das Schwedische in der Geschichte Finnlands innehatte, ist der sozial-historische Status der schwedischsprachigen Finnen als sehr ambivalent zu betrachten¹⁴⁶. "The emergence and maintenance of the stereotype of the Swedish-speaking Finns as an upper class population has influenced the group consciousness of the minority."¹⁴⁷ Dies geschieht vor allem in der groben Kategorisierung und Verallgemeinerung einer Gruppe durch Fremdgruppen zu Stereotypen, die das Gesamtbild der Gruppe verzerren.

Oft werden allein aus dem Wissen oder der Vermutung, daß eine Person einer bestimmten Gruppe zugehört, für die sich in der Bevölkerung ein bestimmtes Bild

¹⁴¹ vgl. dazu 2.2. Auf das Problem, daß dabei die Schwedischsprachigen in offiziellen Statistiken nach einem Minimalprinzip berechnet werden, verweisen u. a. Allardt/Starck 1981, S.59ff.; Liebkind 1984, S.96 und Liebkind 1985, S.81

¹⁴² Liebkind bezieht sich auf das Identitätsmodell der Sozialpsychologen Lange/Westin 1981, S.296; vgl. Liebkind 1984, S.48

¹⁴³ vgl. Lange/Westin 1981, S.296 und Liebkind 1984, S.48

¹⁴⁴ Liebkind 1984, S.46ff.

¹⁴⁵ Liebkind 1984, S.49ff.

¹⁴⁶ vgl. Liebkind 1985, S.74 und Liebkind 1984, S.92f.

¹⁴⁷ vgl. Liebkind 1985, S.74

(Stereotyp) geformt hat, ohne näheres Hinsehen die das Stereotyp bestimmenden Eigenschaften zugeschrieben.¹⁴⁸

Die soziale Identität der finnlandschwedischen Minorität ist durch die Vorurteile, die seitens der Majorität geäußert werden, gefährdet. Das Vorurteil, daß die Schwedischsprachigen der Oberklasse angehören, ist in finnischsprachigen Kreisen noch vorhanden und findet in Redewendungen wie "Svenska talande är bättre folk"¹⁴⁹ ihren Ausdruck.

If, however, the upper class image and the historical role of minority are associated with negative value connotations only, there is not much to be proud of in being a Swedish-speaking Finn, even if the upper class category does not apply to oneself.¹⁵⁰

Das negative Selbstwertgefühl des einzelnen, das durch die negative Stereotype verursacht wird, wirkt sich wiederum auf das Gruppenbewußtsein und das Identitätsverständnis innerhalb der Gruppe aus und kann im Extremfall die Existenz der Gruppe gefährden. "Overt discrimination is in these terms an exaggerated form of "treatment". The Swedish-Speaking Finns are not a discriminated minority, but a very subtle form of treatment is to act so as to make the minority dig its own grave."¹⁵¹

Außerdem wird das Image der Minderheit und die eigentliche soziale Heterogenität der Gruppe, die demographisch belegbar ist, als nicht existent betrachtet.

Andererseits fühlen sich Gruppenmitglieder, die durch diese einseitigen Definitionskriterien seitens der Majorität nicht erfaßt sind, der Gruppe nicht mehr zugehörig. Dies traf vor allem für die Arbeiterklasse zu, die sich zwar noch über die Sprache, aber nicht mehr über die soziale Schicht innerhalb der Gruppe identifizieren konnte. Das Gemeinschaftsbewußtsein ist gefährdet und eine sich nur zum Teil beteiligende Gruppe einer Minderheit steht auf diese Weise unter einem deutlichen Assimilationsdruck durch die Majorität¹⁵².

Ebenso war es für die zweisprachigen Finnen schwierig, sich im Image der besseren Klasse wiederzufinden. "However the actual amount of bilingual identities and strong identification conflicts observed in this subgroup of the minority *despite* its high status, indicates the implication of linguistic group membership as such."¹⁵³

Liebkind warnt vor einer vereinfachten Zuordnung des Individuums zu einer Kategorie (bspw. nur aufgrund der gleichen Sprache), bzw. der Generalisierung und

¹⁴⁸ Brandstätter 1983, S.139

¹⁴⁹ auf Finnisch ist der Ausdruck *parempaa väkeä* gebräuchlich; vgl. auch Willner 1979, S.183 und Ståhlberg 1991, S.446 bzw. 1992, S.31.

¹⁵⁰ Liebkind 1984, S.179

¹⁵¹ Lange/Westin 1981, S.455 zitiert nach Liebkind 1984, S.109

¹⁵² vgl. dazu ausführlich Liebkind 1984, S.112f. und Allardt/Starck 1981, S.158 u. 199

¹⁵³ Liebkind 1984, S.179

Homogenisierung einer Gruppe, da das Verhältnis des Individuums zu einer Gruppe immer ein dialektisches ist:

It is possible for a person to identify with a group on a number of dimensions, but, at the same time, dissociate himself from the group on others. In this way cross-categorization of oneself and other persons diminishes the dichotomizing function of categorization per se.¹⁵⁴

Außerdem können durch eine verallgemeinerte Einordnung unterschiedliche Interessen und Identifikationsmuster, die es innerhalb der Gruppe gibt, nicht wahrgenommen werden. "The different structure of industries and different linguistic environments in the various Swedish regions give rise to different interests and different patterns of identification."¹⁵⁵

Die ländlichen Gebiete der schwedischsprachigen Regionen Finnlands wurden durch die Industrialisierung der 50er Jahre mehr und mehr von der finnischen Sprache durchdrungen. Auf diese Weise änderte sich relativ rasch die traditionelle sprachliche Struktur und damit die kulturelle Eigenart dieser Gebiete. Mit dem Wechsel des sozialen Umfelds - von einem monolingualen in ein bilinguales - verändert sich zwangsläufig auch die soziale Identität. Wie in den urbanisierten und manchen traditionellen zweisprachigen Gebieten kommt nun, neben der Kategorie finnischsprachig und schwedischsprachig, die Zweisprachigkeit, und damit auch die Möglichkeit, sich mit beiden Sprachgruppen zu identifizieren, hinzu.

Diese Zwischenstellung der Zweisprachigen sowie die Zweisprachigkeit an sich wird innerhalb der Sprachgruppe unterschiedlich bewertet: "While minority members in bilingual environments are usually proud of their bilingualism, monolingual Swedish-speakers hold very negative attitudes towards this phenomenon."¹⁵⁶

Dies läßt sich dadurch erklären, daß die ländlichen Gebiete Zweisprachigkeit als eine Bedrohung zur Verfinnisierung deuten, urbane Gebiete es dagegen als Möglichkeit sehen, einem Separatismus der Schwedischsprachigen vorzubeugen. Sowohl die schwedischsprachige Minderheit als auch die zweisprachige Bevölkerung steht unter einem Assimilationsdruck seitens der Majorität. Liebkind betont, daß das Überleben der schwedischsprachigen Minderheit von der Beibehaltung des Schwedischen als lebende Sprache abhängt¹⁵⁷. Einen wesentlichen Beitrag zur Aufrechterhaltung der Sprache leisten die verschiedenen schwedischsprachigen Institutionen, mit denen sich der Finnlandsschwede identifiziert. Da es jedoch nur einsprachig schwedische oder finnische und kaum zweisprachige Institutionen gibt, ist es schwierig, eine lebhaft Zweisprachigkeit zu erhalten, wenn von behördlicher Seite keine zweisprachige

¹⁵⁴ Liebkind 1984, S.51

¹⁵⁵ Liebkind 1984, S. 109 und Liebkind 1985, S.98

¹⁵⁶ Liebkind 1984, S. 110 und Liebkind 1985, S.99

¹⁵⁷ Liebkind 1984, S. 111 und Liebkind 1985, S.100

Identität existiert¹⁵⁸. Durch eine offizielle zweisprachige Identität könnte eine Zuordnung zur falschen Sprachgruppe und die damit verbundene Assimilation vermieden werden¹⁵⁹. Andererseits laufen zweisprachige Institutionen oft Gefahr, nicht zweisprachig zu bleiben, sondern von der Majoritätssprache dominiert zu werden.

In the various areas of life, the goal has been to create monolingual institutions, whose aims and policies as far as possible can be determined by the Swedish Finns themselves. The establishment of bilingual institutions has been avoided and even resisted. In the opinion of most Swedish Finns, practice has clearly shown that bilingual associations soon become predominantly or totally Finnish-speaking.¹⁶⁰

Folglich muß an den monolingualen schwedischsprachigen Institutionen, die als soziale Systeme für die interne und externe soziale Interaktion der finnlandschwedischen Minderheit von zentraler Bedeutung sind und in denen gleichzeitig die linguistische und kulturelle Gruppenidentität faßbar wird, festgehalten werden. Deutlich wird dies, wenn man die unterschiedlichen finnlandschwedischen Organisationen und Institutionen genauer betrachtet¹⁶¹.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der sozial-historische Status der finnlandschwedischen Bevölkerung aufgrund der speziellen Rolle des Schwedentums in Finnland außerhalb der Gruppe als ziemlich einseitig und innerhalb ziemlich ambivalent bewertet wird und damit ein unterschiedliches Gruppen- und Klassenbewußtsein innerhalb der Gruppe herrscht. Dies wirkt sich negativ auf das Gemeinschaftsgefühl aus und erhöht damit die Gefahr der Separation¹⁶².

Die Bewertung des sprachlichen Status zeigt, daß es ganz deutliche Probleme bei der Konzeption und Definition der schwedischsprachigen Finnen sowohl innerhalb als auch außerhalb der Gruppe gibt. Dies liegt vor allem daran, daß die Verfinnisierung aus den oben genannten Gründen relativ stark ist und die monolingualen schwedischsprachigen Gebiete immer mehr verschwinden. Die Zunahme der Zweisprachigen unter den urbanen Finnlandschweden erschwert es, eine klare linguistische Grenze zu ziehen. Außerdem ist die Autodefinition des Individuums im Hinblick auf den Grad der Anhänglichkeit an die ethnische Gruppe mittels der Sprache gerade bei den Zweisprachigen sehr unterschiedlich. Liebkind erläutert dies an einem Beispiel: Die urbanen Schwedischsprachigen können Finnisch sprechen, aber ihre Kinder dennoch auf

¹⁵⁸ Liebkind 1984, S. 110 und Liebkind 1985, S.99, vgl. dazu Rosenberg: "Many identify with both language groups and define themselves as bilingual, a category not known in any legal sense" (Rosenberg 1981, zitiert nach Liebkind 1984, S. 113 und Liebkind 1985, S.101)

¹⁵⁹ Liebkind 1984, S.115 und Liebkind 1985, S.103

¹⁶⁰ Liebkind 1985, S.104

¹⁶¹ vgl. Kapitel 2.4.2.

¹⁶² Beispielgebend wäre auch hier die Abgrenzung der österbottischen Landbevölkerung, indem sie sich in ihrer Abstammung auf das "båtyxfolket" beziehen und sich von den sozial-historisch höher stehenden schwedischsprachigen Bürgern, die das Land besiedelten, distanzieren, s.o. und vgl. Ågren 1977, S.3ff.

schwedischsprachige Schulen geben und ihre Sprachzugehörigkeit offiziell im Telefonbuch als Schwedisch angeben¹⁶³ und schwedische Zeitungen abonnieren¹⁶⁴. Auf diese Weise gibt es viele Möglichkeiten, das Schwedentum des einzelnen abzugrenzen. Nach sozialpsychologischer Definition setzt sich Gruppenidentität aus den verschiedenen individuellen Identitäten, die sich aus unterschiedlichen Erfahrungen, Umgebungen und Veranlagungen und ihren unterschiedlichen Verhältnissen zur Gruppe äußern, zusammen. Die verschiedenartige sprachliche Identifikation der einzelnen Gruppenmitglieder und die sprachlichen Konflikte beeinflussen demnach die Gruppe in bezug auf eine homogene sprachliche Identität, was ebenfalls die Gefahr mit sich bringt, dem Assimilationsdruck nicht standhalten zu können. Obgleich es, nach Liebkind, keine übereinstimmende sprachliche Identität der Finnlandschweden gibt, ist die ethno-linguistische Vitalität im Hinblick auf die einsprachige institutionelle Struktur der finnlandschwedischen Minderheit sehr hoch, so daß das Schwedische und die einsprachigen Institutionen eine zusammenhaltende Funktion der Gruppe erfüllen.

2.4.2. Soziologische Perspektive

Erik Allardt und Christian Starck haben die finnlandschwedische Bevölkerung als eine Sprachgruppe und Minorität in einer vergleichenden Studie hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb der Gruppe soziologisch untersucht. "Vi har varit särskilt intresserade av faktorer som dels håller ihop finlandssvenskarna och gör dem till enhet, dels differentierar och gör dem olika sinsemellan."¹⁶⁵

Einen vereinenden Faktor sehen Allardt und Starck im Zusammengehörigkeitsbewußtsein der Finnlandschweden, der sich aus drei Komponenten zusammensetzt: einer affektiven oder emotionalen, die als Zusammengehörigkeitsgefühl, einer kognitiven oder vernunftsmäßigen, die als Interessengemeinschaft und einer dispositiven oder handlungsbereitschaftsmäßigen, die als Handlungsbereitschaft bezeichnet wird¹⁶⁶.

Die erste Komponente bezieht sich auf eine empirische Untersuchung, der die Frage zugrunde lag, was die interviewten Finnlandschweden, deren Menge sich sowohl aus Stadt- als auch Landbevölkerung zusammensetzte, als wichtigstes identitätsschaffendes Merkmal ansahen: die Sprache, die Gesellschaftsklasse oder das Heimatgebiet. "Idén bakom frågan var att de tre stora sociala sammanhangen bakom människornas identitet

¹⁶³ Im Telefonbuch geben die Angaben von finnischen oder schwedischen Straßennamen oder Berufsbezeichnungen einen Hinweis auf die Sprachzugehörigkeit.

¹⁶⁴ Liebkind 1984, S.121 u. Allardt/Starck 1981, S.144

¹⁶⁵ Allardt/Starck 1981, S.9

¹⁶⁶ Allardt/Starck 1981, S.224, Allardt 1986, S.89f.

är språk, klass eller hemregion."¹⁶⁷ Die Bedeutung der Heimatregion war sowohl für die Land- als auch die Stadtbevölkerung am wichtigsten, gefolgt von der sprachlichen Bedeutung, die allerdings, so räumt Allardt im nachhinein ein, nicht eigentlich von der Heimatregion getrennt werden kann¹⁶⁸. Denn linguistisch gesehen handelt es sich beim Finnlandsschwedischen um eine regionale Reichssprache (regionalt riksspråk), die sich wie das sydsvenska, västsvenska, centralsvenska und nordsvenska¹⁶⁹ in Schweden durch ihre regionale Verankerung sowohl in der Aussprache und der Sprachmelodie¹⁷⁰ als auch in der Satzstellung, der Artikelbenutzung, der Verbbildung und -beugung¹⁷¹ sowie im Wortgebrauch¹⁷² vom Standardschwedischen oder der schwedischen Hochsprache Schwedens unterscheidet. Eine wichtige Grundlage der kulturellen Identität einer sprachlichen Minderheit bildet die Erhaltung und Stabilisierung der eigenen Sprache, da sie als wichtigstes Kulturmerkmal der Finnlandsschweden fungiert, das sie einerseits von den Finnen und andererseits von den Reichsschweden abgrenzt und auf diese Weise ein Zusammengehörigkeitsgefühl vermittelt.

För att överleva som grupp och för att det svenska språket skall överleva i Finland använder sig båda finlandssvenskarna och hela samhället i Finland av liknade minoritetsstrategier och språkpolitiska principier som andra europäiska samhällen. Språklagstiftningen kan ses som ett instrument både för reglering av konflikter och skydd för minoriteten.¹⁷³

¹⁶⁷ Allardt 1979, S.47

¹⁶⁸ Allardt 1979, S.47 vgl. Allardt/Starck 1981, S.225

¹⁶⁹ vgl. Tandefelt 1995, S.41

¹⁷⁰ So hat bspw. das Finnlandsschwedische im Vergleich zum Reichsschwedischen keine singende bzw. nach oben gehende, sondern eine gleichbleibende Satzmelodie. Ferner gibt es im Finnlandsschwedischen keine Initialbetonung; vgl. Solstrand 1983, S.147. Außerdem unterscheidet sich das Quantitätsverhältnis bei Konsonanten: nach **m, n, ng, l, r** oder **j** werden **p, t, k, s, sch** und **f** länger (doppelt) betont; während im Reichsschwedischen dagegen der jeweilige Konsonant verdoppelt wird: bspw.: **kamp** wird im sv: **kammp** und fsv: **kampp** ausgesprochen; vgl. Bergroth 1917, S.22f. Ein weiterer Unterschied ist der finnlandsschwedische **tsch**-Laut, der durch die Kombination **ti, tj, k, kj, ky** = zu einem **tsch**-Laut wird: bspw.: sv: **station** zu fsv: **statschon**. Anders als im Reichsschwedischen bleibt im Finnlandsschwedischen der **d**-Laut bei **dj**-Verbindungen erhalten: bspw. sv: **djup** [-jup] im Vergleich zu fsv: **djup**; vgl. Bergroth 1917, S.32f. und Solstrand 1983, S.148 (Aus technischen Gründen mußte auf eine phonetische Transkription leider verzichtet werden.)

¹⁷¹ Im Finnlandsschwedischen gibt es bspw. eine Infinitivbildung beim Hilfsverb **måste** (Inf.: **måsta**), die im Schwedischen nicht existiert, vgl. Stenmark 1983³, S.106; Präsens- oder Imperfektbildungen werden dagegen im Finnlandsschwedischen verkürzt: bspw.: sv: **satte** fsv: **satt**. In der Verbbeugung unterscheidet man sv: **besluter, beslutat, beslutit, besluten** von fsv: **besluter, beslöt, beslutit, besluten**; vgl. Stenmark 1983³, S.17

¹⁷² Im Finnlandsschwedischen werden aus dem Finnischen entlehnte Wörter in den Sprachgebrauch mit aufgenommen. Bei diesen sogenannten Finlandismen unterscheidet man zwischen den abgeleiteten Formen wie bspw. fsv: **pärta** (Holzspann, Dachlatte), das aus dem finn: **päreitä** entstand und etwa dem Schwedischen sv: **träspån** entspricht, und den direkten unveränderten Formen wie bspw. finn/fsv: **kiva**, neben sv: **trevlig, kul**; finn/fsv: **puukko**, neben sv: **slidkniv, täljkniv**; vgl. Solstrand 1983, S.145

¹⁷³ Allardt/Starck 1981, S.109

Im Falle der finnlandschwedischen Minderheit geht es darum, aufgrund der wichtigen zusammenhaltenden Funktion der Sprache aus minoritätsstrategischen und sprachpolitischen Gründen die eigene finnlandschwedische Sprache zu bewahren und deren Existenz zu sichern.

We have seen that ingroup speech (and sometimes even ingroup-influenced outgroup-speech) can serve as a symbol of ethnic identity and cultural solidarity; language is often the major embodiment of this ethnicity. It is used for reminding the group about its cultural heritage, for transmitting group feelings, and for excluding members of the outgroup from its internal transactions.¹⁷⁴

Dies war allerdings nicht immer so. Während Finnland unter schwedischem Einfluß stand, waren Sprache und sprachliche Konflikte selten politische Fragen gewesen. Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde das Verhältnis zwischen der schwedischen und finnischen Sprache mehr und mehr zur Streitfrage. Den Höhepunkt bildeten dabei die beiden Nationalbewegungen im 19. Jahrhundert, durch welche Sprache und Sprachgruppenzugehörigkeit in Finnland zunehmend an Bedeutung gewannen. Sie wurde ein soziales Band für Gruppen und Bevölkerungsschichten, die zuvor nichts miteinander zu tun gehabt und sich keineswegs als zusammengehörig empfunden hatten¹⁷⁵.

Noch unter russischer Herrschaft begannen die Finnen langsam aus ihrem kulturellen Dilemma zwischen Reichsschweden und Rußland ein eigenes finnisches Nationalgefühl zu entwickeln, das sich in einer finnisch-nationalen Volksbewegung äußerte. Das Aufkommen dieses finnischen Nationalbewußtseins hatte nach Allardt zwei entscheidende Voraussetzungen: zum einen war es die Entwicklung und der Zuwachs der finnischen Bauernklasse, deren Kenntnisstand und politische Bedeutung zunahm, zum anderen die Tatsache, daß ein Teil der schwedischsprachigen, sogenannten gebildeten Klasse von der nationalromantischen Strömung der Zeit beeinflusst wurde und die Hauptsprache von Schwedisch auf Finnisch wechselte.

Dies hatte allerdings die Auswirkung, daß praktisch alle wichtigen Programme, Texte und Ideen innerhalb der finnischen Nationalitätenbewegung auf schwedisch formuliert, gedruckt und verbreitet wurden, da viele der ersten Fennomanen das Finnische nicht beherrschten¹⁷⁶.

Die schwedische Nationalbewegung, die als Gegengewicht zur finnischen gesehen werden muß, entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts und baute nach Allardt in gewisser Weise auf ähnliche Voraussetzungen auf: zwei historisch völlig unabhängige Gruppen wurden im gemeinsamen Interesse für die Erhaltung der Sprache vereinigt.

¹⁷⁴ Giles et al. 1977, S.307

¹⁷⁵ Allardt/Starck 1981, S.107; Allardt 1985, S.91-94

¹⁷⁶ Allardt 1985, S.92

Zum einen war es das schwedischsprachige Bauern- und Fischervolk, zum anderen die schwedischsprachige Stadtbevölkerung, Adel und Bürgertum¹⁷⁷.

Gemeinsam ist deshalb beiden Nationalbewegungen, daß sie auf die Allianz zwischen landwirtschaftlichen Bauernhofbesitzern und einer Stadtbevölkerung, aus der sich als gemeinsames Element allmählich eine Mittelklasse herauskristallisierte, bauten. Eine weitere vereinigende Komponente war die Geschichte, auf die sich beide Nationalbewegungen stark bezogen; die finnische darauf, daß der überwiegende Teil des Bauernstandes immer finnischsprachig war und die schwedische darauf, daß der Bauernstand an der Küste zumindest seit dem frühen Mittelalter schwedischsprachig war¹⁷⁸.

In der o.a. Beschreibung der beiden Nationalbewegungen wurde deutlich, daß die Ausformung einer finnländischen Nationalität eng mit der jeweiligen Sprache zusammenhängt. Dieses neue Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der beiden Sprachgruppen, der Bezug auf die Geschichte und Kultur als etwas Beständiges und die Identifikation mit dem Heimatland Finnland waren entscheidende Voraussetzung für die Nationenbildung und die Entwicklung Finnlands zu einer eigenständigen Nation.

Eine weitere Gemeinsamkeit bildet die Interessengemeinschaft unter den Finnland-schweden, die hauptsächlich der Möglichkeit zur Anwendung der eigenen Sprache dient und die in den zahlreichen finnlandschwedischen sozialen Organisationen und Institutionen ihren Ausdruck findet¹⁷⁹. Sie dienen einer Interaktion sowohl innerhalb als auch zwischen den Gruppen. Die schwedischsprachigen sozialen Organisationen decken die Einheiten, die in soziologischer Hinsicht für ein vollständiges Gesellschaftsleben notwendig sind, ab. Es handelt sich um Einrichtungen mit unterschiedlichen wichtigen gesellschaftlichen Funktionen wie Ausbildung, Integration, Erholung, Politik und Ökonomie.

Dabei erfüllen die schwedischsprachigen Institutionen jedoch nicht nur die gleiche Funktion wie bspw. die nationalen Organisations- und Institutionsnetze in anderen Ländern, sondern spielen darüber hinaus eine wesentliche Rolle in der schwedischsprachigen Identitätsgestaltung.

Die Möglichkeit zur Ausbildung in der Muttersprache ist für eine linguistische Minderheit unverzichtbar. Die schwedischsprachige Minderheit in Finnland verfügt über ein umfangreiches Schul- und Ausbildungssystem (Bsp. *Åbo Akademi*, *Svenska Handelshögskolan*, *Svenska Social- och Kommunalhögskolan* etc.). Nach Allardt und Starck leistet die Ausbildung einen wesentlichen Beitrag zur finnlandschwedischen Identität, da ihrer Ansicht nach bereits die Wahl der finnisch- oder schwedischsprachigen Grundschule darüber entscheidet, ob ein Kind eine schwedischsprachige oder finnischsprachige Identität entwickelt¹⁸⁰.

¹⁷⁷ vgl. Maude 1995, S.230

¹⁷⁸ Allardt 1985, S.92

¹⁷⁹ Allardt 1979, S.45; Allardt 1986, S.101f.

¹⁸⁰ vgl. dazu Allardt/Starck 1981, S.233

Die Integration innerhalb der Gruppe ist für eine Minderheit ebenfalls von großer Bedeutung. Neben Eingliederungen durch Organisationen wie Kirche, Vereine etc. sind es vor allem spezielle finnlandschwedische festliche Gelegenheiten, die, wie *Svenska dagen* (Gustav II. Adolfs Todestag) am 6. November, *Runebergsdagen* am 5. Februar und dem aus Schweden übernommenen *Luciafirandet* (Luciafest) am 13. Dezember, nach Allardt und Starck direkt dafür gedacht sind, Integration zu schaffen¹⁸¹. Einheitsstiftende Momente der Finnlandschweden sehen sie außerdem in manchen Liedern, die allerdings heute eher weniger gesungen werden. "Vissa sånger såsom den särskilt finlandssvenska Modersmålets sång har symboliserat finlandssvensk enhet".¹⁸²

Kulturinstitutionen, wie Theater und Massenmedien, wie Fernsehen, Radio und Zeitungen, dienen nach Allardt und Starck der Erholung. Ein großes Interesse der Finnlandschweden am Theater wird allein schon durch die Tatsache deutlich, daß es vier schwedischsprachige Institutionstheater und zahlreiche Amateur- und Sommertheater gibt. Entscheidend an den Theatern ist, daß, im Gegensatz zum Fernsehen, das oft reichsschwedische Sendungen importiert und nur wenig eigene Fernsehproduktionen produziert, die finnlandschwedische Sprache präsent ist. Die finnlandschwedischen Massenmedien - Zeitung, Zeitschriften oder Radio - sind insofern ein wichtiger Faktor, als sie, anders als die der Majoritätskultur, Informationen im Hinblick auf und aus der eigenen Perspektive herausstellen. Neben literarischen Arbeiten gehört in diese Kategorie auch die traditionelle Volkskultur. Besonders gepflegt wird in gewissen Regionen die Volkskultur, die sich in Volksmusikfestivals (Spielmanns- und Musikfeste etc.) und Volkstänzen sowie dem Tragen von Trachten äußert und oft eng mit den traditionellen finnlandschwedischen Festen verbunden sind.

Etwas unterrepräsentiert ist gemäß Allardt und Starck dagegen das Angebot an Populärmusik. Dort orientieren sich die Konsumenten, die vor allem durch die jüngeren Finnlandschweden vertreten sind, an der finnisch- oder englischsprachigen Szene. Die wenigen finnlandschwedischen Popkünstler singen in der Regel entweder auf englisch oder finnisch, um die breite Masse zu erreichen¹⁸³.

Als kulturelle Strategie haben inzwischen kulturelle finnlandschwedische Fonds Pop-sängern, die auf schwedisch singen, finanzielle Unterstützung und finanzielle Hilfe bei Marketing und Distribution angeboten.

Die ökonomischen Organisationen werden durch geschäftliche Unternehmen wie Banken, Versicherungen, Verlage und andere kommerzielle Gesellschaften vertreten. Sie sind in erster Linie auf den schwedischsprachigen Kundenkreis eingerichtet und bieten einen schwedischsprachigen Service. Gleichzeitig fungieren manche von ihnen als Stiftungen und Vereinigungen und unterstützen auf diese Weise das

¹⁸¹ vgl. dazu Allardt/Starck 1981, S.234f.

¹⁸² Allardt/Starck 1981, S.235

¹⁸³ vgl. Allardt/Starck 1981, S.237f.

schwedischsprachige Kulturleben und die Wissenschaft, wie bspw. *Svenska Litteratursällskapet* (1885), *Svenska kulturfonden*, *Svenska Folkskolans vänner* (1882), *Stiftelsen för Åbo Akademi* etc.¹⁸⁴

Die verschiedenen schwedischsprachigen politischen Organisationen und Unterorganisationen geben den Finnlandsschweden die Möglichkeit, aus einem breiteren Angebot zu wählen. Zu Anfang des Jahrhunderts bildete die erste schwedische Partei, *Svenska folkpartiet* (1906), eine politische Interessengemeinschaft, die vor allem als Sprach- oder Nationalpartei Bedeutung hatte.

Svenska folkpartiets tillblivelse befäste intressegemenskapen mellan den svenskspråkiga befolkningen i olika landskap. Samtidigt bands urbana medelklassens och jordbrukarnas intressen samman.¹⁸⁵

Zu Anfang des Jahrhunderts wurde eine politische Zugehörigkeit unter sprachpolitischem Gesichtspunkt getroffen. Heutzutage entscheiden bei der Wahl vielmehr gesellschaftspolitische Interessen und Ziele.

Eng mit den politischen Organisationen hängt die von Allardt angeführte dritte Komponente der Handlungsbereitschaft, die Solidarität und politische Mobilisierung beinhaltet, zusammen. Erkennbar ist die Handlungsbereitschaft eigentlich nur bei einer Bedrohung der Gruppe von außen. Zur Erläuterung fügen Allardt und Starck ein Beispiel aus der Geschichte an: die Gründung des *Svenska Finlands Folkting*. Sie entstand, als der Sprachstreit zu Beginn des Jahrhunderts neu entflammte und die Drohung und Unsicherheit vor der Zukunft den Zusammenhalt der Finnlandsschweden verstärkte. *Svenska Finlands Folkting* gilt als inoffizielles Parlament der Finnlandsschweden und ist gleichzeitig ein Symbol der Solidarität und politischen Mobilisierung¹⁸⁶.

Nach Allardt und Starck sind die institutionelle Verankerung der Finnlandsschweden und ihre Aktivität innerhalb der verschiedenen Organisation ein Anzeichen dafür, daß die Existenz der Finnlandsschweden und ihr Fortbestehen davon abhängt, wie die einzelnen sozialen Institutionen und Organisationen fungieren und wie lebendig sie sind.

Den individuella anknytningen till finlandssvenska institutioner har ett klart samband med hur svenskan bevaras som ett viktigt språk i de sociala relationerna.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Allardt/Starck 1981, S.236

¹⁸⁵ Allardt/Starck 1981, S.203

¹⁸⁶ Allardt/Starck 1981, S.208f. u. S.228f.

¹⁸⁷ Allardt/Starck 1981, S.238

Soziale Organisationen und die damit verbundene Interaktion in der eigenen Sprache sind damit ein zentraler Bestandteil für das Bestehen und die Identität einer Minderheit.

Eine Wiederbelebung des finnlandschwedischen Nationalgefühls¹⁸⁸ in den 70er Jahren sehen Allardt und Starck nicht als Einzelfall, sondern im Zusammenhang mit der Revitalisierung des sprachlich-kulturellen Bewußtseins von Minderheiten als gesamt-europäische Erscheinung. Er spricht davon, daß im allgemeinen eine erhöhte Aktivität bei sprachlichen und kulturellen Gruppen sowie verschiedenen ethnischen Gruppen in den 70er Jahren in Westeuropa aufkam, man aber besonders eine ethno-regionale Bewegung bei sprachlichen Minderheiten mit einer deutlich regionalen und geographischen Verankerung beobachten konnte. Als Gründe für die ethnische Wiederbelebung geben Allardt und Starck zwei Faktoren an:

En orsak bakom nyväckelsen var de nya ekonomiska blockbildningarna som gjorde att många gränsregioner blev viktigare och centralere än vad de hade varit och att de i stället för att representera konflikter alltmera symboliserade det nya samförståndet. En annan mera psykologisk orsak är kanske att människor i vår tids byråkratiserade samhälle känner ett behov av rötter. Möjligheten att identifiera sig med en etnisk grupp ger en fästpunkt i en kaotisk värld.¹⁸⁹

Ein Aufleben des ethnischen Bewußtseins der Finnlandschweden ging zunächst vorwiegend von der Wiederbelebung des Regionalismus der Provinz Österbotten aus. Die österbottische Landbevölkerung fühlte sich innerhalb der schwedischsprachigen Region Finnlands als vergessene Volksgruppe, was in einem gesteigerten ideologischen Interesse für die eigene Region ihren Ausdruck fand. Eine wichtige Rolle spielte dabei territoriale Verbundenheit, ein neues positives Interesse an Brauchtum und das Wiederbeleben des historischen Regionalcharakters. "Typiskt för den etniska revitaliseringen under 70-talet har varit en stark betoning av de historiska rötterna."¹⁹⁰ Ein Beispiel dafür ist das oben bereits erwähnte Geschichtsbuch *Vår historia* von Gösta Ågren, in dem er die Entstehung und Abstammung der finnlandschwedischen Bevölkerung als selbständige historische Entwicklung darlegte. Auf diese Weise "är Ågrens historiska krönika om det finlandssvenska folket ett symptom på den etniska nyväckelsen"¹⁹¹.

Im Vergleich zu den urbanen Gebieten Åboland und Nyland sah sich das rurale Österbotten als kulturell benachteiligt und wandte sich deshalb gegen die südfinnische Dominanz und deren akademisches Unverständnis für eine volkstümliche Literatur.

¹⁸⁸ Zum Gebrauch der Begriffe ethnische Gruppe und Nationalität vgl. Allardt/Starck 1981, S.18f.: "I den internationella analytiska litteraturen har uttrycket etnisk grupp alltmera trängt ut termen nationalitet." (Allardt/Starck 1981, S.19)

¹⁸⁹ Allardt 1986, S.90; vgl. Allardt/Starck 1981, S.38

¹⁹⁰ Allardt/Starck 1981, S.23; bzw. Allardt 1986, S.89

¹⁹¹ Allardt/Starck 1981, S.114

Höhepunkt des Konflikts zwischen Peripherie und Zentrum bildete die programmatische Streitschrift "Hurrarna" (1974)¹⁹², in der österbottische Intellektuelle auf provozierende Weise die kulturelle Gleichstellung der schwedischen Minderheit speziell in den ländlichen Gebieten in der Praxis forderten. Daraus resultierte eine Kulturpolitik der 1980er Jahre, in der die regionale Kulturarbeit gefördert wurde, um eine kulturelle Balance zwischen den ruralen und urbanen Gebieten zu schaffen¹⁹³.

Welche entscheidende Position die regionale Verankerung in der finnlandschwedischen Identität einnimmt, wurde im Aufleben des ethnischen Bewußtseins der Finnlandschweden in den 1970er Jahren und der damit verbundenen Wiederbelebung des Regionalismus bestimmter Provinzen anschaulich.

Aus dem Vorhergehenden wird deutlich, daß sowohl die regionale Verbundenheit als auch eine lebendige Interaktion innerhalb und außerhalb der sozialen Strukturen sowie Handlungsbereitschaft eng mit der Muttersprache zusammenhängen.

De flesta människors föreställningar om sin omvärld är uppbyggda med hjälp av modersmålet. Om möjligheterna att tala och använda modersmålet begränsas hotar ens världsbild att falla sönder. Språket är därmed förknippat med grundläggande behov hos människan. Liksom lojaliteten mot samhällsklassen och dess politiska uttryck är de etniska och språkliga lojaliteterna mäktiga sociala krafter i det moderna samhället.¹⁹⁴

Der wichtigste Bestandteil beim Bedürfnis des Menschen, sich mit einer ethnischen Gruppe zu identifizieren, ist demnach die Sprache. Anschaulich wird dies auch aus der Sicht des Kulturanthropologen.

2.4.3. Kulturanthropologische Perspektive

Bo Lönnqvist hat aus kulturanthropologischer Perspektive die Finnlandschweden als Sprachgruppe studiert und deren identitätsschaffenden Merkmale beschrieben. Er geht von einem historisch verankerten sprachlichen Identitätsbegriff aus, der sich aus vier Dimensionen zusammensetzt:

1. **einer territorial-sprachlichen.** Dabei sind die vier traditionellen schwedischsprachigen Gebiete in Finnland gemeint, die in der Geschichte ein abgegrenztes Sprach-

¹⁹² "En väckelsebok för finlandssvenskar, redigerad av den österbottiske aktivisten och socialisten Gösta Ågren [sowie Olof Granholm, Ralf Norrman, Mikael Reuter, Anna-Lisa Sahlström, Wava Stürmer, Birger Thölix, und Erik Ågren], fick följdriktigt namnet "Hurrarna, en stridsskrift om finlandssvenskarnas nutid" (1974)." (Allardt/Starck 1981, S.31)

¹⁹³ Bereits nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in den nordischen Ländern ein kulturpolitisches Konzept entwickelt, das ab Ende der 60er Jahre die kulturelle Dezentralisierung zum Anliegen hatte, jedoch erst 1978 im *Svenska kulturfonden* kulturpolitisch verankert wurde; vgl. dazu ausführlicher Kapitel 2.5.

¹⁹⁴ Allardt/Starck 1981, S.213

gebiet darstellten, heute aber im Zuge der Verfinnischung bzw. Zweisprachigkeit bis auf wenige Ausnahmen Mischgebiete darstellen¹⁹⁵.

2. **einer politisch-sprachlichen**, die sich in dem sprachlichen Verband zur Pflege und dem gesetzlich verankerten Gebrauch der schwedischen Sprache äußert.

3. **einer sozio-kulturell-sprachlichen**, die einerseits in zahlreichen Institutionen mit sprachlicher Autonomie, wie bspw. Åbo Akademi, den schwedischsprachigen Theatern etc., in denen das Sprachbewußtsein andauernd aktualisiert wird, andererseits auch in inoffiziellen Organisationen, wie dem finnlandsschwedischen Vereinsleben, ihren Ausdruck findet. Institutionen und Organisationen können als ein kultureller Versammlungsbetrieb gesehen werden, der der Gruppe eine Identität verleiht, bspw. in Form von Brauchtümern und Sitten, gleichzeitig aber auch die Möglichkeit gibt, in einem einsprachigen Kontext zu fungieren.

4. **einer ethnisch-sprachlichen**, die sich auf die Mitgliedschaft einer Gruppe bezieht, die sich als Finnlandsschweden bezeichnen; dazu gehören Gemeinsamkeiten wie die gemeinsame Herstammung, Geschichte, Rechte (Sprachgesetze) und einer gewissen Verbundenheit zu Schweden aufgrund der Sprache. Allerdings ist die Auffassung von den Finnlandsschweden als eine Volksgruppe von der heterogenen Struktur¹⁹⁶ der Sprachgruppe überschattet¹⁹⁷.

Entscheidend für alle vier Dimensionen ist jedoch die zusammenhaltende Funktion der schwedischen Sprache als einziges Kommunikationsmittel in gewissen gegebenen Situationen und gleichzeitig die starke symboltragende Bedeutung der Sprache¹⁹⁸.

Gemäß Lönnqvist zeichnet sich die sozio-kulturell sprachliche Dimension als stabilster Identifikationspunkt der Finnlandsschweden ab, während dagegen sowohl die territorial- und politisch- als auch die ethnisch-sprachliche Dimension einer ständigen Veränderung unterliegen. Die Stabilität der sozio-kulturell sprachlichen Dimension sieht Lönnqvist in engem Zusammenhang mit einer Verlagerung der Kultur auf die Institutionen.

Därmed försköts tyngdpunkten i kulturbegreppet i riktning mot det institutionella, skapandet och vidmakthållandet av språkgruppens egna samfund - en grogrund för den kulturella identitet som finlandssvenskarna kan anses ge uttryck åt kollektivt¹⁹⁹.

Die finnlandsschwedischen Institutionen und Organisationen wie Universität, Schulen, Zeitung, Theater und Vereine etc. vermitteln demnach sprachlich verankerte konkrete

¹⁹⁵ vgl. dazu die Abbildungen in Kapitel 2.1.

¹⁹⁶ vgl. dazu Allardt/Starck und Liebkind

¹⁹⁷ Lönnqvist 1981, S.142f.

¹⁹⁸ Lönnqvist 1983, S.16

¹⁹⁹ Lönnqvist 1983, S.18

Kultursymbole und Traditionen, mit denen sich der Finnlandsschwede beständig identifiziert²⁰⁰. Auf die Bedeutung der finnlandsschwedischen Organisationen und Institutionen hat bereits Allardt hingewiesen.

Sociologerna har understrukt betydelsen av det finfördelade organisationsnätet som ger den enskilde möjlighet att delta i samfund och kultur på svenska också i dominerande finskspråkig miljö. Känslan av att kunna kontrollera sin språkliga situation är för finlandssvenskarna en väsentlig del av identiteten.²⁰¹

Identität wird nach Lönnqvist allgemein als ein Gefühl der Zusammengehörigkeit mit einer Gruppe, die Schwedisch spricht, ihre Verankerung in den Küstengebieten mit entsprechenden historisch-geographischen und kulturellen Eigenheiten hat und die sich von der Majorität unterscheidet, gesehen²⁰². Dabei zeigt die finnlandsschwedische Identität jedoch Variationen auf, die einmal sowohl von der Gruppeneinstellung als auch der Einstellung des einzelnen abhängt und außerdem vom lokalen Umfeld, d.h. ob städtisches oder ländliches Milieu. Lönnqvist läßt hierbei nicht außer acht, daß einerseits durch die finnischsprachige Majorität und deren Beurteilung²⁰³ und andererseits durch die sprachliche Beziehung zu Schweden die Identität der Finnlandsschweden ebenfalls ausgeformt und aktualisiert wird. Dieser allgemeinen Definition fügt Lönnqvist jedoch noch eine vertiefende psychologische Ausdehnung hinzu, indem er den Einfluß, den die Gesellschaft über ihre Lebensweise und ihre kulturellen Normen und Werte auf die individuelle Identität ausübt, miteinbezieht. Dies geschieht einmal durch die Institutionen wie Schule und Tagesstätte und zum anderen durch die sozialen Kleingruppen wie Familie, Verwandtschaft u.ä.²⁰⁴.

Daß die Finnlandsschweden überhaupt die Möglichkeit hatten, eine spezielle eigene Lebensweise resp. Kultur zu entwickeln, hängt nach Lönnqvist vor allem mit der starken Funktion der Sprache und ihrem Symbolwert zusammen²⁰⁵. Einen weiteren Faktor bilden die Lebensgewohnheiten, die durch die geographische Lage an der Küste bedingt sind. Von je her nahmen Handel- und Seefahrt eine zentrale Position im Leben der Küstenbewohner ein und prägten auf diese Weise die Volkskultur. Kunstgewerbe und Handwerkskultur, Volksweisen und Volksmusik stehen in engem Zusammenhang mit Meer, Seefahrt etc. Zusätzlich wurde die Küstenregion mehr als das

²⁰⁰ Lönnqvist 1981, S.142f.

²⁰¹ Lönnqvist 1984, S.198

²⁰² Lönnqvist kritisiert die totalitäre, zivilisationsprodukt-zentrierte Betrachtungsweise des offiziellen Kulturbegriffs (Lönnqvist 1983, S.20), da "Finlandssvenskarnas kultur blir i denna "lagliga" mening lätt en kopia av majoritetskulturen, bara en *civilisation på svenska* utan profilering av för språkgruppen karakteristiska särdrag." (Lönnqvist 1984, S.197)

²⁰³ vgl. dazu ausführlicher Liebkind 1985, S.74

²⁰⁴ Vor allem die Familie und Schule werden von Lönnqvist, aber auch von Liebkind und Allardt/Starck als besonders prägend angesehen; vgl. Lönnqvist 1983, S.19; Allardt/Starck 1981, S.147 u. S.233 und Liebkind 1984, S.122 u.1985, S.86

²⁰⁵ Lönnqvist 1983, S.16

Hinterland durch den Transfer mit anderen Ländern geprägt und man pflegte auf diese Weise regen Kontakt mit Fremdkulturen.

Som specifikt finlandssvenskt framstår sålunda det mångsidiga och individuellt beto-
nade näringslivet med maritim prägel samt en stor öppenhet för innovationer i tankesätt
och modeströmningar.²⁰⁶

Lönnqvist sieht Kultur einerseits als historisch verankerte wertgebende Ordnungs-,
Verhaltens- und Orientierungsmuster, die den Menschen determinieren; andererseits
aber auch als ein Produkt des Menschen²⁰⁷. Diese Art der Definition von Kultur
macht es möglich, sowohl die Gruppenidentität als auch die individuelle Identität
einzubeziehen²⁰⁸.

Will man die kulturelle Identität der Gruppe erfassen, so ist es nach Lönnqvist frucht-
bar, die wichtigsten Symbole, Mythen, Zeichen und Traditionen, die ein Zusammen-
gehörigkeitsgefühl schaffen und die eine Unterscheidung der einzelnen Mitglieder der
Gruppe zu einer Fremdgruppe möglich machen, zu veranschaulichen²⁰⁹.

Wichtigstes finnlandschwedisches Identitätssymbol ist nach Lönnqvist die Sprache in
ihrer vierdimensionalen Verknüpfung. Aber auch Feste, die die sprachliche Identität
stärken, wie beispielsweise der Runebergstag²¹⁰, sind in ihrer symbolischen Funktion
bedeutsam. Als weitere Wahrzeichen gelten überregionale finnlandschwedische Feste
wie bspw. das Luciafest, die eine auch nach außen hin sichtbare Zusammenge-
hörigkeit vermitteln und deren integrativen Charakter bereits Allardt und Starck
erwähnten.

Ein Indiz für die lokale Dimension der Identität, die einen wesentlichen Aspekt der
gesamten finnlandschwedischen kulturellen Identität ausmacht, sind regional ver-
ankerte Mythen, die ihren Ausdruck in den mündlich überlieferten Sagen und Ge-
schichten finden. Ein wichtiges Element der folkloristischen Lebensweise der einzel-
nen Regionen sind neben Tänzen und Hochzeitsbräuchen verbale Traditionen der
Volkskultur, die sich in Volksweisen, Volksmusik und Balladen manifestieren.

Übereinstimmend mit Liebkind und Allardt macht Lönnqvist ebenfalls deutlich, daß
eine Aufrechterhaltung der finnlandschwedischen Kultur und Lebensweise nur durch
die Autonomie der Institutionen erfolgen kann.

²⁰⁶ Lönnqvist 1984, S.198

²⁰⁷ Lönnqvist 1983, S.18f. Er bezieht sich in seiner Definition auf die amerikanischen Kulturanthro-
pologen Kroeber und Kluckhohn, deren Kulturdefinition eine Art Standarddefinition der
Kulturanthropologen darstellt: "Culture is a product; is historical; includes ideas, patterns and
values; is selective, is learned, is based upon symbols; and is an abstraction from behaviour and
the product of behaviour." (Kroeber, Kluckhohn 1963, S.11)

²⁰⁸ Lönnqvist 1983, S.19

²⁰⁹ Lönnqvist 1983, S.17

²¹⁰ "Runebergin päivästä alkoikin yhä enemmän tulla ruotsalaisen kirjallisen kulttuurin merkkipäivä.
Se on säilyttänyt asemansa ja tavallaan myös lujittanut kielellistä identiteettiä." (Lönnqvist 1981,
S.145)

Så kan t. ex. finlandssvenskt livsmönster utformas och förmedlas bara inom språkgruppen och upprätthållas bara av institutioner där språkgruppen ensam har bestämmanderätt. Uppfattningen om framtiden och den finlandssvenska kulturen måste sålunda inrymma en dimension där det autonoma, språkgruppens självbestämmanderätt förstärks.²¹¹

Anhand der oben ausgeführten drei Forschungsrichtungen lassen sich die wichtigsten Aspekte der jeweiligen Perspektiven folgendermaßen zusammenfassen:

In der Darstellung der Sozialpsychologin Liebkind wurde deutlich, daß die soziale Interaktion zwischen der schwedischsprachigen Minderheit und der finnischsprachigen Majorität von einer gegenseitigen kulturellen Intoleranz geprägt ist. Dies wurde einerseits mit Hinweisen durch die Haltung der Fremdgruppe gegenüber der Minderheit, die auf ein sozial-historisch verankertes Stereotyp basiert, und andererseits durch eine Negativhaltung gegenüber dem Vermischen von Sprachen und der Zweisprachigkeit innerhalb der Minderheitengruppe deutlich. Diese Tatsache wirkt sich zweifellos in mehrfacher Hinsicht in Richtung auf eine sprachliche und kulturelle Erhaltung und Identitätsbewahrung aus.

Die Stabilisierung und Bewahrung von Sprache, Kultur und Identität erfolgt nach Allardt und Starck durch die sozialen Strukturen der Gesellschaft. Dies wird in den verschiedenen politischen, ökonomischen und kulturellen Einrichtungen, in denen die Interessen des einzelnen Individuums gewahrt werden und die eine Zusammengehörigkeit fördern, sichtbar. Neben den überregionalen Identitätsfaktoren, wie sie sich in den jeweiligen Institutionszugehörigkeiten äußern, führen Allardt und Starck als gleichwertig wichtigen Bestandteil der kulturellen Identität die Identifikation mit der Heimatregion an.

Eine wesentliche Voraussetzung für Lönnqvist ist die Tatsache, daß eine von der Majorität abgrenzbare eigenständige finnlandschwedische Kultur existiert. Sie wird in den Symbolen, Mythen und Traditionen, mit denen sich der Finnlandschwede identifiziert, und die durch die Küstengebiete ein maritimes, hingegen durch die verschiedenen Regionen ein lokales Gepräge erfuhrt, sichtbar.

Aus allen drei Blickwinkeln läßt sich entnehmen, daß die sprachliche und kulturelle Identität der Finnlandschweden einander bedingen und eng mit sozial-historischen und territorialen Elementen verbunden sind. Dies kommt einerseits in den finnlandschwedischen Institutionen, andererseits in der regionalen Gemeinschaft mit ihren Brauchtümern und Eigenheiten zum Ausdruck. Inwiefern sich dabei das Kulturverhalten in der Stadt und auf dem Land unterscheidet, soll im folgenden veranschaulicht werden.

²¹¹ Lönnqvist 1983, S.20

2.5. Zentralisiertes versus lokales Kulturverhalten: die Regionen Åboland und Nyland im Vergleich zur Region Österbotten

Über das Kulturangebot der Finnlandschweden liegen zwei statistische Untersuchungen vor. Die eine ist Tom Sandlunds und Kenneth Sillanders Forschungsbericht über den Kulturkonsum in sechs zweisprachigen Städten²¹², die andere Marina Airos Bericht über das finnlandschwedische Kulturverhalten. Sandlunds und Silanders zentrale Absicht ist es, darzustellen, inwiefern sprachliche Heterogenität bzw. ein variierendes sprachliches Mileu sich auf den Kulturbedarf auswirken. Ihnen lagen 5200 Fragebögen zugrunde, die im Jahr 1991 von 3685 Personen, d.h. 70.9%, zwischen 16 und 74 Jahren ausgefüllt wurden²¹³.

Im Gegensatz zur punktuellen Untersuchung Sandlunds und Silanders setzt sich Airo in ihrer Untersuchung zum Ziel, ein ganzheitliches Bild des Kulturverhaltens und der Sprachgruppenzugehörigkeit der Finnlandschweden in der ganzen schwedischsprachigen Region Finnlands und im regionalen Vergleich zu geben²¹⁴.

Sie geht 1992 von 3.000 Fragebögen aus, die von 2.003, d.h. 67% schwedischsprachigen Finnen im Alter von 15 - 74 aus unterschiedlichen Regionen ausgefüllt wurden²¹⁵. "Det tudelade frågeformuläret behandlade dels kulturvanor, dels svararnas identitetsupplevelse som finlandssvenskar."²¹⁶ Ein wesentlicher Punkt von Airos Untersuchung ist es, allgemeine Züge des finnlandschwedischen Kulturverhaltens und die charakteristischen Tendenzen in den Unterregionen²¹⁷ darzustellen.

Im folgenden wird ausgehend von Airos tabellarischer Aufstellung zum allgemeinen Kulturverhalten und zur Sprachidentifikation sowie Sandlunds und Sillanders Tabellen speziell zur Theateraktivität²¹⁸ das Kulturverhalten in den einzelnen Regionen genauer betrachtet. In einem Vergleich des Kulturlebens zwischen den zentralen Südregionen und der Region Österbotten sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede beschrieben und begründet werden. Neben der allgemeinen Darstellung der unterschiedlichsten kulturellen Aktivitäten bilden Theaterwesen und Schriftstellertätigkeiten den Schwer-

²¹² Sandlund/Sillander untersuchten die Städte Åbo, Jakobstad, Lovisa, Ekenäs, Vasa und Helsingfors, s. u. die Tabellen 2 und 3

²¹³ Sandlund/Sillander 1992, S.2

²¹⁴ Airo 1994¹, S.1

²¹⁵ Airo 1994¹, S.2

²¹⁶ Airo 1994², S.1

²¹⁷ Airo 1994², S.82f. Allerdings werden dabei kaum Angaben zu Entwicklungen und möglichen Ursachen für die unterschiedlichen regionalen Eigenarten im Kulturverhalten gemacht.

²¹⁸ Obwohl nach Sandlund und Sillander der Anteil der Personen, die in jüngster Zeit ein Theater besuchten, im Durchschnitt über 50% beträgt, führt Airo die Theateraktivität in ihrer Untersuchung als Einzeltabelle nicht an, sondern führt sie unter "verschiedene Veranstaltungen" auf. Dies erscheint um so leichtfertiger, da sie gleichzeitig an der Identitätserfahrung bzw. Sprachidentifikation der Finnlandschweden interessiert ist und diese im finnlandschwedischen Theater viel eher zum Tragen kommt als bspw. im Spiel eines Instruments oder der Bewegungsaktivität; vgl. dazu Sandlund/Sillander 1992, S.48 und Airo 1994², S.52

punkt. Airo geht von den vier üblichen Hauptregionen und den dazugehörigen Unterregionen aus: Österbotten (Norra Österbotten, die Städte Vasa und Korsholm und Södra Österbotten), Åboland (Åbo Stadt, Åbonejden, Åboland), Åland (Mariehamn und übriges Åland)²¹⁹ und Nyland (Västra Nyland, Helsingfors Stadt, Mellannyländ und Östra Nyland)²²⁰. Es werden zuerst die Städte Åbo und Helsingfors und dann die Regionen Åboland, Nyland und Österbotten mit Vasa genauer betrachtet.

Tabelle 1 lag Airos Frage²²¹ zugrunde:

Har Ni under det senaste året (12 mån) varit på följande slag av evenemang?
Fyll i rätt antal samt även om någon av evenemangen varit finlandssvenska.

	Ja, antal	Därav antal finlandssvenska
- teater	----	----
- balett	----	----
- opera	----	----
- operett el. musikal	----	----
- revy	----	----
- folkdansuppträdande	----	----
- annat uppträdande, vad?	----	----

Tabelle 1. Besuch bei verschiedenen Veranstaltungen und bei speziell finnlandschwedischen Veranstaltungen während des letzten Jahres (1992)²²²:

Veranstaltung:	Österbotten	Åboland	Åland	Nyland	Övriga	Alla
Theater	41	52	40	55	41	49
Ballett	1	2	-	4	6	3
Oper	0	5	10	7	6	5
Operette/ Musical	5	13	10	11	6	9
Revue	36	14	20	17	3	24
Volkstanz	11	6	9	9	-	9
Sonstige	4	6	10	5	3	5
Besuchten finnl. schwed. Veranstaltung	56	50	25	51	19	51
min n=	707	182	134	934	32	N=1990

²¹⁹ Die Ålandinseln werden aufgrund ihres Selbstverständnisses und ihrer speziellen Situation gesondert behandelt; vgl. 2.4.

²²⁰ Airo 1994², S.3f.

²²¹ Airo Bilaga 1994¹, 2, Frage Nr. 36, o.S.

²²² Tabelle nach Airos Tabelle 44, vgl. Airo 1994², S.52; die Tabellen geben Prozentzahlen an; die Prozentzahl "0" bedeutet, daß die Summe weniger als 0,5% beträgt und "-" beinhaltet, daß niemand in der Region auf diese Alternative geantwortet hat. Die Summe der Antwortenden in den Tabellen, die aus mehreren Variablen zusammengestellt sind werden mit "min n" bezeichnet; vgl. Airo 1994², S.13. Die totale Zahl der Antwortenden wird mit "n" und die totale Anzahl der Antworter auf die respektiven Fragen wird mit "N" wiedergegeben; vgl. Airo 1994², S.6

Tabelle 2 und 3 lag folgende Frage²²³ zugrunde:

Var och när såg Ni teater eller opera senast och vad såg Ni?

v121 teaterstycke

v122 teater

v123 tidpunkt

Tabelle 2. Anteil an Personen, die angaben, daß sie kürzlich folgende Theater besuchten²²⁴:

	Åbo	Jakobstad (Norra Öb)	Lovisa (Östra Nyl.)	Ekenäs (Västra Nyl.)	Vasa	H'fors
Svenska Teatern	3.6%	2.6%	17.3%	15.3%	0.4%	25.2%
Lilla Teatern	1.9%	0.9%	5.5%	4.9%	0.6%	13.3%
Wasa Teater	0.5%	20.4%	-	0.6%	47.1%	0.1%
Åbo Svenska Teater	32.0%	0.3%	0.9%	3.7%	0.9%	0.6%
Skolteatern	0.5%	-	-	-	0.1%	0.8%
finnl.schwed. freie Theater	0.3%	-	-	0.2%	-	0.4%
finnl.schwed. Amateurtheater	4.4%	9.9%	11.9%	20.9%	2.2%	1.9%
finnischspr. Theater	18.9%	2.1%	10.3%	3.1%	6.1%	18.8%
Sonst. Theater	6.8%	6.9%	5.8%	6.5%	3.2%	10.3%
Keine Antwort	31.1%	56.9%	48.3%	44.8%	39.5%	28.6%
N=	366	680	329	489	816	10005
Theaterbesucher	68.9%	43.1%	51.7%	55.2%	60.6% ²²⁵	71.4%

²²³ Sandlund/Sillander 1992, Frage 37, Bilaga: Frageformular S.9

²²⁴ Tabelle nach Sandlunds und Sillanders Tabelle 48 (v122), vgl. Sandlund/Sillander 1992, S.48

²²⁵ Hier handelt sich es bei Sandlund und Sillander um einen Fehler von 0.1%, da die Zahl der Theaterbesucher insgesamt und die derjenigen, die nicht geantwortet haben, zusammen 100.1% ergeben.

Tabelle 3. Anteil an Personen, die angaben, daß sie *kürzlich* - innerhalb verschiedener Zeiträume - ein Theaterstück gesehen haben²²⁶:

	Åbo	Jakobstad (Norra Öb)	Lovisa (Östra Nyl.)	Ekenäs (Västra Nyl.)	Vasa	H'fors
später als Feb. 1991	22.1%	6.0%	14.9%	18.6%	12.7%	31.2%
Jan. - Feb. 1991	8.2%	7.5%	6.4%	9.2%	8.9%	9.8%
Juli - Dez. 1990	15.8%	11.9%	9.4%	6.5%	14.3%	11.1%
Jan. - Juni 1990	4.4%	2.2%	2.1%	2.2%	1.7%	1.6%
früher als 1990	13.7%	14.9%	12.2%	12.3%	12.9%	8.0%
Keine Antwort	35.8%	57.5%	55.0%	51.1%	49.4%	38.3%
N=	366	688	329	489	816	1005

Die größten Städte Åbo und Helsingfors stehen für die meisten kulturellen Aktivitäten in Finnlandschweden. Sie weisen eine vergleichbare kulturelle Struktur auf und werden deshalb hier gemeinsam betrachtet.

Åbo und Helsingfors haben einen relativ hohen Anteil an Zweisprachigen unter den Finnlandschweden. Aus diesem Grund werden viele schwedisch- und finnischsprachige Tageszeitungen gelesen. Die Leseaktivität ist im Vergleich zu den ländlichen Regionen etwas höher. Sie erklärt gleichzeitig den etwas größeren Anteil an Bücherkauf und Bibliotheksbesuchen der Stadtbewohner. Häufigere Konzert-, Ballett-, Opern-, Ausstellungs-, Museums- und Kinobesuche²²⁷ in Helsingfors und Åbo als auf dem Land hängen sicherlich vor allem auch mit dem erweiterten Angebot in der Stadt und den Auswahlmöglichkeiten zusammen. Trotz der hohen Anzahl Zweisprachiger ist die Teilnahme an sonstigen Veranstaltungen mit speziell finnlandschwedischem Charakter relativ hoch. Generell sehen die Bewohner in Åbo und Helsingfors weniger fern als die Bevölkerung auf dem Land.

Eine rege journalistische und wissenschaftliche Produktivität läßt sich einerseits auf die Universitäten, andererseits auf die Tatsache, daß die meisten Dachverbände der

²²⁶ Tabelle nach Sandlunds und Sillanders Tabelle 49 (v123), vgl. Sandlund/Sillander 1992, S.48

²²⁷ Airo führt diese unterschiedlichen Kulturveranstaltungen freilich in verschiedenen Tabellen auf. Für die vorliegende Untersuchung ist eine globale Übersicht ausreichend; vgl. Airo 1994², S.28f. und 46f.

kulturellen Organisationen in Helsingfors bzw. zumindest in Südfinnland, ansässig sind, zurückführen. Was die literarische Tätigkeit betrifft, ist der Anteil an Schriftstellern bis 1970 mit 78% relativ hoch. Dies nicht zuletzt deshalb, weil bis 1970 ein Großteil der finnlandschwedischen Schriftsteller aus den ländlichen Gebietsteilen des Landes in die Helsingfors- oder Åboregion übersiedelten. 1990 ist die Anzahl der finnlandschwedischen Schriftsteller zwar auf nur 64% gesunken²²⁸, die Stadtgebiete bilden jedoch noch immer im Vergleich zu ländlichen Teilen eine Hochburg.

Die Theateraktivität liegt in Helsingfors bei 70%²²⁹ und in Åbo bei 68.9%²³⁰. Im Gegensatz zu Åbo ist das Theaterangebot in Helsingfors etwas höher, da dort die beiden unterschiedlich ausgerichteten Institutionstheater *Svenska Teatern* und *Lilla Teatern* ansässig sind. Gemäß Sandlund und Sillander ist der prozentuale Anteil der Besucher an *Svenska Teatern* mit 25.2% etwas höher als an *Lilla Teatern* mit 13.3%. Beachtlich ist die relativ hohe Besucherquote der finnischsprachigen Theater mit 18.8%. Vergleichsweise niedrig sind die Besucherzahlen bei den Amateurtheatern und den anderen beiden Institutionstheatern *Åbo Svenska Teater* und *Wasa Teater*. Daraus wird ersichtlich, daß der Theaterkonsum der Bewohner von Helsingfors überwiegend auf die eigene Stadt ausgerichtet ist.

Ein wenig anders sieht die genauere Verteilung der Besucher auf die verschiedenen Theater in Åbo aus. Mit 32% hat *Åbo Svenska Teater* die meisten Besucher zu verbuchen, gefolgt von den finnischsprachigen Theatern mit 18.9%. Der Anteil an den Amateurtheatern liegt mit 4.4% einiges höher als in Helsingfors. Außerdem zeigen die Bewohner in Åbo mit 3.6% Besuchern in *Svenska Teatern* und 1.9% in *Lilla Teatern* ein höheres Interesse an den Institutionstheatern in Helsingfors als umgekehrt. Ein Theaterbesuch in Vasa ist allerdings auch von Åbo aus eher selten.

Betrachtet man die Region Åboland, zeigt sich im Vergleich zu Åbo ein typisches Stadt-Land-Verhältnis. Die Teilnahme an kulturellen Veranstaltungen wie Kino-, Konzert- und Ausstellungsbesuche sind eher unregelmäßig. Dagegen kann man von einem kommunal verankerten Kulturleben sprechen, das sich in einem großen Interesse am finnlandschwedischen Lokalradio, der Mitgliedschaft in Volkstanz- und Amateurschreibgruppen - obwohl wenig finnlandschwedische Bücher gekauft werden - und durch ein politisches Engagement äußert.

Gemäß Airo geht jeder zweite in Åboland ins Theater, da der Besucheranteil bei 52% liegt. Allerdings geht aus der Tabelle und dem Kommentar nicht hervor, ob dabei die Stadt Åbo mit ihren Prozentanteilen mit eingerechnet wurde.

²²⁸ vgl. dazu ausführlicher die spezielle Untersuchung zur finnlandschwedischen Schriftstellertätigkeit und zum Schriftstellerverband von Lena Långbacka und Benita Alanne. Långbacka/Alanne 1993, S.31f.

²²⁹ nach der Tabelle von Sandlund und Sillander ergeben sich genau 71,4%, vgl. Sandlund/Sillander 1992, S.48, Airo spricht von 70%, vgl. Airo 1994², S.52

²³⁰ vgl. Sandlund/Sillander 1992, S.48

Die rege Mitgliedschaft an finnlandschwedischen Jugendorganisationen - vor allem *FSU: Finlands Svenska Ungdomsförbund r.f.* (Finnlandschwedischer Jugendverband)²³¹ - ist auch hier mit der Amateur- und Sommertheateraktivität verbunden. Es gibt durchschnittlich vier Sommertheater und rund 15 Amateurtheater²³².

Inwiefern die sprachliche Struktur das Kulturleben beeinflusst, wird in den Unterregionen Nylands deutlich. Der Anteil der Schwedischsprachigen liegt in den Regionen Västra und Östra Nyland bei 50% bzw. 40%, in Mellannyanland dagegen beträgt er nur 20%. Gemeinsam ist den Regionsbewohnern, daß sie ziemlich finnlandschwedisch ausgerichtet sind, d. h. sie hören viel finnlandschwedisches Radio, besuchen Ausstellungen, Konzerte und sonstige Veranstaltungen mit finnlandschwedischem Bezug (Västra Nyland) und sind Mitglieder in finnlandschwedischen Kultur- (Mellannyanland), Bildungs- und Jugendorganisationen (Östra Nyland). Im Vergleich zu Östra Nyland übt man die Hobbys in Mellannyanland weniger im finnlandschwedischen Umfeld aus, sondern auf finnisch. Überhaupt findet dort ein Großteil der kulturellen Aktivität im finnisch- oder zweisprachigen Umfeld statt. Man liest einerseits viele finnischsprachige Zeitungen, andererseits aber auch viele finnlandschwedische Bücher. Dagegen ist die Lese- und Schreibaktivität in Östra Nyland relativ gering: es werden wenig Bücher gekauft und kaum Bibliotheken (auch in Västra Nyland) besucht. Ähnlich wie das benachbarte Åboland ist in Västra Nyland das Interesse an Lokalradio, Volksmusik und Volkstanz relativ hoch.

Der prozentuale Anteil der Theaterbesucher liegt nach Airo in Nyland bei 55%. Gemäß *FSU*-Statistik gibt es in ganz Nyland durchschnittlich 35 Amateurtheater und 5 Sommertheatergruppen.

Die einzelnen Theater innerhalb der Regionen verteilen sich ziemlich unterschiedlich und werden im folgenden genauer betrachtet. In Ekenäs, das als Beispiel für Västra Nyland steht, kann man trotz der hohen Besucherzahlen der Institutionstheater von 42.5% (davon 15.3% *Svenska Teatern*, 4.9% *Lilla Teatern*, 0.6% *Wasa Teater* und

²³¹ Der finnlandschwedische Jugendverband ist ein über das Land verzweigtes Organisationssystem. Der Dachverband, der *Finlands svenska ungdomsförbund r.f. FSU* wurde 1906 gegründet und hat seinen Sitz in Helsingfors. Für die einzelnen schwedischsprachigen Regionen sind dann die jeweiligen Regionsverbände zuständig: *Nylands svenska ungdomsförbund NSU*, *Svenska Österbottens ungdomsförbund SÖU*, *Åbolands ungdomsförbund ÅbUF*, *Ålands ungdomsförbund ÅIUF*, welche wiederum in kommunale Verbände verzweigt sind. Die Aufgabe des Dachverbands besteht einerseits in den oben genannten Angelegenheiten wie Organisation (dazu gehören bspw. Vermittlung von Stücken und Aufführungsrechten), Öffentlichkeitsarbeit (die durch einen Veranstaltungskalender (Teaterbroschyr), der zweimal im Jahr erscheint, gewährleistet ist) und internationaler Austausch. Andererseits bietet der FSU ökonomische Unterstützung bei der Veranstaltung von Kursen, Seminaren, Festivals etc. Außerdem werden die aufgeführten Theaterstücke und Rezensionen im FSU-Archiv gesammelt. Das Archiv umfaßt inzwischen mehr als 1000 Stücke, die in einer sogenannten "Pjäsmapp", einem Stückeverzeichnis mit Inhaltsangabe und Rollenbeschreibung, zusammengestellt wurden; vgl. Kapitel 3.1.4.2.5.

²³² Im folgenden werden bei den Amateur- und Sommertheatergruppen nur Durchschnittszahlen genannt. Eine genaue Zahl läßt sich nicht festlegen, da die Aktivität der einzelnen Gruppen von Jahr zu Jahr unterschiedlich ist; vgl. dazu auch die internen Amateurtheaterstatistiken von *FSU*, die ab 1982 erfasst sind und hier miteinbezogen werden.

3.7% *Åbo Svenska Teater*) außerdem einen ungewöhnlichen Anteil an Amateurtheaterbesuchen (20.9%) feststellen.

Anders sieht es dagegen am Beispiel Lovisa in Östra Nyland aus. Der prozentuale Anteil an Institutionstheatern ist mit 23.7% ähnlich gelagert wie in Västra Nyland, da er im Verhältnis zur Gesamtprozentzahl von 51.7% gesehen werden muß. Entscheidend jedoch ist, daß die Anzahl der Amateurtheater mit 11.9% nur etwas mehr als die Hälfte ausmacht. Dagegen ist der Anteil an finnischsprachigen Theatern mit 10.3% im Vergleich zu Västra Nyland mit 3.1%, ziemlich hoch. Erklären läßt sich dies dadurch, daß Lovisa im Zuge der Industrialisierung der 70er Jahre eine finnische Durchdringung erfuhr, die den Anteil der Zweisprachigen erhöhte.

Nach Grönholm sind Västra und Östra Nyland medienschwache Gebiete, die trotz finnischer Durchdringung nicht unbedingt eine größere Verfinnischung erfuhren als die Region Österbotten, allerdings ein starkes Interesse an den eigenen finnlandschwedischen Medien - speziell den Zeitungen (wie ÖN, BbL, HbL, VN, ÅU) - zeigen. Die kulturellen Symbole und Idole dieser Zeitungen entstammen zum Großteil aus dem finnischsprachigen Regionen Finnlands. Auf diese Weise erhielten die ländlichen Gebiete ein anderes Kulturprofil als Österbotten²³³.

Wie bereits erwähnt, nimmt die Region Österbotten nicht nur aufgrund ihrer geographischen Entfernung, sondern auch wegen ihres hohen Anteils an Schwedischsprachigen eine besondere Stellung ein. Was die Medien betrifft, so ist in Österbotten, stärker als in anderen Regionen, die Ausrichtung nach Schweden erkennbar. Dies geschieht vor allem durch Sveriges Radio, Sveriges TV und Sveriges Kabel TV²³⁴. Nach Grönholm werden in die Kulturstruktur Österbottens auch kulturelle Symbole und Idole aus Schweden hineingetragen.

- det medierika Österbotten ofta tog (tar) sina symboler och idoler från Sverige, medan de visade en viss alienation mot södra Finland Bokförlagen, FST, Centralorganisationerna m.m. uppfattades avlägsna och helsingforscentrerade²³⁵.

Mehr als sonst in Finnland spielt die Religion in Österbotten eine große Rolle. Dies zeigt sich an einer ungewöhnlichen Verbreitung von religiösen Zeitschriften und Andachtsbüchern²³⁶. Die rege Teilnahme an Chören hängt sicherlich ebenfalls mit der besonderen Bedeutung von Kirche und Religion zusammen.

Charakteristisch für das Kulturleben einer Region in der Peripherie ist der Umgang mit den regionalen Traditionen. Als Beispiel für eine solche Tradition in der Region Österbotten ist die Aufrechterhaltung der lokalen Revuen zu nennen, die für

²³³ Grönholm 1992, S.89f.

²³⁴ vgl. Airo 1994², S.82f.

²³⁵ Grönholm 1992, S.90

²³⁶ dazu Tabelle 12 und 21, vgl. Airo 1994², S.17 u. S.29

die gesamte Region charakteristisch ist. Nach Airo lag Södra Österbotten mit 47% an der Spitze, gefolgt von Norra Österbotten mit 37%. In Åbo und Helsingfors besuchte lediglich ein Zehntel der Bevölkerung eine Revue²³⁷. Bemerkenswert ist auch eine erhöhte Theateraktivität. Nach FSU-Zahlen steht die Region mit durchschnittlich 45 Amateur- und 7 Sommertheatergruppen an der Spitze.

In Norra Österbotten werden sowohl Volkstanz und Volksmusik und die dazugehörigen Aufführungen als auch Vereinsaktivitäten gepflegt. Neben den gängigen Sport- und Musikvereinen gibt es sogar Amateurfilmklubs etc. Södra Österbotten ist außerdem insbesondere durch die Unterhaltungskultur geprägt: Airo hebt dazu den Konsum von Unterhaltungsprogrammen im Fernsehen (vor allem aus Schweden)²³⁸, einen hohen Anteil an Schallplattenkauf sowie den Besuch von Tanzabenden und Musikveranstaltungen hervor²³⁹. Trotz der geringen Zahl der Bücher, die gelesen und gekauft werden, und der wenigen Bibliotheksbesuche sind viele Mitglied in einer Amateurschreibgruppe.

Die verschiedenen Amateur- und Sommertheater sind wie im Süden zum Teil an die finnlandschwedischen Jugendverbände gekoppelt. Gemäß Airo besuchen 41% der Einwohner in Gesamtösterbotten das Theater. Für die Theateraktivität liegen bis jetzt nur Daten über das gesamte Österbotten, Jakobstad (Pietarsaari), das als Vertreter für die Region Norra Österbotten stehen kann, und Vasa vor. In Jakobstad liegt der höchste Anteil der Besucher bei den Institutionstheatern mit 24.2% (dabei *Wasa Teater* 20.4%, *Svenska Teater* 2.6%, *Lilla Teater* 0.9% und *Åbo Svenska Teater* 0.3%). Am zweithöchsten war die Prozentzahl an den Amateurtheatern mit 9.9%. Der Anteil an den Sommertheatern ist nicht eindeutig, da sie unter "sonstige Theater" aufgeführt sind, deren Anteil insgesamt 6.9% ausmacht.

Von Södra Österbotten liegen über eine genauere Verteilung keine Daten vor.

Vasa hat zwar kein so städtisches Kulturprofil wie Åbo und Helsingfors, vermittelt jedoch ein etwas breitgefächerteres Kulturangebot als die umliegenden Regionen und bildet so das kulturelle Zentrum Österbottens. Mehr als auf dem Lande werden in Vasa Museen, Revuen, Theater und - überwiegend finnlandschwedische - Konzerte besucht. Die Mitgliedschaft in Buchklubs und den kulturellen finnlandschwedischen Organisationen ist ebenfalls höher als in der Region. Zu erwähnen wäre vor allem die Österbottische Schriftstellervereinigung, *Österbottiska Författareföreningen*, in Vasa. Während die Anzahl der in Österbotten ansässigen Schriftsteller 1970 nur 8% betrug, ist er bis 1990 auf 20% gestiegen²⁴⁰. Im Vergleich zu den Schriftstellern im Süden haben die österbottischen Autoren einen anderen sozialen Hintergrund, da sich die Bevölkerung in Österbotten nach wie vor aus Bauern und Landwirten

²³⁷ vgl. Airo 1994², S.52f.

²³⁸ vgl. Airo 1994², S.22

²³⁹ vgl. Airo 1994², S.83

²⁴⁰ Långbacka/Alanne 1993, S.32

zusammensetzt. Aus diesem Grund nehmen sie in der Regel auch erst viel später ihre literarische Tätigkeit auf²⁴¹.

Eine bedeutende Rolle für die Stadt Vasa und ihr Umland spielt das *Wasa Teater*. Von insgesamt 60.6% Theaterbesuchern aus Vasa gehen 49% in die Institutionstheater (davon 47.1% *Wasa Teater*, 0.4% *Svenska Teatern*, 0.6% *Lilla Teatern*, 0.9% *Åbo Svenska Teater*). Der geringe Anteil an den Amateurtheatern mit 2.2% und "sonstige Theater" mit nur 3.2% zeigt, ähnlich wie in den Städten Åbo und Helsingfors, daß die Bevölkerung Vasas im wesentlichen auf das Angebot in der Stadt selbst konzentriert ist. Dafür spricht auch eine relativ hohe Besucherquote der finnischsprachigen Theater, die vorwiegend in Vasa angesiedelt sind.

Im Vergleich zu Helsingfors und Åbo zeigen die Regionen Nyland, Åboland und Österbotten zunächst eine einander entsprechende ländliche Kulturstruktur, die sich in einem lokal orientierten Kulturleben äußert. Dieses lokale Kulturleben ist maßgeblich durch ein reges Vereinsleben, örtliche Veranstaltungen und verschiedene Amateurtätigkeiten, vor allem aber Amateur- und Sommertheater geprägt. Daß darüberhinaus das sprachliche Umfeld der einzelnen Regionen ebenfalls einen großen Einfluß auf das Kulturverhalten hat, wurde besonders in der Region Nyland augenscheinlich. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Österbotten und den Südregionen ist jedoch, daß Österbotten aufgrund der geographischen Lage eher nach Schweden orientiert ist, die Südregionen - ausgenommen Åland - dagegen nach Helsingfors oder Åbo ausgerichtet sind. Auf diese Weise werden sprachlich-kulturelle Einflüsse aus Schweden in Österbotten spürbar. Die räumlich-kulturelle Distanz zu Helsingfors und die eigene, ländlich orientierte Kulturstruktur werden von österbottnischer Seite nach wie vor als kulturelle Benachteiligung empfunden, obwohl sich seit Ende der 60er Jahre auf regionaler Ebene einiges verändert hat. Diese Veränderungen hängen eng mit der Dezentralisierungswelle Mitte der 1960er Jahre zusammen, in der ein verstärktes Kulturangebot auf dem Lande und die Wertschätzung der Kultur auf regionaler Ebene gefordert wurde. Damit verbunden ist die Wiederbelebung von lokalen Traditionen und die Rückbesinnung auf regionale Eigenheiten, die bereits in der Darstellung Allardts erwähnt wurden. Es ist eine Zeit, in der die Amateurtätigkeiten auf kultureller Ebene ein starkes Interesse erfuhren. An der Spitze lag dabei die Theateraktivität, die nach und nach auch die anderen Bereiche anregte: "I Finland hade amatörteatern förblivit stark och livskraftig. Och där har man under 1960- och 1970-talen succesivt tagit nya initiativ även för amatörskrivarna."²⁴²

Die Amateur- und Sommertheater erfuhren ebenfalls einen Aufschwung, ebenso wie freie Gruppen und Experimentierbühnen. Aber auch für die Institutionstheater in

²⁴¹ siehe dazu ausführlicher zum Debütalter der Schriftsteller in Finnlandschweden bei Långbacka/Alanne 1993, S.36f.

²⁴² Furuland 1978, S.178f.

Finnland blieb das Nordische Dezentralisierungsmodell²⁴³ nicht ohne Folgen. Es wirkte sich so aus, daß einige Theater in Finnland, darunter Åbo und Vasa, 1980 zu Regionaltheatern (schwed. Regionteater)²⁴⁴ ernannt wurden. Das bedeutet, daß sie ihre Tourneetätigkeit in die umliegenden Kommunen und Regionen wieder aufnahmen.

Die Schriftstellertätigkeit und die Distributionen ihrer Veröffentlichungen erfuhren ebenfalls einen Wandel. Dies betraf besonders die regional verankerten Schriftsteller in Österbotten. Für sie war es relativ schwer, Stipendien zu bekommen und in den etablierten Verlagen Südfinnlands Fuß zu fassen bzw. sich innerhalb der Schriftstellergesellschaft zu behaupten²⁴⁵.

Diese Situation veränderte sich, nachdem neue Verlage, bspw. *Författarnas Andelslag*, auf regionaler Ebene gegründet wurden, die lokale Interessen vertraten und auch Außenseitern eine Möglichkeit zur Publikation gaben. Überdies erhöhte die zunehmende Tätigkeit der Amateurschriftsteller, der "bygdeförfattare" (sog. Heimatdichter), das Bedürfnis nach kleinen regionalen Verlagen. Ein weiterer Faktor war, daß die *Finlands Svenska Författareförening*²⁴⁶ in ihrer Aufnahme von neuen Mitgliedern liberaler wurde und sich auf diese Weise die österbottischen Verfasser leichter etablieren konnten²⁴⁷.

Eine kulturpolitische Verankerung erfuhr die Idee der Dezentralisierung erst 1978, als das kulturpolitische Konzept von *Svenska kulturfonden*²⁴⁸ 1978 entsprechend erneuert wurde.

²⁴³ Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelten die nordischen Länder ein Konzept der politischen wie auch kulturellen Zusammenarbeit, das sogenannte Nordische Modell, das in einem gemeinsamen Forum, dem Nordischen Rat, zusammenkommt. Das Nordische kulturpolitische Modell läßt sich nach Duellund in verschiedene Phasen einteilen; vgl. Jansson 1994, S.61f. Eine erste Periode, die sich über einen ziemlich langen Zeitraum - von ungefähr 1850 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts - erstreckte; in dieser Zeit lag der kulturpolitische Schwerpunkt auf der Ausbildung von nationalen Kulturinstitutionen. Die zweite Phase ist die Zeit der Nachkriegszeit von 1950-1970. Die dritte Phase umfaßt den Zeitraum von 1970-1990. Charakteristisch für diese Phase ist das Konzept der kulturellen Dezentralisierung und die Erweiterung des Kulturbegriffs; vgl. Jansson 1994, S.62: "Kultur skulle inte längre primärt handla om en förmedling av konst, med begreppet kulturell demokrati ville man istället lägga vikt vid befolkningens eget deltagande i olika kulturaktiviteter. På teaterns område syntes detta via flera statliga linjedragningar som byggde på en decentraliseringsidé och ledde inte minst till ett nät av regionteatrar som på många håll kunde uppnå en intim kontakt med närbefolkningen". Jansson 1994, S.62. Die jetzt anwährende Phase ist durch die Selbstbestimmung der einzelnen kulturellen Institutionen gekennzeichnet. Außerdem ist der Überlebenskampf und die ökonomische Situation mehr den je in den Mittelpunkt gerückt; vgl. Jansson 1994, S.62

²⁴⁴ vgl. Lewin 1992, S.48 u. S.51 und Kapitel 3.1.4.2.; bzw. 3.1.4.2.1. und 3.1.4.2.4.

²⁴⁵ vgl. dazu Långbacka/Alanne 1993, S.38f.

²⁴⁶ Die wichtigste Gesellschaft für die schwedischsprachigen Schriftsteller in Finnland ist die *Finlands Svenska Författareförening r.f.* (1919, Finnlandsschwedische Schriftstellerverband).

²⁴⁷ vgl. Långbacka/Alanne 1993, S.38

²⁴⁸ Die Kulturpolitik des *Svenska kulturfonden* ist an das Nordische kulturpolitische Modell angelehnt; vgl. Jansson 1994, S.60ff.

"I kulturfondens kulturpolitiska program som antogs i slutet av 1978, anförs tre andra bärande idéer: *kulturell jämlikhet, kulturell självständighet och regional balans och rättvisa i kulturlivet.*"²⁴⁹

Entscheidend für die Region Österbotten war und ist der Aspekt des regionalen Ausgleichs bzw. der Gerechtigkeit im Kulturleben, da dieser voraussetzt, daß die Kulturplanung und Kulturarbeit sich den Entwicklungsmöglichkeiten, die die Heimatregionen haben, annehmen. Dennoch ist selbst in den 90er Jahren nach wie vor eine kulturelle Benachteiligung spürbar.

Dies wird bspw. unter den Schriftstellern deutlich. Als typischer finnlandschwedischer Autor gilt noch immer der aus der Ober- oder Mittelklasse stammende akademisch ausgebildete Intellektuelle aus Helsingfors oder Åbo und eben nicht der Regionalschriftsteller aus Österbotten²⁵⁰. "De regionala olikheterna är märkbara och det verkar fortfarande vara betydligt svårare för vissa grupper än för andra att komma in på det litterära fältet."²⁵¹ Aber auch auf anderen sprachlichen und kulturellen Ebenen fühlen sich die Bewohner Österbottens ausgeschlossen. So beispielsweise im alltäglichen Sprachgebrauch, bei der Anwendung ihrer Dialekte. Sie empfinden teilweise ihre eigenen regionalen Sprachvarianten ärmer als das Südfinlandschwedische²⁵². Auch der alte Vorwurf, daß alle politischen und kulturellen Dachverbände ihren Sitz in Helsingfors haben, bleibt bestehen²⁵³. Auf diese Weise kann auf österbottnischer Seite noch immer von einer Entfremdung gegenüber Südfinland gesprochen werden. Andererseits wurden mit der Zeit auch berechtigte Vorwürfe laut, die von einem "äländischen und österbottnischen Egonationalismus"²⁵⁴ sprechen, der über das eigentliche Ziel, die kulturelle Tradition zu bewahren, hinausschießt und sich zum Gegenteil wendet, nämlich, nicht mehr ernst genommen zu werden.

En landskapschauvinism av det slag som har utvecklats på Åland och i Österbotten stärker inte finlandssvenskheten - de är snarare ägnade att skapa en image som väcker en motreaktion och kanske en motvåg inom finlandssvenskheten.²⁵⁵

Besonders in Österbotten und auf Åland scheint die Gefahr, die eigene Heimatregion zu glorifizieren und zu mystifizieren, am größten. Dies führt ebenfalls dazu, daß die Kluft zwischen den Regionen sich verschärft und im Falle Österbottens ebenfalls zur Abspaltung führt, wie es bei Åland bereits der Fall ist.

²⁴⁹ Ulfvén 1980, S.98

²⁵⁰ vgl. Långbacka/Alanne 1993, S.40

²⁵¹ Långbacka/Alanne 1993, S.40

²⁵² Grönholm 1992, S.89; vgl. dazu auch die Aufsätze von Brunell, Slotte und Østern über Sprache und Schule In: Hansén, Laurén 1992, S.109-151, die sich mit dem Dialektgebrauch und der Anwendung der Hochsprache in der Schule beschäftigen.

²⁵³ vgl. Grönholm 1992, S.90

²⁵⁴ Stenström 1984, S.310

²⁵⁵ Stenström 1984, S.314

2.6. Die Besonderheit der Ålandinseln

Wie schon erwähnt sind die Åland-Inseln seit 1921 eine selbständige Region innerhalb Finnlands; ihre Bewohner betrachten sich selbst als eigenständige Volksgruppe, obwohl man sie auf dem finnländischen Festland als zu den Finnlandsschweden zugehörig betrachtet²⁵⁶.

Diese Autonomie beruht auf Entscheidungen des Völkerbundes vom 14. und 27. Juni 1921, nach denen die Souveränität über die Åland-Inseln Finnland zugesprochen wurde unter der Voraussetzung, daß in der Gesetzgebung Garantien für die Selbstverwaltung der Bevölkerung der Inseln, ihre Sprache, Kultur und heimische Gebräuche eingeschlossen wären und daß die Inseln entmilitarisiert blieben. Diese Autonomie war das Ergebnis von Bemühungen der Äländer, ihre Inseln als eine alte schwedische Provinz mit ausschließlich schwedisch sprechender Bevölkerung wieder mit dem Mutterland Schweden zu vereinigen.²⁵⁷

Vor diesem historischen Hintergrund wird deutlich, daß Åland mehr als alle anderen schwedischsprachigen Gebiete aufgrund seiner Selbständigkeit ein ausgeprägtes lokales Selbstverständnis pflegt. Dies wird hauptsächlich dadurch anschaulich, daß es eine klare Unterscheidung zwischen dem was "finnlandsschwedisch" (= das finnlandsschwedische Festland) und "äländisch" ist, gibt.

Obwohl Åland - wie die anderen ländlichen Kommunen auch - zahlreiche kulturelle Organisationen mit lokalem Charakter hat, lagen die Prozentzahlen bei finnlandsschwedischen Konzerten und sonstigen finnlandsschwedischen Aufführungen deutlich unter dem Durchschnitt. Dies liegt daran, daß man alle auf der Insel einheimischen Veranstaltungen als äländisch und nicht als finnlandsschwedisch begreift. Eine Darbietung wird als finnlandsschwedisch charakterisiert, wenn die Künstler vom Festland stammen, als äländisch, wenn sie von Åland kommen²⁵⁸.

Eine der wichtigsten Veranstaltungen ist das Opernfestival auf Åland. Die Anteile der Opernbesuche liegen dort bei 10% und bilden damit die Spitze. Niemi erwähnt, daß besonders in den 1960er und 70er Jahren die Operngesellschaften unter dem Einsatz und der Zusammenarbeit von Amateuren und Professionellen wieder neu belebt wurden und so das Interesse für die Oper wieder geweckt wurde²⁵⁹.

Auf Åland widmet man sich sehr häufig praktischen und naturverbundenen Freizeitbeschäftigungen, die eng mit Wasser, Schifffahrt und der Fischerei verbunden sind.

²⁵⁶ vgl. Allardt/Starck 1982, S.211

²⁵⁷ Gustafson 1985, S.1

²⁵⁸ vgl. Airo 1994², S.50 u. S.53

²⁵⁹ "in the 1960s and 1970s there were founded several local opera societies which combined amateur and professional activities and prepared the ground for a new interest in opera." Niemi 1990, S.82

Bei den Äländern läßt sich außerdem eine rege Teilnahme an Künstlervereinen, Jugendorganisationen und vor allem Heimatvereinen, die sich zum Großteil auch durch Theateraktivitäten auszeichnen, belegen.

Die Durchschnittszahl der Theatergänger liegt mit 40% ähnlich hoch wie in Österbotten. Einen wesentlichen Zulauf haben dabei die ungefähr 15 Amateurtheater. Ebenfalls vergleichbar mit Österbotten, jedoch durch die historische Bindung verstärkt, ist die Ausrichtung Älands nach Schweden. Dies wird durch die höchste Zuschauerrate an Sveriges TV²⁶⁰ und eine hohe Hörerschaft am schwedischen Radio (Sveriges P3)²⁶¹ erkennbar.

In Mariehamn werden im Vergleich zu den anderen ländlichen Regionen mehr Bücher, davon vor allem Fachbücher, gelesen. Entsprechend hoch ist auch der Anteil an Bibliotheksbesuchen. Die höchste Beteiligung an kommunalpolitischen Treffen hatte Mariehamn²⁶². Dieses ausgeprägte politische Bewußtsein hängt natürlich eng mit der Beschäftigung mit den eigenen politischen Angelegenheiten, den eigenen Gesetzen und dem Verwaltungsapparat, zusammen.

Ein für das Theaterleben auf Äland wichtiges Organ ist die seit 80 Jahren bestehende *Teaterföreningen i Mariehamn*, die neben Gastspielen aus Åbo und Helsingfors pro Jahr zwei Stücke im Stadshuset und im *Blå Teatern* aufführt.

260 vgl. Airo 1994², S.19

261 vgl. Airo 1994², S.25

262 vgl. Airo 1994², S.76

3. Theater als sozio-kulturelle Manifestation einer finnlandschwedischen Identität

Im vorhergehenden Kapitel wurde ausführlich der kultursoziologische und -politische Rahmen, in welchen die finnlandschwedische Theaterkultur eingeflochten ist, abgesteckt. Außerdem konnte mit Hilfe verschiedener Wissenschaften - der Sozialpsychologie, der Soziologie und der Kulturanthropologie - das bei einer Minderheit besonders relevante Identitätsverständnis veranschaulicht werden. Aus allen drei Perspektiven stellte sich eine Bedingtheit von sprachlicher und kultureller Identität, die in enger Verbindung zur Kultur- und Sozialgeschichte und zu den einzelnen Regionen gesehen werden muß, heraus. Des weiteren konnte ein intensiver Zusammenhang zwischen den sozialen Institutionen und Organisationen und einer überregional konstituierten finnlandschwedischen Identität hergestellt werden. Am Beispiel Theater, das als kulturelles Gedächtnis verstanden wird, soll das Verhältnis von gesellschaftlicher Institution und kultureller Identität in seiner historischen Entwicklung genauer betrachtet werden.

Der Begriff des kulturellen bzw. kollektiven Gedächtnisses verweist auf den gesellschaftlichen Rahmen von Kultur, auf die sozialen Institutionen bzw. Kulturträger, die die Voraussetzungen für die kulturelle Überlieferung schaffen, weil sie durch die Selektion und Speicherung von Texten sowie durch Kommunikation über sie die Tradierung des kollektiven Wissens sicherstellen.¹

Theater liefert als soziale Institution ebenfalls spezielle gesellschaftliche Rahmenbedingungen für die sprachliche, bildliche und rituelle Form der Überlieferung von kulturellen Erscheinungen und kulturellem Wissen und der damit verbundenen Sichtbarmachung von kultureller Identität. Die für das finnland-schwedische Identitätsverständnis wichtige sozial-historische Dimension, die zum Bsp. mit der geschichtlichen Tatsache der politischen und kulturellen Prävalenz der Finnlandschweden zusammenhängt, findet im Phänomen kollektives Wissen/Bewußtsein Eingang.

Für eine sprachliche Minderheit ist das Theater als Kulturträger und Kulturvermittler von Sprache, Bildern und Riten um so wichtiger, da sprachliche und kulturelle Identität einander bedingen und sie als Voraussetzung für die Aufrechterhaltung der ethnischen Gruppe als aktive kollektive Einheit, die sich ihre Eigenart im Hinblick auf ihr soziales Leben und ihre Abgrenzung gegenüber der Majorität bewahren müssen, notwendig sind.

¹ Nünning 1995, S.181

Die kulturtragende und kulturvermittelnde Funktion, die das finnlandschwedische Theater im Zusammenhang mit dem sprachlich kulturellen Selbstbild und der kulturellen Identität einnimmt, soll Gegenstand des vorliegenden Kapitels sein. In seiner Bestimmung als Kulturträger schafft das Theater die Voraussetzungen für die kulturelle Überlieferung. Wie die Bedingungen für den kulturellen Transfer in den jeweiligen Epochen unter verschiedenen Einflüssen aussehen und welche Einwirkung sie auf die Überlieferung des kulturellen Wissens der Finnlandschweden haben, wird in einem theatergeschichtlichen Quer- und Längsschnitt zu Beginn des Kapitels nachgezeichnet. Vor dem Hintergrund, daß das fremdkulturelle Übergewicht der ausländischen Theatergruppen sich bis ins 19. Jahrhundert hinein bemerkbar machte und sich erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein Bewußtsein für die eigenständige Theaterkultur entwickelte, soll dem Verhältnis zwischen Fremdem und Eigenem in seiner kulturellen Funktion nachgegangen werden. Die Beschreibung der finnlandschwedischen Theaterlandschaft des 20. Jahrhunderts, die sowohl durch die vier Institutionstheater als auch durch eine reichhaltige alternative Theaterszene gekennzeichnet ist, wird im Hinblick auf national-regionaltypische Elemente erfolgen. Die selektive und speichernde Funktion des Theaters soll mittels einer Repertoireuntersuchung, die sich über den Zeitraum von 1940 bis 1989 erstreckt, genauer erschlossen werden. Dabei werden die Faktoren, die bei der Auswahl bedeutend sind, miteinbezogen.

Die Analyse der Genre- und Themenselektion des Repertoires soll dazu dienen, implizit vermittelte Denkstrukturen und Weltbilder, die Teil des kulturellen Gedächtnisses sind, rekonstruieren zu können. Die nationale Zusammensetzung des Repertoires wird auch hier - im Sinne einer kulturwissenschaftlichen Xenologie - Aufschlüsse über das Verhältnis von Fremdem und Eigenem geben. Ein Vergleich des Repertoires der verschiedenen finnlandschwedischen Theater bietet die Möglichkeit, die Entwicklung der Repertoire- und Kulturpolitik in den ruralen und urbanen Gebieten einander gegenüberzustellen. Auf diese Weise können Angaben über das Image und den Stellenwert bzw. das Selbstverständnis der einzelnen Theater gemacht werden.

Um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen einer sprachlichen Minderheit und einer einsprachigen Nation nachvollziehen zu können, wird das Repertoire des *Göteborgs Stadsteater* und das des *Kungliga Dramatiska Teatern* in Stockholm vergleichend miteinbezogen.

3.1. Von einer reichsschwedischen Theaterprovinz zur kulturellen Autonomie: ein theatergeschichtlicher Abriss

Im folgenden theaterhistorischen Überblick vom 16. bis zum 20. Jahrhundert sollen wesentliche Entwicklungen der finnlandsschwedischen Theatergeschichte, besonders im Hinblick auf sprachliche Einflüsse und Auseinandersetzungen, sowie der Stellenwert der Sprache und das Sprachbewußtsein in den verschiedenen Epochen berücksichtigt werden. Inwiefern nationale² oder kulturelle Identität in der Theatergeschichte eine Rolle spielt, bzw. sichtbar wird, soll ebenfalls betrachtet werden. Mittels einer möglichst breit angelegten Beschreibung von Repertoire und Medium der verschiedenen Epochen, will der theatergeschichtliche Abriss über epochentypische Genres und nationale Zusammensetzungen sowie Aufführungspraktiken und -sprachen Aufschluß geben, um auf diese Weise zu zeigen, mit welchen dramatischen Texten das Publikum in dieser Zeit konfrontiert wurde.

3.1.1. Die Einbindung des Theaters im 16. und 17. Jahrhundert in die Institutionen Hof, Kirche, Schule und Universität

Als Herzog Johan III. 1556 die Herrschaft im Herzogtum Finnland übernahm und Åbo Herrschersitz wurde³, wirkte sich dies auch auf die Situation des Theaters in Finnland aus. Unter seiner Herrschaft kann man für kurze Zeit von einem Hoftheater, wie es in den europäischen Nachbarländern jahrhundertlang existierte, sprechen. Keiner seiner Nachfolger in Finnland nahm im Zeitalter des höfischen Festes Theater- und Singspiele am Hof auf, wie sie für das 17. Jahrhundert typisch waren⁴. Unter diesen Umständen kann man bei der Entwicklung des Theaters in Finnland nicht von einer höfischen Tradition im europäischen Sinn ausgehen. Dennoch wurden im 16. Jahrhundert am Hof Johans III. von den Lateinschülern (den sogenannten *djäknar* = Scholaren) der Domschule in Åbo religiöse Spiele aufgeführt. Diese geistlichen Spiele entstanden aus den liturgischen Feiern und den dazugehörigen Prozessionen, die mit

² Dies bezieht sich vor allem auf das 19. Jahrhundert.

³ vgl. Kapitel 2.1.

⁴ Alewyn 1959, S.7ff.

der Zeit eine sprachliche und mimisch-gestische Erweiterung erfahren⁵. Um nicht auf Anschaulichkeit und Unterhaltung verzichten zu müssen, schob man lustige Zwischenspiele in Form von burlesken Improvisationen ein. Auf diese Weise erhielten die religiösen Spiele weltlichen Charakter.

Die enge Bindung des geistlichen Spiels an den Hof wird durch die eigenwillige Religionspolitik, die Johan III. betrieb, deutlich. Als Anhänger des Synkretismus faßte er selbst eine neue Liturgie, das sogenannte *Röda boken* (1576)⁶, ab. Da die finnländische Priesterschaft die neue Liturgie positiv aufnahm, war der Streit zwischen den Protestanten und Katholiken weniger heftig als in Schweden, und Johan III. sicherte sich seine religiöse wie politische Macht⁷.

Unter dem Einfluß von Reformation und Humanismus wurde durch Johan III. eine weitere Form des Dramas gefördert. Er sorgte für die Verbreitung des lateinischen Schuldramas, das er im Unterricht an den Schulen und Kirchen zur Übung der lateinischen Sprache für nützlich hielt⁸.

I sin "Nova Ordinantia ecclesiastica" eller kyrkoordning av år 1575 har Johan III ansett det var "lijdeligitt" och i "Then nittonde artickle" anbefallt djäknar och unga personer att "öffua" sig med spel i "Commedier och Tragedier, både på Latijn och Suensko".⁹

Daß die Lehr- und Erziehungsanstalten den Anregungen Johans III. Folge leisteten, wird in der Schulverordnung von 1611 deutlich. Dort werden die Lustspiele des Publius Terentius Afer (um 195-159 v. Chr.) und die Tragödien Euripides' (480-406 v. Chr.) und ab 1649 lateinische Komödien und Schauspiele in der Muttersprache empfohlen¹⁰. Eine Übersetzung der lateinischen Komödien und Schauspiele erfolgte meist ins Schwedische, und man konnte daher nur die breitere Öffentlichkeit der

⁵ Einen Einblick in die Schul- und Kirchenlieder der *djäknar* gibt das Singspiel *Trenne Djäknar* (1998) von Paul Olin, Frank Skog und Ole Torvalds. Wie es zu der eher ungewöhnlichen Aufnahme des mittelalterlichen Gegenstands in den 90er Jahren kam, erläutert das Programm: "Idén till det som nu fått namnet Trenne Djäknar, föddes för ett par år sedan. Den föddes ur det faktum att gregoriansk sång och annan urgammal musik plötsligt toppade skivlistorna." (Nicke von Weissenberg, Programblad o.S.) In der Liederhandschrift *Piae Cantiones*, "en samling skol- och kyrkosånger för bruk utom gudstjänsten, utgivna 1582 av den finske studenten T. P. Ruuta" (Nicke von Weissenberg, Programblad o.S.) fanden die Autoren die passende Vorlage. Aufgeführt wurde *Trenne Djäknar* von der freien Theatergruppe *Sirius*, die 1992 von Niklas Groundstroem, Paul Hollaender, Paul Olin, Peter Lüttge und Frank Skog, gegründet wurde.

⁶ auch *Röda liturgi* genannt. Der eigentliche Durchbruch der Roten Liturgie ist dem im Jahre 1583 zum Bischof geweihten Erik Sorolainen (Ericus Erics (1546-1625)) zu verdanken, der die Kirchenlehre Johans III. inständig verbreitete; vgl. *Finlands historia* Bd.2, 1993, S.71

⁷ vgl. Jutikkala 1965, S.93ff

⁸ Das humanistisch geprägte Drama verfolgte meist drei Ziele: ein pädagogisches, das dazu diente, möglichst viel und gutes Latein - und später auch Schwedisch - zu lehren, ein moralisches, indem es die christlich-tugendhaften Handlungen den unchristlich-sündhaften gegenüberstellte, und oft ein panegyrisches, das sich im Fürsten- und Herrscherlob äußerte; vgl. Ijsewijn, 1991, S.118

⁹ Frenckell 1971, S.10

¹⁰ vgl. Frenckell 1971, S.10f.

Schwedischsprachigen erreichen, die von den Lateinschülern und Gymnasiasten, die durch die Straßen zogen, für ihre Schulaufführungen angeworben wurde.

Einen Aufschwung erlebte das humanistische Schuldrama erst Ende des 17. Jahrhunderts, als Johannes Gezelius d.Ä. (1615-1690), der Bischof von Åbo, im Jahre 1670 fünf Schuldramen, die der niederländische Verfasser Cornelius Schonaeus (um 1541-1611) im 16. Jahrhundert "zum Nutzen der studierenden Jugend, so szenische Spiele liebt"¹¹, geschrieben hatte, in Finnland auf Schwedisch herausgab¹². Daß gerade ein Bischof sich für die Übersetzung der Dramen einsetzte, ist nicht ungewöhnlich, da die Kirche ihre Aufgabe darin sah, die Untertanen zu einem gottesfürchtigen Leben und zur Gehorsamkeit gegenüber der Obrigkeit zu erziehen¹³. Gleichzeitig diente das Schuldrama dazu, die moralische Praxis der Christenlehre einzuüben, ein gewandtes Auftreten zu erlernen und die rhetorischen Grundlagen der lateinischen und schwedischen Sprache zu üben.

Eine weitere Form der Einbindung des Theaters in eine Institution wird am Universitätstheater deutlich. Die erste Aufführung fand anlässlich der Einweihung von Åbo Akademi im Jahre 1640 statt.

Det första, åtminstone allmännare, kända och betydelsefullare skådespel i Finland, uppfördes den 17 juli år 1640, till firande af akademins i Åbo två dagar förut skedda invigning. Det gafs under professor Wexionii inseende, af studenter, i det förnämsta auditorium. Uti stycket, som hette "Studenterne" och var sedelärande, föreställdes [...]. Det blef ett bruk att studenter, vid högtidliga tillfällen i akademien, under någon professors ledning gåfvo spektakler.¹⁴

Die hier von Weckström beschriebene Premiere von *Studenterne* (*Studentes Comoedia de vita studiosorum*), einem Stück des Deutschen Christophorus Stymmelius (1525-1588)¹⁵, und der Zusatz, daß dieser Brauch auch weiterhin gepflegt wurde, wird allgemein als Anfang der Theatertradition in Finnland bezeichnet¹⁶.

Das Stück *Studentes*, welches schon einhundert Jahre vorher - bereits 1545 - in Deutschland uraufgeführt und 1549 gedruckt wurde, basiert auf dem lateinischen Reformationsdrama *Acolastus sive de filio prodigio* des Niederländers Wilhelmus Gnaphaeus (1493-1568)¹⁷ aus dem Jahre 1529¹⁸. Es behandelt den biblischen Stoff des

¹¹ zitiert nach Arpe 1969, S.332

¹² "På latinska andliga komedier skaffade man sig bättre tillgång i Åbo genom att 1670 upplägga, utur "Corn. Schonæi Terentius Christianus s. Comoediae sacrae: Comoed. Dyscoli, Josephus, Pentecoste, Triumphus Christi, Daniel." (Wieselgren, zitiert nach Ingelius 1861, S.108f.)

¹³ Jutikkala 1965, S.130

¹⁴ Weckström 1864, S.7

¹⁵ bzw. Christoph Stummel

¹⁶ vgl. Weckström 1864, S.7; Frederik Berndtson 1892, S.16f.; Qvarnström 1946, S.13f.; Söderhjelm, S.397; Arpe 1969, S.331f.; Frenckell 1971, S.11

¹⁷ In den deutschen Literaturgeschichten ist die Form Gulielmus (und teilweise Cornelius) Fullonius Gnaphaeus geläufig, bzw. auch Name Willem van de Voldersgroft.

¹⁸ vgl. dazu ausführlicher Ijeswijn 1991, S. 118f.

Gleichnisses vom verlorenen Sohn und ermahnte zur humanistischen und vor allem christlichen Bildung.

Anlässlich der ersten Magisterpromotion an der Åbo Akademi im Jahre 1647 erfolgte eine weitere Theateraufführung. Das Stück hieß *Surge eller Flijt och Oflytighetz Skode Spegel*, eine *Lusthiga Comoedia*, und stammte von Jacobus Pehrsson Chronander (gest. 1694)¹⁹. Nach Vorbild des Humanistendramas verlieh Chronander der Komödie zeitgeschichtliche Hinweise und zum ersten Mal wurde über das Theater auf die politisch-gesellschaftliche Situation in Finnland Bezug genommen. Dies geschah zum einen durch Lobreden auf den Generalgouverneur Brahe und zum anderen durch die Zwischenspiele, in denen die Haupthandlung in einfacher Form, repräsentiert durch die Bauern, aufgenommen wurde:

"Mellanspelen i Surge utgöra en lägre, plumpare, af bönder framställd behandling af samma ämne, som den egentliga komedien." [Rydqvist, Skandia 7. Band, S.219] Dessa [...] lemna en liflig skildring af den orättrådighet och det förtryck, kronans uppbörds-män och krigsfolket, såsom kändt, på den tiden utöfvade i vårt land emot bönderna.²⁰

Auf diese Weise ging Chronander über die Übersetzungsliteratur hinaus und legte damit den Grundstein für die einheimische Dramatik. Belegt ist weiter, daß 1649 *Bele - Snack, Eller En Ny Comoedia, Innehållandes om Gifftermål och Frijerij åthskilleliga Lustige Discusser och Domar* (gedr. 1649), ebenfalls von Jacobus Pehrsson Chronander aufgeführt wurde. Im gleichen Jahr erfolgte - anlässlich des Rektorenwechsels an Åbo Akademi - die Aufführung von *Acta Et Martyria Apostolorum, "Thet är Een Tragico-Comoedia Om Apostlarnas Gärningar och jämmerlige Marterningar"* (1644?) des Schweden Samuel Petri Bras[c]k (1613-1668), und 1650 wurden *Phasma* (1580) von Nicodemus Fri[j]schlinus (1547-1590) und die einheimische *Comoedia om the trij Huffvudh Stånden* (1650) von Johanes Forsenius²¹ gegeben. Außerdem wird aus dem Jahre 1659 das traditionelle mittelalterliche Weihnachtsspiel *Genesis Aetherea Eller Jesu Christi Födelse* des Schweden Ericus Colmodinus (gest. 1665) erwähnt²².

¹⁹ Obwohl oft als Finnlands ältester Dramatiker bezeichnet (vgl. Frenckell 1971, S.13), handelt es sich bei Jacobus Pehrsson Chronander um einen gebürtigen Schweden, der an Åbo Akademi Jura studierte und später in Visby Stadtpräsident und auf Gotland Richter wurde; vgl. Ingelius 1861, S.120ff.

²⁰ Ingelius 1861, S.169

²¹ Namentlich erwähnt wird Forsenius außer bei Ingelius 1861, S.169f nur in *Suomen kirjallisuus*, Bd. 8, 1970, S.531f. allerdings jeweils ohne Lebensdaten.

²² Frenckell 1971, S.13ff. Bei Ingelius werden außerdem zwei weitere einheimische Stücke genannt. Einerseits *Rebecca, en ny och andelig Comoedia* (1641?) von Beronius, das wahrscheinlich auf Nikodemus Frischlins biblisches Drama *Rebecca* (1576) zurückgeht und andererseits *Thet Himmelske Consistorium tilhoopa kallat, för våra förste Föräldrars ynkeliga affall skull: vthi een lijten Skohle öfning och Comoedia medh någre Skohle-gåssar, närwarande Höge samt Lägre Ståndz Personer* (1674) von Petrus Carstenius (1646/47?-1710), das im Jahr 1674 auf dem Schloß in Viborg mit den Schülern der *Viborgs katedralskola* uraufgeführt wurde; vgl. Ingelius 1861, S.169ff.

Die Aufführungen erfolgten entweder in lateinischer oder schwedischer Sprache, da beides die Universitätssprachen in Åbo Akademi waren. Dennoch gab es im Jahr 1650 eine finnischsprachige Aufführung von Samuel Petri Brasks *Filius Prodigus, Seu Imperitus Peregrinans, "Thet är Een Comoedia Om then förlorade Sonen, eller een oförfaren Wandringzman"*(1645). Die finnische Übersetzung des Stückes, *Tuhlaaja-poika (1650)*, besorgte der Professor für Poesie Ericus Justander (1623-78).

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurden aus Anlaß von Promotionen oder ähnlichen Feierlichkeiten an Åbo Akademi Theaterstücke aufgeführt, danach ging das Interesse allmählich zurück. Nach Frenckell sind es drei Faktoren, die dabei eine Rolle gespielt haben. Zum einen ist es die Abreise des Generalgouverneurs Per Brahe, der wesentlich zur Erhaltung und Unterhaltung des Studententheaters beigetragen hat. Zum zweiten wurden von akademischer Lehrerseite mit der Zeit Bedenken geäußert, ob die Theateraufführungen nicht ihre erzieherische Funktion verfehlten. Der dritte Faktor geht auf den Umstand zurück, daß die lateinische Sprache und die lateinischen Autoren wie Publius Terentius unmodern wurden²³.

Charakteristisch für das Theater in Finnland im Zeitalter des Barock ist, daß - anders als in den meisten europäischen Ländern - weder ein höfisches Theater noch eine Wanderbühne existierte. Während man in Europa die barocke Auffassung des Theaters als *Theatrum mundi* bzw. als *Theatrum vitae humanae* vertrat, so daß das Theaterleben auf diese Weise in allen Gesellschaftsschichten und an allen Orten pulsierte und eine große Variationsbreite erfuhr, war das Theater in Finnland nur an die Institutionen wie Kirchen, Gymnasien und Lateinschulen bzw. an die Universität gebunden.

Dies war zum einen deshalb so, weil es vor allem Schüler und Studenten waren, die als Schauspieler agierten, und die Räumlichkeiten der Kirche, Schule und Hochschule für die Aufführungen geeignet waren. Zum anderen aber besonders deswegen, weil Glaubens-, Erziehungs- und Bildungswesen sich noch in ihrer Entwicklungsphase befanden und der Generalgouverneur Per Brahe vor allem bestrebt war, das humanistische Bildungsideal in Finnland zu verbreiten²⁴. Aus diesem Grund wurde das stark religiös-pädagogisch ausgerichtete Sendungsbewußtsein umso stärker zum Anliegen von Kirche, Schulen und Universität. Daß aber, anders als in Europa, dem Theater in Finnland gleichsam etwas Elitäres anhaftet, liegt an der sprachlichen Unzugänglichkeit. Während das humanistische Drama sowohl durch den Übergang vom

²³ vgl. Frenckell 1971, S.16

²⁴ In Chronanders *Surge* werden Brahes Verdienste um die Bildung und literarische Entwicklung ebenfalls ausgezeichnet. Neben Königin Christina, die im ersten Chor besungen wird, ist ihm der zweite Chor gewidmet:

"Brahæus vigeat Magnanimus Comes
Cancellarius et Pieriae domus
Nosrae in secula cana

Optat nostra Academica." (Chronanders *Surge*, Akt III., Scena III., Chorus, zitiert nach Ingelius, 1861, S.147)

Lateinischen zur jeweiligen Nationalsprache als auch durch das Hinaustreten in die breitere Öffentlichkeit in Europa immer mehr den Charakter eines Volksspiels annahm, war das Theater in Finnland kaum über die Volkssprache - das Finnische - zugänglich. Ähnlich wie eine wissenschaftliche Ausbildung von der schwedischen Sprache abhängig war, konnte auch das Theater bis auf wenige Ausnahmen hauptsächlich nur über das Schwedische erschlossen werden. Daran sollte sich auch im 18. Jahrhundert, als deutsche und reichsschwedische Truppen nach Finnland zogen, wenig ändern.

3.1.2. Deutsche und reichsschwedische Wanderbühnen im 18. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts befand sich das Theater in Finnland in einem Vakuum. Ein wesentlicher Grund dafür waren der Nordische Krieg von 1700-1721 und seine Auswirkungen²⁵. Erst zur Mitte des Jahrhunderts erholte sich das Land, und das Theaterleben erfuhr einen Aufschwung, als deutsche und reichsschwedische Truppen im Land gastierten. Finnland kam auf diese Weise zum ersten Mal mit professionellen Theatermachern in Kontakt²⁶.

Den Anfang bildete 1735 die Truppe des deutschen Johann Christoph Siegmund (1705-1747) aus Petersburg, der mit seinen Schauspielern in Åbo mit den damals zum Teil noch üblichen barocken Haupt- und Staatsaktionen²⁷ auftrat²⁸. Im selben Jahr befand sich ein gewisser Ferdinand Hallasch²⁹ ebenfalls in Åbo³⁰. Über seine Art der Aufführungen ist nichts weiter bekannt. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelte es sich dabei ebenfalls um Haupt- und Staatsaktionen, deren Nachspiele aus Varieté-künsten und Seiltänzen bestanden³¹.

²⁵ vgl. Frenckell 1971, S.20

²⁶ vgl. Hirn 1970, S.17 und Frenckell 1971, S.32

²⁷ In der Regel eine dreigeteilte Aufführung, die aus einem Prolog bzw. Vorspiel, einem Hauptstück (oft ein Intrigenstück), das mit Hanswurstszenen durchsetzt war, und einem Nachspiel (Ballett, Kunststücke o.ä.), bestand.

²⁸ Mit einer genauen Jahreszahl scheint nur der Auftritt in Åbo belegt zu sein. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß die Truppe nicht auch in anderen größeren finnischen Städten wie Helsingfors und Viborg aufgetreten sind; vgl. dazu Hirn: "Utöver föreståndarens namn får man om vistelsen i Åbo endast veta att grupperna kom från Petersburg. På den grund kan det betraktas som sannolikt att programmet visades även i Åbo och Helsingfors, även om bevarade aktstycken inte kan bekräfta det." (Hirn 1970, S.17).

²⁹ Über die genauen Lebensdaten ist soweit nichts bekannt, nur, daß er aus Königsberg stammte und als Springer und Gaukler zusammen mit Friederich Garbrecht als Prinzipal der sogenannten *Chinesischen Komödianten* auftrat; vgl. Pies 1973, S.153. Außerdem trug er den Titel *exercitiemästaren*, vermutlich weil er in Fecht- und Tanzkunst sowie in den Gleichgewichtskünsten bzw. als Äkquibrist bewandert war und eventuell diese Künste auch vermittelte; vgl. Hirn 1970, S.17

³⁰ Frenckell datiert das Erscheinen und Auftreten auf das Jahr 1751, vgl. Frenckell 1971, S.32

³¹ vgl. Hirn 1970, S.17

Als 1751 eine deutsche Theatergruppe unter der Leitung von Theaterdirektor Johann Ferdinand Würtzelius (gest. 1751) in Viborg eintraf, spricht man in diesem Zusammenhang zum ersten Mal in Finnland von einem «komedihus». Man geht deshalb davon aus, daß es in Viborg bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Theaterhaus gegeben haben muß, welches gleichzeitig das erste in Finnland war³². Über die Art der Vorstellung und die Präsentation der Würtzelius-Truppe, die sich aus dem Direktor selbst, seiner Frau, einer Schauspielerin und drei Schauspielern sowie einem Seiltänzer zusammensetzte, weiß man relativ wenig. Es handelte sich wahrscheinlich auch hier um kürzere Szenenvorstellungen, auf die Äkquibristik und Kunststücke folgten. Obgleich die ausländischen Gasttruppen ihre Vorstellungen üblicherweise in der eigenen Landessprache aufführten, waren für die Darbietung von Kunststücken und verschiedenen mimisch-gestischen Zugnummern keine speziellen sprachlichen Voraussetzungen notwendig, und es konnte auf diese Weise ein breiteres Publikum erreicht werden³³. Im Zusammenhang mit der professionellen Ausübung des Schauspielerberufes war jetzt die Publikumswirkung um so wichtiger, da nun Erfolg oder Mißerfolg über das Bestehen der Truppe entschieden. Andererseits war das Publikum in Finnland aufgrund der Kriegereignisse für jede Form der Unterhaltung, die infolge der räumlichen Isolation anfangs noch sehr selten erfolgte, sehr dankbar. Ein weiterer Punkt der Anziehungskraft war, neben den unterschiedlichen Spezialitäten, welche die verschiedenen Gruppen im Repertoire hatten, der Hauch des Exotischen und des Fremden, das alle Zuschauer - über die Sprachgrenzen hinaus gleichermaßen - faszinierte. In dieser Faszination des Volkes für das Fremde und die Unterhaltung, in denen die moralischen Grundsätze zugunsten der reinen Volksbelustigung zurücktraten, sahen Adel und Geistlichkeit etwas Bedrohliches und Unkontrollierbares. Sie konnten deshalb diese Entwicklung des Theaters, das nicht mehr einem erzieherischen Zwecke, sondern einzig und allein dem Vergnügen diene, nicht gutheißen. König Adolf Frederik erneuerte deshalb 1759 eine Verordnung, die beinhaltete, daß es verboten sei, an Sonn- und Feiertagen³⁴ sowie während und außerhalb des Semesters in Städten mit Universitäten und Schulen Schauspiele und Spektakel aufzuführen. Unter seiner Regierung kam es noch zu weiteren Veränderungen in Schweden, die sich sowohl auf das schwedische als auch finnländische Theater auswirkten. Die 1737 gegründete einheimische Szene *Kongliga Swenska Skådeplatsen* (Königlich Schwedische Schaubühne), an der unter Leitung des französischen Schauspielers Charles Langlois (1692-1762) die einheimische Dramatik

³² dazu ausführlicher Hirn 1970, S.24ff.

³³ Hirn 1970, S.21

³⁴ Dies ging zum Teil noch auf die Sabbatsverordnung von 1665 bzw. die Erneuerungen von 1739 und 1741 zurück, die untersagten, daß Komödianten, Seiltänzer, Gaukler und andere derartige Personen an Sonn- und Feiertagen Aufführungen geben dürfen.

sowie ausländische Stücke in schwedischer Übersetzung³⁵ gepflegt wurden, fand beim König und seiner Gattin Lovisa Ulrika nur wenig Unterstützung. Der Hof holte sich stattdessen 1753 französische Schauspieltruppen nach Schweden, die zunächst abwechselnd mit den einheimischen am Stockholmer Theater spielten, sich aber rasch etablierten und sich solcher Beliebtheit erfreuten, daß sie den schwedischen letztendlich den Rang abliefen. "The taste for French theatre became so general and seductive that people forgot there had ever been a Swedish theatre, and thought it foolish to believe there ever *could* be."³⁶

Schließlich konnten sich die schwedischen Schauspieler gegen die besseren französischen Truppen nicht länger behaupten und zogen sich deshalb in die Provinzstädte zurück³⁷. Außerdem begannen die schwedischen Theaterleute, nachdem sie aufgrund der Verordnung in den Universitätsstädten nicht mehr auftreten durften, ab der Mitte des 18. Jahrhunderts im benachbarten Finnland auf Tournee zu gehen.

Die erste professionelle schwedische Theatergruppe kam unter der Leitung von Petter Stenborg (1719-1781)³⁸ 1761 nach Åbo. Seine Truppe führte wahrscheinlich die schwedischen Charakterkomödien von Erik Wrangel, Reinhold Gustaf Modée und Olof von Dalin und verschiedene Übersetzungen aus dem Repertoire des *Kongliga Swenska Skådeplatsen* auf. Über den Erfolg der Truppe in Finnland ist nichts bekannt, jedenfalls kam sie 1764 noch einmal nach Finnland, diesmal nach Helsingfors.

Der Aufführungsstil der Stenborg-Truppe war zwar noch in der Tradition der Haupt- und Staatsaktion verhaftet, wenn der Harlekin durch das unterhaltende Nachspiel zur Volksbelustigung beitrug, aber die wilden Gesten und effektvollen Spektakel wurden jetzt gezielter eingesetzt, da Dialog und logische Handlungsführung bestimmender wurden³⁹. Unter diesen Umständen verloren die Aufführungen - bis auf die Harlekinaden - für die finnischsprachige Bevölkerung ihren Reiz.

Wie geringschätzig in Schweden jedoch die einheimischen Truppen im Vergleich zu den französischen beurteilt wurden, geht aus der Kritik des Theaterdirektors Gustaf Johan Ehrensvärd (1746-1783) hervor: "Pjeser, ord, uttal, spel, kläder, gång, gråt, skratt var allt lika osmakligt."⁴⁰ Ehrensvärd war zwar durch den verfeinerten Spielstil

³⁵ Das Repertoire der ersten Spielzeit umfaßte 20 Stücke. Darunter waren bereits 11 schwedische Originale u.a.: *Swenska sprätthöken* (1737) von Reichsrat Carl Gyllenberg (1679-1746); *Fröken Snöhvits Tragoedia* (1737), *Torilla eller Regner och Swanhwita* (1738) von Erik Wrangel (1686-1765); *Fru Rangsjuk* (1738), *Håkan Smulgråt* (1738) von Reinhold Gustaf Modée (1698-1752); *Brynhilda eller den olyckeliga kärleken* (1738), *Den afwundsjuke* (1738) von Olof von Dalin (1708-1736); vgl. Arpe 1969, S.33.

³⁶ Aus "Baron Ehrensvärd laments the state of the Swedish theatre in the 1760s" (Bilton 1991, S.65)

³⁷ Frenckell 1953, S.8; Kindermann Bd.V. 1976², S.505

³⁸ Petter Stenborg und Petter Lindahl (1712-1792) waren beide Schauspieler am *Kongliga Swenska Skådeplatsen* und suchten 1754 beim König um die Genehmigung an, ein Theaterunternehmen für die Provinz zu gründen; vgl. Frenckell 1953, S.8

³⁹ vgl. Arpe 1969, S.33

⁴⁰ zitiert nach Frenckell 1970, S.24; vgl. auch Dahlgren 1866, S.45, Flodmark 1893, S.44

der französischen Truppen und ihr gehobenes Repertoire⁴¹, das vorwiegend aus den französischen Klassizisten bestand, verwöhnt; dennoch ist unbestritten, daß er in seinem Urteil gegenüber den schwedischen Truppen und deren derb-komischen Aufführungsstil unverhältnismäßig streng verfuhr⁴². Daran änderte sich auch nicht viel, als sich Stenborg 1772 für die in Stockholm geplante Nationalszene, unter Gustav III. (1771-1792) mit einer Probevorstellung bewarb. Das Publikum entschied jedoch anders:

The performance of these plays exactly matched the [agonizing] rehearsals; but I never saw such a numerous gathering; they applauded every word, they seemed to take most heartfelt pleasure in seeing Swedish production, and the public seemed thereby to ask His Majesty to give the like his protection. It was at this performance that His Majesty decided to establish a Swedish Theatre.⁴³

Ein entscheidender Schritt zur Verwirklichung eines Nationaltheaters in Schweden begann damit, daß Gustav III. 1771 die französischen Truppen aus Stockholm verabschiedete. Weiter sollte unter seiner Regierung nicht nur das einheimische Theater gefördert werden, sondern es sollte beispiel- und formgebend für die nachfolgende Theatergeschichte werden. Dies blieb auch für Finnland nicht ohne Folgen und gab der Entwicklung der finnlandschwedischen Bühne entscheidende Impulse.

In vieler Hinsicht brachte die im grossen und ganzen ruhige Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Finnland den europäischen Sitten und dem europäischen Geistesleben viel näher. Die Zeit Gustavs III., «die gustavianische Epoche» [,] war in der Geschichte Schwedens eine Zeit der Verfeinerung des geistigen Lebens und der Blüte von Theater und Literatur. Für Finnland war das aus zwei Gründen von Bedeutung. Es war vielleicht die erste Stil- und Ideenperiode, die in Finnland eine weithin spürbare Wirkung hervorrief, aber besonders wichtig war sie auch deshalb, weil sie nach der Trennung von Schweden als eine Art finnischer Eigenheit weiterlebte, als Schweden schon zu einer anderen kulturellen Epoche übergegangen war.⁴⁴

Neben der Stenborg-Truppe sollten Petter Lindahl, vor allem aber Carl Gottfried Seuerling (1727-1795) zur Vermittlung der gustavianischen Theaterd Idee in Finnland beitragen. Wie Stenborg war auch Petter Lindahl zuvor bei der einheimischen Truppe des *Kongliga Swenska Skådeplatsen* als Schauspieler engagiert, ehe er sich 1754 selbständig machte. Ihm schloß sich Carl Gottfried Seuerling an, der, gebürtiger Sachse, bereits in den 1740er Jahren als «chirurgie studiosus» nach Schweden kam⁴⁵ und im

⁴¹ vgl. dazu ausführlich Sven Björkman (Réd.): Agne Beijer: Les troupes françaises à Stockholm, 1699-1792. Listes de répertoire. Uppsala 1989.

⁴² vgl. Arpe 1969, S.40

⁴³ Flodmark 1893, S.45 zitiert nach: "Baron Ehrensvärd notes the first Swedish production 1772", Bilton 1991, S.66

⁴⁴ Klinge 1977, S.32f.

⁴⁵ Qvarnström 1946 Bd.I., S.17

Jahr 1759 mit Olof von Dalins *Brynhilda* in Linköping wahrscheinlich seine erste Aufführung hatte.

In der Saison 1767/68 kam Seuerling als Direktor einer eigenen Truppe, aber noch unter dem Privileg⁴⁶ des - inzwischen zu dessen Schwiegervater gewordenen - Petter Lindahl, zum ersten Mal nach Finnland⁴⁷. Wieder zurück in Schweden legte Seuerling 1769, bei der Eröffnung des Ballhauses in Karlskrona, sein dramaturgisches Konzept dar, als er gelobte, "nur moralische und tragische Schauspiele der größten und besten Meister aufzuführen"⁴⁸. Das Repertoire⁴⁹ Seuerlings bestand aus sowohl zeitgenössischen schwedischen Werken⁵⁰ als auch den Komödien des Dänen Ludvig Holberg (1684-1754)⁵¹ und Übersetzungen der französischen Klassiker⁵². Die Konkurrenzfähigkeit zu Stockholm erwies die Seuerlingsche Truppe, als sie sich 1776 an die Erstaufführung von William Shakespeares (1564-1616) *Romeo och Julia* (*Romeo and Juliet* (1595)) auf Schwedisch wagte, die im *Komedihuset* (Komödienhaus des Herrn Egge in der Drei Prinzen Gasse zu Norrköping)⁵³ mit großem Erfolg gegeben wurde. Die Zeitung rühmte das Stück als "det nya alt för präcktiga Borgerliga Sorge-Spel - - som är i sitt ämne ett ibland de wackraste, som någonsin blifwit upfördt på Swensk-Theater"⁵⁴. Die Anerkennung von König Gustav III. blieb nicht aus, und Seuerling erhielt 1778 die Erlaubnis, sogar während des Semesters in Lund zu spielen⁵⁵.

In den Jahren 1778 bis 1780 nahm Seuerling eine sehr rege Tourneetätigkeit in Finnland auf und spielte u. a. in Borgå, Helsingfors, Jakobstad, St. Michel (Mikkeli), Vasa, Uleåborg (Oulu) und zum Semesterende in Åbo. Bei seinem Besuch 1789 bekam er sowohl in Åbo als auch in Helsingfors mit den Behörden Schwierigkeiten und mußte sich gemäß der Verordnung von 1759 in die Kleinstädte zurückziehen⁵⁶.

⁴⁶ Privilegien waren die verbrieften Rechte eines Prinzipals, dem Leiter bzw. Direktor der jeweiligen Wandertruppe, für die Aufführungen.

⁴⁷ wann Seuerling die Schauspielerin Margaret[h]a Lindahl (verh. Seuerling) (1746-1820) heiratete, ist nicht bekannt; vgl. Frenckell 1952, S.9

⁴⁸ Arpe 1969, S.38

⁴⁹ eine Auflistung des Repertoires bei Frenckell 1952, S.24

⁵⁰ wie bspw. *Håkan Smulgråt*, *Fru Rangsjuk* von Reinhold Gustaf Modée, *Brynhilda eller den olyckliga kärleken* von Olof von Dalin sowie *Gustaf Wasa* von Gustaf III. (1746-1792).

⁵¹ hier sind *Jeppe på Berget* (*Jeppe paa Bjerget* (1722)), *Barnsängsstugan* (*Barselstuen* (1723)) und *Den förvandlade brudgummen* (*Den förvandlede Brudgom* (1753)) belegt.

⁵² Belegt sind *Den Tankefulle* (*Le Distrait* (1723) von Jean François Regnards (1655-1709) in der Übersetzung von Petter Lindahl; *Det straffade öfverdådet* (*Dom Juan ou le festin de pierre* (1666)) von Molière (1622-1673) und *Zaire* (1732) von Voltaire (1694-1778) sowie *Iphigénie* (*Iphigénie en Aulide* (1674)) von Jean François Racine (1639-1699).

⁵³ Arpe 1969, S.38

⁵⁴ Norrköpings Weko Tidningar augusti 1776, zitiert nach Frenckell 1971, S.22

⁵⁵ vgl. Frenckell 1959, S.12f.; Arpe 1969, S.38

⁵⁶ Qvarnström 1946, S.20; vielleicht verfuhr die Behörden mit Seuerling deshalb so streng, weil er bei seinem Aufenthalt in den Jahren 1779/80 gegen die Sabbatsverordnung verstoßen hatte; vgl. Frenckell 1959, S.11

Trotzdem unternahm er 1792 noch einmal eine Reise nach Åbo, wo er seine Spektakel in der ersten Theaterannonce des Landes für Montag und Donnerstag ankündigte. Für das Repertoire in Finnland sind folgende Stücke belegt: *Iphigénie* von Racine; *Det straffade öfverdådet* von Molière; *Jeppe på Berget* von Holberg⁵⁷; *Romeo och Julia* von Shakespeare in Uleåborg 1780⁵⁸. Außerdem die Aufführungen von 1792 *Westindiefararen, eller Dygdens Belöning (L'habitant de la Guadeloupe (1732))* von Louis Sebastian Mercier (1740-1814) und *Wisit Timman, eller De bedragna älskare (Le cercle ou La soirée à la mode (1764))* von Antoine Poincnet (1735-1769), die Seuerling in Åbo Tidningar selbst ankündigte⁵⁹. Ein weiteres Schauspiel, welches Seuerling in Schweden und Finnland bekannt machte, war *Werldens Skapelse: och derwid våra första föräldrars Adam och Evas, både högst lycksaliga och högst beklageliga tilstånd så wida ämmnets ömhet tillåter, at den kan representeras (Adam und Eva (1677))* von Christian Friedrich Richter (ca. 1640- ?) und Johann Theile (1646-1724), das ursprünglich als komische Oper konzipiert war. Der Spielstil Carl Gottfried Seuerlings unterschied sich nur unwesentlich von dem Stenborgs, dennoch war er den barocken Aufführungsformen und den effektvollen Spektakeln im Nachspiel⁶⁰, zumindest in manchen Aufführungen⁶¹, noch stärker verbunden. Sein Erfolg in Finnland beruhte außerdem auf seinen sächsischen Akzent, der im Schwedischen beibehalten wurde.

Att där vilar ett löjets skimmer över Seuerling i Sverige-Finlands teaterhävder beror på den svensk-tyska rotväliska han använde sig av på scenen och på hans spelstil. Denna var så präglad av barockens pomp och högtidlighet att den i föreningen med hans idiom skaffade honom skrattsuccéer vid olämpliga tillfällen.⁶²

Stenborgs, vor allem aber Seuerlings Verdienst war, daß sie die Tragödien Shakespeares, Racines, Voltaires, die Komödien Molières und Holbergs auf schwedisch spielten und die schwedischen Charakterkomödien der Aufklärung und einige gustavianisch-klassizistische Stücke nach Finnland brachten. Im gustavianischen Sinne erfolgte eine Kultivierung des Theaters sowohl in repertoirepolitischer als auch sprachlicher und schauspielpraktischer Hinsicht. Während in Schweden eine Übersetzung der Stücke dem einfachen Publikum auch sprachlich einen Zugang zu den ausländischen Stücken verschaffte, so daß sich eine übertriebene mimische und gestische Ausdrucksweise erübrigte und die Spektakelbühne der Wandertruppen sich langsam zu einem

⁵⁷ vgl. Frenckell 1959, S.26

⁵⁸ vgl. Frenckell 1959, S.20

⁵⁹ Frenckell 1971, S.23

⁶⁰ Diese kündigte Seuerling auf seinen Theaterplakaten extra an: "Til slut af desse eftertänkelige Föreställningar, följer et ogement lustigt Efter-Spel", zitiert nach Frenckell 1953, S.28

⁶¹ Meist wird hier das Mysterienspiel *Werldenes Skapelse* genannt; vgl. Frenckell 1953, S.26ff. u.1971, S.23; Arpe 1969, S.38

⁶² Frenckell 1971, S.28

Sprechtheater entwickeln konnte, wirkte sich der kulturelle Transfer nach Finnland anders aus. Aufgrund der sprachlichen Situation waren die Aufführungen in schwedischer Sprache immer noch lediglich für einen Teil der Bevölkerung sprachlich zugänglich und mit der Verfeinerung des Theaters, die auch den Wegfall der Harlekinadeneinlagen beinhaltete, wurden für die Finnischsprachigen die Aufführungen unbedeutend. Auf diese Weise konnte die kulturelle Prävalenz des Schwedischen ausgebaut werden, und die schwedischsprachigen Wanderbühnen, die in Finnland gastierten, besaßen eine gewisse Exklusivität.

Exklusiv var den [finländska teatern] likafullt, i den mening att den under sina tidiga skeden huvudsakligen bestod av turnerande sverigesvenska sällskap och därmed höll sig utom hörhåll för den finskspråkiga majoriteten. Detta gällde fram till åren omkring 1870.⁶³

Für die Finnlandsschweden hatten die reichsschwedischen Theatergruppen insofern einen exklusiven Charakter, da das Reichsschwedische im Gegensatz zum Finnlandsschwedischen als vornehmer und kultivierter galt und aus diesem Grund bis zu Anfang des 20. Jahrhunderts hinein als Bühnensprache betrachtet wurde. Die Aussicht darauf, das Theater zum Kulturträger der einheimischen Bedürfnisse und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, konnte erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge der beiden Nationalbewegungen erfolgen.

3.1.3. Von den deutschen und reichsschwedischen Wandertruppen bis zur Entstehung der beiden Nationalbühnen im 19. Jahrhundert

Die Entwicklung des finnländischen Theaters im 19. Jahrhundert vollzog sich vor allem in zwei Hauptlinien: Die erste schwedische Tradition und die zweite, die finnische Tradition.

Letztere wurde in ihrer Entwicklung durch zwei bedeutende Volksbewegungen beeinflusst, die aufkommende finnisch nationale Bewegung in der Mitte und die Arbeiterbewegung gegen Ende des Jahrhunderts. Das Theater wurde in den Dienst der Nationalidee gestellt, welche das Ziel hatte, die finnische Sprache als Ausdrucksmittel zu kultivieren⁶⁴. Zunächst war das finnische Theater jedoch noch auf Amateurtheatergruppen beschränkt. Diese Amateurgruppen setzten sich zu Anfang teilweise noch aus schwedischsprachigen Berufsschauspielern, die für die Hauptrollen eingesetzt wurden und ihre Texte auf finnisch einstudierten, zusammen. Das Ringen um die Gleichberechtigung der finnischen Sprache, ihre Anerkennung als Bühnensprache und

⁶³ Zilliacus 1981, S.144

⁶⁴ vgl. Zilliacus 1981, S.144

der Kampf für eine nationale Kultur⁶⁵ führten zu der Gründung des *Suomalainen Teatteri* (1872-1902) (Finnisches Theater), später *Suomen Kansallisteatteri* (1902) (Finnisches Nationaltheater), das durch Kaarlo Bergbom (1843-1906)⁶⁶ aus den finnischen Amateurtheatergruppen entstand.

Das nationale Moment spielte für den Begründer des finnischen Theaters, Kaarlo Bergbom, eine besondere Rolle, und damit traten von Anfang an Akzente in den Vordergrund, die für weite Strecken wichtig blieben: dieses Theater sollte die finnische Eigenart im literarischen Leben vertreten und möglichst weite Kreise des finnischen Volkes erreichen⁶⁷.

Das Ziel, sich an ein möglichst breites Publikum zu wenden, wurde im wesentlichen durch die aufkommende finnische Dramatik von Alexis Kivi (1834-1872) sowie den finnischen Dramen der Finnlandsweden Minna Canth (1844-1897) und Gustaf von Numers (1848-1913), die Bergbom an der finnischen Bühne aufführen ließ, unterstützt. Obwohl das finnische Theater von Anfang an darauf angelegt war, die Kultur auf allen Gesellschaftsebenen und überall im Land zu verbreiten, zeichnete sich ein Interesse am Amateurtheater ab, das vor allem auf die Arbeiterklasse zurückging. Die Arbeiterbewegung und das daraus resultierende finnische Arbeitertheater (das vor allem aus kleinen Ensembles bestand, die nach dem zweiten Weltkrieg mit den Stadt- oder Landestheatern zusammengeschlossen wurden) erhöhte das Theater zu einer wichtigen kulturellen Ausdrucksform sozialer Anliegen und machte es zu einem integrierten Teil des ökonomischen, kulturellen und sozialen Kampfes der Arbeiter für die Veränderung in der Gesellschaft⁶⁸. Unter diesen Umständen ist die finnische Theaterlandschaft Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts von zwei parallel nebeneinander existierenden Theaterformen gekennzeichnet.

Arbetarteater och borgerlig teater höll sig med helt skilda spelplatser, aktivister och målpublik och utgjorde därigenom separata offentligheter, i spelsätt och repertoarinnehåll var skillnaden däremot länge mer än otydlig.⁶⁹

⁶⁵ vgl. Långbacka 1982, S.268

⁶⁶ Zuvor hatte der Literaturwissenschaftler Bergbom die Forderung nach einem finnischen Theater in seinem Aufsatz *Muutamia sanoja nykyisestä teatterioloistamme (1872)* (Einige Worte über die Bedingungen unseres Theaters) veröffentlicht, in dem er u.a. das Repertoire und die Schauspielkunst am schwedischen Theater in Helsingfors kritisiert.

⁶⁷ Jessen 1972, S.42

⁶⁸ vgl. Långbacka 1982, S.268f.

⁶⁹ Zilliacus 1981, S.144f.

Das Arbeitertheater verlieh der finnischen Theaterlandschaft weniger durch ein radikales Repertoire, als vielmehr durch die Lebhaftigkeit und große Verbreitung⁷⁰ sowie dem Zusammenspiel von Professionellen und Amateuren⁷¹ neue Impulse.

Die schwedische Theaterentwicklung im 19. Jahrhundert war zu Anfang noch von umherziehenden Theatergruppen aus dem Ausland geprägt. Neben den deutschen waren es vor allem reichsschwedische Theatergruppen, die in Finnland gastierten. Die Idee eines einheimisch schwedischen Nationaltheaters kam dann vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf, konnte jedoch erst gegen Ende des Jahrhunderts realisiert werden.

3.1.3.1. Ausländische Einflüsse zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Nach dem Tode des Prinzipals Seuerling 1795 und der Auflösung der Truppe übernahm zunächst seine Witwe Margareta zusammen mit dem Schwiegersohn die Truppe. Doch nach relativ kurzer Zeit mußte die Truppe aus finanziellen Gründen aufgelöst werden, so daß sich Margareta Seuerling 1803 mit einem Teil der Truppe in Åbo niederließ⁷². Ihr Repertoire bestand zum Teil aus den Stücken, die sie mit ihrem Mann aufgeführt hatte⁷³. Sie nahm jedoch auch neue Schauspiele⁷⁴ auf, die in Schweden während der Gustavianischen Zeit sehr beliebt waren. Von einem Aufenthalt in Jakobstad um 1804 sind vor allem zeitgenössische Dramen und Bearbeitungen französischer Komödien von Olof Kexéls (1748-1796) und Jakob Wallenberg (1746-1778)⁷⁵ belegt sowie zahlreiche Parodien auf Klassiker aus den 70er Jahren von Carl Israel Hallman⁷⁶. Auch die vorromantische und sentimentale Literatur fand ihren Niederschlag durch die populären Rührstücke August von Kotzebues (1761-1819)⁷⁷ und den von ihm beeinflussten Carl Johan Lindegren (1770-1815)⁷⁸ und Heinrich Daniel Zschokke (1771-1848)⁷⁹. Als Kassenschlager entpuppte sich der Rückgriff auf das moralische Lehrstück *Den döende Fadren, eller Den genom underbara Syner*

⁷⁰ Von 1905 bis 1916 erhöhte sich die Zahl der Theatervereinigungen von 5 auf 232; vgl. Estreen 1972, S.156 bzw. Zilliacus 1981, S.145

⁷¹ vgl. Estreen 1972, S.157

⁷² Frenckell 1953, S.32f.

⁷³ *Westindiefararen, eller Dygdens Belöning* von Mercier; *Wisit Timman, eller De bedragna älskare* von Poinset und *Jeppé på Berget* von Holberg

⁷⁴ *Tillfälle gör tjufven* (1783) von Gustaf Moritz Armfelt (1757-1814) und Carl Israel Hallman (1732-1800); *Helmfelt* (1782) von Gustaf III.; *Kapten Puff eller Storprataren* (1789) von Louis de Boissy (1694-1758) in der Bearbeitung/Übersetzung von Olof Kexéls

⁷⁵ *Sterbhus - Camereren Mulpus, eller Caffé-huset i Stora Kyrko-Brinken* (1776) von Olof Kexéls, *Suanna i Babylon* (1778) von Jakob Wallenberg

⁷⁶ *Boussavonerne eller Det skall någon orsak ha; Don Micco och Lesbina eller Tidens sed; Den förnuftiga token; Det försonade hatet; Den betslade filosofen*

⁷⁷ *De okände, eller Verldsföräkt och ånger* (1801?), eine schwedische Bearbeitung von *Menschenhaß und Reue* (1789), Übers. Didrik Gabriel Björn (1757-1810); *Förlikning eller Brodertvisten* (1802?) (*Die Versöhnung*, 1798) in Übers. von Gabriel Eurén (1767-1806)

⁷⁸ von Carl Johan Lindegren sind *Den blinde älskaren* (1795), *Den försonade fadren* (1795), *General Eldhjälmen* (1799), *Kärlek och hemsjuka* (1800) und *Lyckosökaren* (1800) belegt.

⁷⁹ *Julius von Sassen* (1796)

omvände Sonen ett filius prodigus drama (1807)⁸⁰. Als das Land 1809 unter russische Herrschaft kam, wurden in Åbo die Tabaksscheunen nicht mehr benützt und zu provisorischen Theaterlokalen eingerichtet⁸¹, von denen die Seuerling-Truppe Gebrauch machte. In dieser Zeit läßt sich auch ihr Repertoire genauer verfolgen, da regelmäßig Theaterannoncen von ihr in *Åbo Allmänna Tidningar* (1812-1819) erschienen. Bezeichnend ist, daß viele Komödien Kotzebues vertreten waren, wie es zu dieser Zeit auch in Schweden üblich war. Ab 1812 begann der schwedische Schauspieler Carl Gustaf Bonuvier (1776-1858) das Theaterprivilegium der Frau Seuerling zu benützen, um dann 1813 die Truppe ganz zu übernehmen.

An Bonuviers Übernahme von Frau Seuerlings Truppe wird deutlich, daß auch unter der neuen Regierung nach wie vor schwedische Truppen nach Finnland kamen, allerdings über das Baltikum auch wieder mehr deutsche Theatertruppen ihre Tournéen ausweiteten. Bonuvier bekam in seinem ersten Jahr als Prinzipal ernsthafte Konkurrenz, als eine deutsche Truppe, die unter der Leitung von Johann Gappmayer (erw. 1810)⁸² stand, 1811/12 nach Viborg kam⁸³ und in den Jahren 1813 und 1816/17 auch noch größere Gastspielreisen im Land unternahm⁸⁴. Auf Gappmayers Programm stand nämlich ebenfalls eine Reihe von Kotzebues Stücken, aber auch Schauspiele von Shakespeare und Friedrich von Schiller (1759-1805)⁸⁵, die auf diese Weise ihre Premieren in Finnland feierten. Gappmayer war auch der erste, der in Finnland um

⁸⁰ Ein weiteres Zugstück, das allerdings von Rebecca Rydström, deren Truppe unter der Garnison in Sveaborg gegründet worden war, aufgeführt wurde, war *Kronfogdarne, eller Slätterölet* (1787) von Carl Magnus Envallsson (1756-1806) nach *Les vendangeurs, ou les deuxbaillis* von Pierre Augustin Piis (1755-1832) und Pierre Y. Barré (1766-1815).

⁸¹ vgl. Arpe 1969, S.333

⁸² vgl. Arpe 1969, S.412; Im Zusammenhang mit Gappmayer wird auch die Truppe Carl Lessmanns (ca. 1767-1809) genannt; inwiefern sie 1813 zusammenarbeiteten, so daß man in Viborg von "Lessmann-Gappmayerska truppen" sprach, ist ungewiß; vgl. Hirn 1970, S.49

⁸³ Die deutschen Schauspieltruppen, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach Finnland kamen, zogen vorwiegend über das Baltikum nach Viborg. Den Anfang machte die Truppe Carl Johann Rundthalers (ca. 1767-1809), die in der Saison 1805/06 in Viborg gastierte und von Kotzebue als "höchst erbärmlich" charakterisiert wurde; vgl. Hirn 1970, S.26ff

In der Spielzeit 1807/08 gastierte in Viborg die Lindnerska Truppe, die Johann Carl Evert (geb. 1773) zunächst kommissarisch übernahm, da Anna Margaretha Lindner verschuldet war, die sich aber dann in Viborg auflöste. Im Gegensatz zu Rundthaler ist von Lindner/Evert das Repertoire von 1808 erhalten: es handelt sich um die Komödien *Irrthum auf allen Ecken* (1784), *Stille Wasser sind tief* (nach Francis Beaumont (1584-1616)) und John Fletschers (1579-1625) *Rule a Wife and have a Wife* (UA 1624, gedr. 1640)), Übers. 1774, UA 1784) und *Victorine* (1784) von Friedrich Ulrich Ludwig Schröder (1744-1816); die Tragödie *Albert von Thurneisen* (gedr. 1781) von August Wilhelm Iffland (1759-1814); die Komödie *Rettung für Rettung* (1801) von Heinrich Beck (1760-1803) und die Komödie *Bürgerglück* (1792) von Joseph Marius von Babo (1756-1822); die Schauspiele *Der Graf von Burgund* (1797) und *Lohn der Wahrheit* (1801) von Kotzebue; vgl. Hirn 1970, S.235. Beide Truppen hielten sich nur in Viborg auf.

⁸⁴ Er besuchte wohl 1813 Viborg und Helsingfors und 1816/17 Viborg, Helsingfors, Åbo, Borgå und Lovisa; vgl. Hirn 1970, S.235f.

⁸⁵ *Hamlet* (um 1600) (in der Schlegel/Tieck-Übersetzung von 1831), *Der Kaufmann von Venedig* (vor 1600) (in der Schlegel/Tieck-Übersetzung von 1841) und *Othello* (um 1603) von Shakespeare; *Die Jungfrau von Orleans* (1801), *Die Räuber* (1781) und *Kabale und Liebe* (1784) von Schiller sowie *Das Donauweibchen* (1798) von Karl Friedrich Hensler (1759-1825), vgl. Frenckell 1971, S.34f.

das Recht ansuchte, ein feststehendes Theater in Helsingfors zu gründen. Dabei wollte er seine Gesellschaft mit einer schwedischen Truppe verbinden und ein zweisprachiges Theater gründen⁸⁶.

Genom att på detta sätt trygga sin flank siktade Gappmayer helt säkert till att utestänga sin svenskspråkiga konkurrent C.G. Bonuvier från huvudstaden. Privilegiet beviljades, men planerna på en tvåspråkig teater under Gappmayers ledning realiserades aldrig.⁸⁷

Umso wichtiger war für Bonuvier die Tatsache, daß er 1814 das sogenannte *materialhuset* am Marktplatz für seine Aufführungen bekam. Er ließ es abreißen, um an derselben Stelle ein hölzernes Theatergebäude aufstellen zu lassen, das 1817 fertig wurde⁸⁸. Zur Einweihung im selben Jahr gab man *Döda Systerson (Der tote Neffe)* (1804) von Kotzebue und *Desertören eller Dygdens och Ädelmodets seger (Le déserteur)* (1782) von Mercier.

Das Repertoire Bonuvierts war mit den Stücken Gustafs III.⁸⁹ noch stark durch die Gustavianische Zeit geprägt, aber er stellte auch seine Gegenwartsnähe unter Beweis, indem er dem nationalromantischen Geist, der sich in Åbo bereits nach der russischen Eroberung 1809 ausbreitete, Folge leistete und Schillers *Räuber* (1781) und Shakespeares *Hamlet* (1601) in sein Repertoire mitaufnahm. Daß Bonuvier gleichermaßen bestrebt war, ein möglichst breites Publikum zu erreichen und zu unterhalten, wird an den zahlreichen Singspielen, Komödien und Kassenschlagern⁹⁰, die auf dem Programm standen, sowie durch seine vielen Tournéen innerhalb Finnlands⁹¹ deutlich.

Als sich der Schauspieler Johann Gustaf Lemke⁹² (1790-1825) 1820 von Bonuvier löste, gründete er eine eigene Truppe. Sein Repertoire umfaßte neben komischen Opern und Sensationsstücken Schillers *Maria Stuart* (1800) und *Fiesco* (1782)⁹³.

Ab 1822 leitete Anders Pet[t]er Berggren (1792-1842) die Bonuviertruppe; Bonuvier blieb jedoch Geschäftsführer. Berggrens Repertoire⁹⁴ unterschied sich nur unwesentlich von Bonuvierts, denn auch er setzte vorwiegend auf die Stücke Kotzebues.

⁸⁶ vgl. Hirn 1949, S.97

⁸⁷ Hirn 1970, S.52

⁸⁸ Baumeister war der Schwede Olof Alm (1753-1823), vgl. Viljo 1989, S.7ff., und es bot für 700 Leute Platz, vgl. Cygnaeus 1889, S.13

⁸⁹ belegt sind *Helmfelt* (1783); *Siri Brahe och Johan Gyllstierna* (1785); *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* (1788); *Den svartsjuka Neapolitaneren* (1789) von Gustaf III.

⁹⁰ *Olle Nöteboms förtviflan (Das Hausgesinde)* (1787?) von Benedikt Joseph von Koller (1769-1798) und *Korsfararne (Die Kreuzfahrer)* (1802) von Kotzebue

⁹¹ Bonuvier unternahm von Åbo aus Gastspielreisen nach Helsingfors (1813), Viborg (1816), Borgå und Viborg (1818); vgl. Hirn 1970, S.235f.

⁹² Lemke heiratete 1818 die Finnlandsschwedin Marie Silfván (1801-1865) und bildete sie zur ersten finnländischen Schauspielerin aus. Marie Silfván heiratete nach der Trennung von Lemke in den 30er Jahren den schwedischen Theatervorsteher Wilhelm Westerlund (1809-1879).

⁹³ vgl. Frenckell 1971, S.35

⁹⁴ Repertoire in der Spielzeit 1823 vgl. Hirn 1970, S.236

Eine nicht unbedeutende deutsche Theatertruppe des 19. Jahrhundert war zweifellos diejenige, die unter der Leitung von Johann Arnold Schultz (1795-1836) im Jahr 1824/25 nach Finnland kam und neun Spielzeiten, bis 1836, gastierte⁹⁵. Der Umfang seines Repertoires mit ungefähr fünfzig Stücken⁹⁶ war ungewöhnlich hoch. Sein Spielplan war, ähnlich wie der seiner Vorgänger, ebenfalls ausgewogen und umfaßte sowohl leichte Komödien zur Unterhaltung als auch Opern und Singspiele sowie die gängigen Theaterklassiker. Ein für die Theatergeschichte Finnlands wichtiges Ereignis, bei dem auch Schultz eine Rolle spielte, war die Einweihung des 1827 neu erbauten Theaterhauses in Helsingfors⁹⁷.

Der Prolog der Aufführung bestand aus Wilhelm Gerhards (1780-1858) *Die Schauspielkunst* und als Hauptstück *Die Corsen in Ungarn* (1799) von Kotzebue. Ein wesentliches Verdienst der Schultztruppe in ihrer zwölfjährigen Wirkungszeit in Finnland bestand neben den Uraufführungen von Schauspielen Theodor Körners (1791-1813) und Heinrich von Kleists (1777-1811)⁹⁸ darin, daß er mit seinen aufwendigen Aufführungen von Opern von Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) und Carl Maria von Weber (1786-1826)⁹⁹ der Repertoirezusammensetzung der nachfolgenden deutschen Truppen einen entscheidenden Impuls für die erhöhte Aufnahme von Opern gab¹⁰⁰. So lassen sich bei den gastierenden deutschen Truppen der 1840er und 50er Jahre unter der Leitung von Joseph Reithmeyer (erw. 1823)¹⁰¹, Philip

⁹⁵ belegt sind die Spielzeiten 1824/25; 1825, die wegen des Todes Alexanders I. und des darauffolgenden Trauerjahres jedoch abgebrochen wurde; 1826/27; 1828; 1829; 1830; 1832; 1834/35 und 1836.

⁹⁶ vgl. Hirn 1970, S.237f.

⁹⁷ Architekt dieses hölzernen Theaterhauses in Helsingfors war Carl Ludwig Engel (1778-1840). Mit 400 Sitzplätzen und einigen Stehplätzen war das Theaterhaus im Verhältnis zur Einwohnerzahl von 10.000 relativ groß; vgl. Wasastjerna 1941, S.13. Im Jahre 1860, als Helsingfors ein steinernes Theaterhaus bekam, wurde das Theatergebäude in den Stadtteil Arkadia verlegt und als Arkadia-Theater mit leichterem Repertoire weiterhin unterhalten; vgl. Arpe 1969, S.343

⁹⁸ Belegt sind Körners *Der Nachwächter oder Die Zopfpost* (1813); *Die Braut* (1813); *Die Gouvernante* (1814); *Die Bräute von Arragonien oder die feindlichen Schwestern* (orig.: *Der grüne Domino*, 1811); *Rettung durch Entschlossenheit* (orig.: *Toni*, 1812); *Niclas, Graf von Zrini oder Die Bestürmung von Sigeth* (orig.: *Zriny*, 1812); *Hedwig, die Doppelbraut* (orig.: *Hedwig*, 1814) und Kleists *Kätchen von Heilbronn* (1807); vgl. Hirn 1970, S.237ff.

⁹⁹ Belegt sind Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Juan* (1787) im Jahr 1830; vgl. Hirn 1970, S.243; sowie Carl Maria von Webers *Preciosa* (1820) und *Der Freischütz* (1821); vgl. Frenckell 1971, S.41

¹⁰⁰ "Resultatet, det som blev kvar när verksamheten upphört, kan svårligen mätas. En jämförelse mellan Schultz och hans svenska konkurrenter är också ofruktbar. Skådespelarnas prestationer bedömdes knappast enligt objektiva och enahanda grunder, ty språkfrågan fällde lätt utslaget: de »bildade» svärmade för utländska förebilder och de mindre språkkunniga fann mera nöje i att höra svenska från scenen. Säkert är i alla fall att Schultz' trupp när den var som bäst också var större, mångsidigare och mera framstående än Bonuviens eller Westerlunds sällskap. Sin egentliga styrka visade de tyska aktörerna i operor med stor apparat och lång rollförteckning - inom detta fack var Schultz en verklig pionjär i vårt land." Hirn 1970, S.114f.

¹⁰¹ gemäß Hirn erwähnt in *Staats und Gelehrte Zeitung des Hamburgerischen unpartheiischen Correspondent* (1810-1839), 21.01.1823; vgl. Hirn 1970, S.224, Anmerkung 33; Reithmeyer gastierte von 1842-44 in Finnland und hatte vor allem die Opern Gioacchino Rossinis (1792-1868) auf dem Programm; vgl. Hirn 1970, S.246

Hornicke (gest. 1849)¹⁰², Heinrich Wilhelm Gehrman (erw. 1865)¹⁰³, Carl Theodor Nielitz (gest. 1874)¹⁰⁴ und Catharina Nielitz (erw. 1844)¹⁰⁵ vermehrt Opern und Operetten im Programm nachweisen.

Ernsthafte Konkurrenz bekam Schultz von zwei schwedischen Truppen, die Ende der 1820er und Anfang der 30er Jahre nach Finnland kamen.

Einmal war es Carl Wildners (geb. 1774) erfolgreiche Truppe¹⁰⁶ aus Stockholm, die Schultz veranlaßte, beim Magistrat der Stadt eine Klageschrift¹⁰⁷ einzureichen, die sich gegen den Aufenthalt der Wildner-Truppe richtete. Der Generalgouverneur stellte sich jedoch hinter die Truppe Wildners, so daß sie die erste schwedische Truppe war, die im neuen Helsingfors Theaterhaus in der Spielzeit 1827/28 auftrat und neben einigen französischen Komödien und Singspielen vor allem den Dauerbrenner Kotzebue spielte¹⁰⁸. Zum anderen war es die Truppe von Carl Wilhelm Westerlund (1809-1879), die in den 1830er und 40er Jahren oft nach Finnland kam und mit der sich Schultz das Theaterhaus in Helsingfors teilen mußte. Der Truppe Westerlunds schloß sich Rasmus Petter Sjövall (1803-1834) an, dessen Truppe sich nach einer Tournee in Finnland und einem Fiasko in Helsingfors auflöste. Trotz der Spielzeiten in den festen Theaterhäusern in Helsingfors und Åbo¹⁰⁹ sowie in Viborg, das 1834 ein steinernes Theaterhaus erhielt¹¹⁰, unternahmen Schultz und Westerlund weiterhin Tourneen im

¹⁰² Hornickes Operntruppe feierte bereits bei der ersten Tournee 1841 in Helsingfors einen großen Erfolg, vgl. Hirn 1970, S.135. Er unternahm bis 1852 unregelmäßige Gastspielreisen nach Finnland; vgl. Hirn 1970, S.247ff.

¹⁰³ erwähnt in Wiborgs Tidning 01.02.1865; vgl. Hirn 1970, S.232, Anmerkung 140; Gehrman, der Theaterdirektor am deutschen Theater in Riga war, hatte im Sommer 1849 ein großes Operngastspiel in Helsingfors; vgl. Hirn 1970, S.152

¹⁰⁴ Carl Theodor Nielitz' Repertoire in den Jahren 1857 und 1857/58 bestand aus zahlreichen Operetten bzw. Singspielen und Opern von Carl Maria von Weber; vgl. Hirn 1970, S.251f.

¹⁰⁵ vgl. Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon 1890, S.171; Catharina Nielitz war zwei Spielzeiten 1862/63 und 1863/64 in Finnland. Sie setzte besonders in der zweiten Spielzeit auf die Opern Gaetano Donizzetis (1797-1848), Vincenzo Bellinis (1801-1835), Carl Maria von Webers und Wolfgang Amadeus Mozarts; vgl. Hirn 1970, S.255f.

¹⁰⁶ Carl Wildner war seit 1815 der Leiter des *Djurgårdsteatern* in Stockholm, das 1801 als Sommertheater eröffnet wurde. "Unter der Leitung Carl Wildners hatte es sich seit 1815 zu einem beliebten Volkstheater entwickelt, wo man neben Schauerdramen und Sensationsstücken, Schwänken und Singspielen auch einige Veaudevilles des dänischen Theaterkritikers Johan Ludvig Heiberg und 1830 sogar die Komödie *Don Ranudo de Colibrados* (1723) von Ludvig Holberg gab, [...]". (Arpe 1969, S.145)

¹⁰⁷ "[...] För en vecka sedan tillbaka, ankom hit tjugu två svänska acturer ifrån Stockholm, och utan att härvarande Magistrat gjorde afseende på att det voro utländare och ej ägde privilegier, eller det jag ännu önskade stanna en tid i staden, blef den tillåtitt att gifva Representationer härstädes, hvorigenom jag ej haft den ringaste inkomst, oagtdt det jag är Finsk Borgare och betalar betydliga utskulderer." Aus der Klageschrift zitiert nach Hirn 1970, S.87

¹⁰⁸ vgl. Frenckell 1971, S.39

¹⁰⁹ Das von Bonuvier erbaute Theaterhaus brannte 1827 nieder, und es wurde an der gleichen Stelle ein Fachwerkhaus mit 400 Plätzen errichtet. Aber bereits 1839 erhielt Åbo ein neues steinernes Theaterhaus. Ab 1839 ist auch das Repertoire genau belegt; vgl. Cygnaeus 1889, S.115-222

¹¹⁰ Über die Einweihung und die ersten Aufführungen ist nach Hirn nichts bekannt, aber er nimmt an, daß Schultz bei seinem Aufenthalt im November dort spielte; vgl. Hirn 1970, S.101; Frenckell dagegen erwähnt, daß Pierre Joseph Deland 1834 im fertiggebauten Theater in Viborg gespielt haben soll, vgl. Frenckell 1971, S.47

Land¹¹¹. Als 1837 Friedrich Wilhelm Beyer (erw. 1828)¹¹² die Truppe von Schultz übernahm und sie unter seiner Leitung 1838 in das Ensemble des *Kaiserlichen deutschen Hoftheaters* von Petersburg unter der Leitung Eduard Weyland(t)s (erw. 1825)¹¹³ übergang, war Westerlund eine Zeitlang ohne ernsthafte Mitstreiter.

Es folgten zwar von 1839 bis 1852 mehr oder weniger regelmäßig Gastspiele des *Kaiserlichen deutschen Hoftheaters* Petersburg, aber meist nur für eine kurze Weile, besonders während der Fastenzeit¹¹⁴.

Einen wesentlichen Beitrag für die Verbreitung der einheimischen Dramatik leistete die Theatertruppe, die unter Frederik Deland (1812-1894) 1839/40 zum ersten Mal nach Åbo und Helsingfors sowie im Februar 1841 nach Vasa¹¹⁵ kam. In den Jahren 1842 und 1843/44 standen Stücke von Adam Oehlenschläger (1779-1850), Schiller und Shakespeare sowie Kotzebue¹¹⁶ und August Blanche (1811-1868)¹¹⁷ auf dem Programm. Ab der Spielzeit 1844/45 und 1846 spielte man endlich auch einheimische Stücke¹¹⁸. Man gab Frederik Berndtsons (1820-1881) *Friaren från Åbo* (UA 1845) und ein Jahr später Ludvig Runebergs *Friaren från Landet* (gedr. 1834, UA 1846) sowie die Fortsetzung von Frederik Berndtsons erstem Stück, *Kamrer Tullbloms sista äfventyr* (UA 1846). Des weiteren wurde 1848 *I det gröna* von Frederik Berndtson uraufgeführt.

Delands älterer Bruder Pierre Joseph Deland (1805-1862) hatte ebenfalls eine Schauspieltruppe und gastierte 1846 in Helsingfors und Åbo. Auch er setzte auf die einheimische Dramatik und führte im gleichen Jahr Reinhold Otto Frenckells (1823-1880) *Pehr och Pål* (1846)¹¹⁹ in Viborg auf. Es folgten 1847 in Helsingfors und Åbo eine Wiederholung von *Pehr och Pål*, die Uraufführung von Frederik Berndtsons *Enleveringen* sowie ein Jahr später das aus dem Finnischen übersetzte *Den unga gräsenkan* (UA 1849) von Eleonore Sophie Grönlund (um 1849)¹²⁰ und deren Tochter Theresia Augusta Grönlund¹²¹, *Ett fångat lejon* (UA 1848) von Reinhold Otto Frenckell und *Efter femtio år* (UA 1851) von Zacharias Topelius¹²². Verschiedene

¹¹¹ Zum Repertoire von Schultz und Westerlund bzw. zum gesamten Repertoire der 30er Jahre ausführlich Frenckell 1966, S.1-24

¹¹² vgl. Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon 1890, S.20

¹¹³ vgl. Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon 1890, S.262

¹¹⁴ Leitung von Philipp Hornicke und Julius Köcher; vgl. Hirn 1970, S.244f.

¹¹⁵ vgl. Sääf 1920, S.34

¹¹⁶ Durch Zacharias Topelius sind Oehlenschlägers *Correggio* (1811), Schillers *Räuber*, Shakespeares *Hamlet* und Kotzebues *Korsfararne* belegt; vgl. Vasenius 1916, S.25ff.

¹¹⁷ *Magister Bläckstadius* (1844), *Rika morbror* (1845) und *Läkaren* (1845); vgl. Frenckell 1971, S.52

¹¹⁸ Eine genaues Verzeichnis über Verfasser, Titel, sowie Druck- und Aufführungsdaten der einheimischen Stücke ab 1647 bis 1864 bzw. 1875 bieten Weckström 1864, S.8-28 und Frederik Berndtson 1879, S.XVIII-XXVII

¹¹⁹ 27.11.1846; vgl. Hirn 1970, S.247

¹²⁰ vgl. Scandinavian Biographical Index, No.2, 1994, S.677

¹²¹ gemäß Weckström ist das finnische Original unbekannt; vgl. Weckström 1864 S.19; und auch Frenckell 1971, S.56.

¹²² vgl. Weckström 1864 S.20f.

finnlandswedische Stücke wurden in das Repertoire, das in Schweden aufgeführt wurde, aufgenommen, und die Delands trugen auf diese Weise zu deren Verbreitung in Schweden bei¹²³.

1849/50 kam Carl Gustaf Hessler (1816-1899) mit seiner Truppe aus Schweden nach Finnland, und auch er nahm, wie die Brüder Deland, einige einheimische Stücke ins Repertoire auf¹²⁴.

Als 1851-54 Edvard Stjernström (1816-1877) nach Finnland kam, kann man zum ersten Mal von einer Art festen Truppe sprechen, da er das Theater in Åbo gleich für drei Jahre mietete. Das Repertoire war mit Singspielen und leichten Unterhaltungsstücken von Blanche und Augustin Eugène Scribe (1791-1861)¹²⁵, den Schauspielen Victor Hugos (1802-1885)¹²⁶ und den einheimischen Stücken¹²⁷ relativ ausgewogen. Neu an Stjernström war, daß er versuchte, einen neuen Spielstil einzusetzen, "der durch eine Natürlichkeit überraschte - eine Natürlichkeit, die ganz im Gegensatz zu dem hohlen und steifen Pathos des Königlichen Theaters stand"¹²⁸.

Charakteristisch für die kulturellen Einflüsse der deutschen und schwedischen Truppen zu Anfang des Jahrhunderts war, daß beide eine modifizierte Form des Repertoires der jeweiligen Nationaltheater, die Ende des 18. Jahrhunderts entstanden waren, mit nach Finnland brachten. Während das Repertoire der frühen schwedischen Truppen an das gustavianische Theater angelehnt ist, finden sich im Repertoire der deutschen Truppen Parallelen zum Programm, wie es an den deutschen Nationalbühnen

¹²³ Frederik Deland nahm Frederik Berndtsons *Friaren från Åbo*, Ludvig Runebergs *Friaren från landet*, *Skärgårdsflickan* (1847) von Johan August von Essen (1815-1873) und *En Nylands-dragon* (1850) von Nils Henrik Pinello (1802-1879) und Pierre Deland *Pehr och Pål, Ett fångadt lejon* (1848) von Otto Reinhold Frenckell, Frederik Berndtsons *Enleveringen* und später *Sommarnatten* (1849) nach Heibergs *Syvsoverdagen* von Nils Henrik Pinello sowie *Efter femtio år* (1851) von Zacharias Topelius und *På Lemos strand* (1858) von Carl [Karl Gustaf] Rosendal (geb. 1831) ins Repertoire im Djurgårdsteatern auf; vgl. Frenckell 1971, S.57

¹²⁴ In der Spielzeit von Hessler 1849/50: *Tjugo kopek silfver* (1850) und *Den gamla hushållerskan* (1850) von Johan Frederik Galetzki (geb. 1817); sowie *Ur en finnes lif* (1854) von Henrik Wilhelm Johan Zilliacus (geb. 1823) vgl. Weckström 1864, S.20
Hessler kam 1854/55 noch einmal nach Åbo und führte folgende einheimische Stücke auf: *Giftermålskandidaten* (1854) von Frederik Berndtson, *Den 22 augusti eller fänrikens Lycka* (1854) von Carl Rosendal, *Bouppteckningen* (1855) von Nils Henrik Pinello und *Tre friare* (1854) von Josef Julius Wecksell (1838-1907); vgl. Weckström 1864, S.23f. und Cygnaeus 1889, S.68f.

¹²⁵ *Den gamla aktrisen* (UA 1841, gedr. 1864); *Döden fadder* (UA 1827, gedr. 1850); *Läkaren* (1845); *Ett resande teatersällskap* (1848) von Blanche und *Vänskap i döden* (evtl. *Etre aimé ou mourir*, 1835); *Familjen Riquebourg* (*La Famille Riquebourg, ou le Mariage mal assorti*, 1831)); *Ungdomsminnen* (*Les premières amours ou les souvenirs d'enfance*, 1825); *Den proscriberade eller När damerna föra krig* (*Bataille de dames, ou un duel en amour* (1851)); *En timma i Pyrmont* (gedr. 1847) von Scribe; vgl. Hirn 1970, S.248ff.

¹²⁶ *Hernani* (1830); *Lucretia Borgia* (*Lucrece Borgia* (1833)) und *Maria Tudor* (1833); vgl. Hirn 1970, S.248ff.

¹²⁷ *Ur lifvets strid* (UA 1851) von Frederik Berndtson; *Den gamle målaren eller En bit af Helsingfors Tidningar* (1852) von Johan Frederik Galetzki; *Regina von Emmeritz* (1854) von Zacharias Topelius; vgl. Hirn 1970, S.248ff.

¹²⁸ Arpe 1969, S.158

Ende des 18. Jahrhunderts üblich war. So beispielsweise an der *Weimarer Hofbühne* unter der ersten Direktionszeit Goethes von 1791-1798:

Gegen Ende des Jahrhunderts, als wesentlich mehr und bessere Stücke zur Verfügung standen, sind die Spielpläne geprägt von der Polarität, hier: Klassiker - Schiller, Goethe, Shakespeare und Lessing, dort: tagesproduzierende Trivialdramatiker - Ifflands und Schröders immer gleiche Familien- und Rührstücke, ergänzt durch Kotzebuesche Konversationskomödien.¹²⁹

Auf diese Weise kam Finnland durch die Wandertruppen sowohl mit den Klassikern Schwedens als auch Deutschlands in Berührung. Entscheidend für die Entwicklung zu Anfang des 19. Jahrhunderts war jedoch, daß einerseits die Aufführung der einheimischen Dramatik und andererseits ihre Verbreitung über die Landesgrenzen hinaus durch die schwedischsprachigen Truppen erfolgte.

3.1.3.2. Die einheimische Idee eines finnländischen Nationaltheaters

Mit der Etablierung der einheimischen Dramatik in den 1840er und 50er Jahren wurden langsam auch Forderungen nach einer finnländischen Nationalbühne laut. Den Anfang machte Zacharias Topelius, der ab 1842 regelmäßig Artikel in *Helsingfors Tidningar* (1834-64) zu Theateraufführungen und zum Theatergeschehen in Finnland veröffentlichte, als er 1843 die Frage nach einem finnländischen Nationaltheater aufwarf¹³⁰. Ausführlicher wurde das Thema kurze Zeit später von Agathon Meurman (1826-1909) in einem Artikel *Om inrättande av en Finsk Theater* (1844), in welchem er das Einsetzen von einheimischen Truppen und das Spielen der Nationalstücke¹³¹ für die nachfolgende Generation ankündigt, aufgenommen¹³². Einen ersten Schritt in Richtung einheimisches Theater wurde 1852 mit der Amateurtheateraufführung von Zacharias Topelius' Oper *Kung Carls Jakt* (1852) unternommen. Das Ensemble bestand nur aus Finnlandschweden und löste eine Euphorie über die einheimische Dramatik und die einheimischen Schauspieler aus¹³³. Außerdem wuchs in Helsingfors das Begehren nach einem steinernen Theaterhaus, wie es Åbo schon seit 1839 besaß¹³⁴, und die Unzufriedenheit, nur ein altes hölzernes Theaterhaus zu besitzen, führte so weit, daß es in den 1850er Jahren zu einer regelrechten Pressekampagne kam, die zu einer grundsätzlichen Diskussion über die Grundfragen von Kunst und Theater und

¹²⁹ Maurer-Schmoock 1982, S.133; vgl. auch Fischer-Lichte 1993, S.156

¹³⁰ "Varför ha vi ingen nationell teater, ej ens enda scenisk talang, vilken vi kunde kalla vår?" (Helsingfors Tidningar, zitiert nach Hirn 1949, S.102)

¹³¹ Von Agathon Meurman werden jedoch keine Beispiele genannt.

¹³² Helsingfors Tidningar 09.03.1844, vgl. Hirn 1949, S.105

¹³³ vgl. Frenckell 1971, S.61

¹³⁴ zum Repertoire von 1839 - 1889 vgl. ausführlich Cygnaeus 1889, S.115-222

deren Stellung in der Gesellschaft führte¹³⁵. Dennoch wurde der Wunsch nach einem steinernen Theatergebäude 1860 durch den Architekten Georg Theodor Chiewitz (1815-1862) realisiert. Zur Einweihung gab man das Stück *Prinsessan av Cypern, sagospel efter motiven ur Kalevala* (1860) von Zacharias Topelius, das von einheimischen Amateuren uraufgeführt wurde. Weitere einheimische Uraufführungen erfolgten von 1860 bis 1863 sowohl im steinernen *Nya Teatern* (Neues Theater) als auch im hölzernen *Arkadia-teatern*, zum Teil von Amateurtheatergruppen¹³⁶. Während der ersten Spielzeiten im *Nya Teatern* waren es - wie in Åbo - auch weiterhin ausländische Truppen, die den Spielplan bestritten, aber sie mieteten jetzt das Theaterhaus meist für eine ganze Saison, so daß man von einer festen Truppe sprechen kann¹³⁷. Nachdem jedoch im Jahre 1863 das *Nya Teatern* abgebrannt war, mußte man sich wieder mit dem hölzernen Theaterhaus, dem *Arkadia-teatern*, begnügen. Wilhelm Åhman (1825-1876) und Mauritz Pousette (1825-1883) spielten 1864 mit ihrer Truppe zunächst im *Arkadia-teatern*. Als 1866 wieder ein neues steinernes Theater an gleicher Stelle wie das vorherige aufgebaut wurde¹³⁸, übergab man der Åhman/Pousette-Truppe für die nächste Spielzeit das *Benois' Teaterhus*, das mit einem Festkonzert eingeweiht wurde. Bereits nach einem Jahr beschloß man, ein festes Ensemble zu engagieren und begann, eine *Garantiförening* (Garantieverein) zu gründen, die die Gewähr für eine permanente Theatergesellschaft mit fest engagierten Schauspielern übernehmen sollte und die Wandertruppen fernhielt. Die

¹³⁵ Die Diskussion wurde durch Meurmans Artikel *Nöden i landet* (1857) ausgelöst, in welchem er es als notwendig betrachtet, die wirtschaftliche und soziale Not des Landes (Hungersnot) vor das Vergnügen zu stellen und nicht das Geld für ein neues Theaterhaus auszugeben. (vgl. Meurman 09.01.1857 in *Åbo Tidningar*, zitiert in Hirn 1949, S.157f.). Zacharias Topelius suchte seinerseits in der Rubrik *Om theatern hos ett ungt folk* vom 14.11.1857 in *Helsingfors Tidningar* so zu argumentieren, daß der Sinn und Zweck von Kunst und Theater nicht im baren Vergnügen, sondern in der Erziehung und dem Vermitteln von Wissen liege und deshalb vor allem für eine junge Nation wie Finnland von großem Nutzen sei (Hirn 1949, S.204). Außerdem argumentierte er im Grunde für ein volkstümliches Theater, da er an Aufführungen in sowohl schwedischer als auch finnischer Sprache dachte, um so das Theater für alle zugänglich zu machen, indem er sagte, "att med detta teaterhus följa, förr eller senare, en teaterskola, inhemska skådespelare, en egen dramatisk litteratur och representationer på svenska och f i n s k a". (Zacharias Topelius, zitiert nach Hirn 1949, S.173 und 184)

Der Dichter Frederik Cygnaeus (1807-1881) und der Publizist August Schauman (1826-1896) waren zwar ebenfalls für die Erbauung eines neuen Nationaltheaters, nach Hirn hatte die Diskussion in der Presse jedoch keine praktische Bedeutung; vgl. Hirn 1949, S.149. Ausführlich behandelt wird der große Theaterstreit von 1857 von Yrjö Hirn: *Teatrar och teaterstrider i 1800-talets Finland. Spridda studier*. Helsingfors 1949.

¹³⁶ Zu erwähnen sind *En förmiddag på landet* (1862) von Carl Mannerheim (1835-1914), *Ett förlorat paradiset* (1862) von Wilhelm Bolin (1835-1924); *Älskare och Bandit* (1862) von Adelaide Ehrnrooth, *Daniel Hjorth* (1862) von Josef Julius Wecksell, *Kan ej!* (1862) von Johan Ludvig Runeberg; *Kungens Guddotter* (1863) von Wilhelm Bolin, *Torpfflickan, scén ur Fänrik Ståls sägner* (1863) von Johan Ludvig Runeberg und *Taflor ur Hanna* (1863) von Johan Ludvig Runeberg; vgl. dazu ausführlicher Weckström 1864, S.26ff. und Lüchou 1977, S.9ff.

¹³⁷ vgl. zu Repertoire und Leitung von *Svenska Teatern* ab 1860 ausführlich Marianne Lüchou: *Svenska Teatern i Helsingfors*. Borgå 1977.

¹³⁸ Architekt war der aus St. Petersburg kommende Architekturprofessor Alexander Benois (erw. 1864), nach dem dieses Haus benannt wurde..

Wanderbühnen konnten jetzt nur entweder im *Åbo Teater* oder im *Arkadia-teatern* in Helsingfors spielen. Trotz des festen Ensembles im *Benois' Teaterhus* war man auch hier noch weit von einer einheimischen Bühne entfernt, und da sich sowohl Leitung als auch Ensemble zum großen Teil aus Schweden zusammensetzte, war die Bühnensprache noch immer Reichsschwedisch. Daran änderte auch die 1866 gegründete *elevskola* (Elevenschule)¹³⁹, an der einheimische Schauspieler ausgebildet wurden, die jedoch mit den schwedischen Schauspielern nicht konkurrieren konnten, nichts. Dennoch gab es immer wieder - beeinflusst durch die Nationalbewegung, den Sprachenstreit und nicht zuletzt durch die rasche und konsequente Entwicklung des finnischen Nationaltheaters unter Kaarlo Bergbom - Bestrebungen, die 'einheimische Idee' zu verwirklichen. Realisiert wurde sie jedoch 1894 in Åbo, als das *Svenska inhemska teatern* (Schwedisches einheimisches Theater) durch Anton Franck (1858-1923) gegründet wurde. Es hatte ein Ensemble, das ausschließlich aus finnlandschwedischen Kräften bestand, und man legte auf diese Weise die Grundlage zu einem schwedischen Nationaltheater.

Die erste Premiere des neuen Ensembles war für die Entwicklung des finnlandschwedischen Theaters insofern von Bedeutung, als das Finnlandschwedische zum ersten Mal als Bühnensprache verwendet wurde. Die Meinung über die neue einheimische Truppe war allerdings geteilt. Es gab zwar viele Anhänger, die das Finnlandschwedische als Bühnensprache begeistert aufnahmen, aber man stieß auch auf Widerspruch. Es wurden Stimmen laut, das Finnlandschwedische wäre die alltägliche Umgangssprache und deshalb als Kultursprache ungeeignet. Erfolg hatte das Ensemble vor allem auf dem Lande, dort wurde das *Svenska inhemska teatern* mit Begeisterung aufgenommen, was die Truppe veranlaßte, Tournéen durch ganz Finnland zu veranstalten. Etwas weniger erfolgreich waren dagegen die Auftritte in Helsingfors. Vor allem die Verwendung des Finnlandschwedischen als Bühnensprache stieß in Helsingfors auf scharfe Kritik, da man in der Hauptstadt an der reichsschwedischen Tradition festhalten wollte und das Finnlandschwedische als Kultursprache ablehnte. Das *Nya Teatern* in Helsingfors war, nachdem es sich langsam ein festes reichsschwedisches Ensemble zusammenstellen konnte, weiterhin auch der reichsschwedischen Tradition verhaftet. Aus diesem Grund mußte sich das *Nya Teatern* den Vorwurf gefallen lassen, sich weniger um die nationalen Belange des Volkes zu kümmern als vielmehr elitäre Privatinteressen zu verfolgen. "Svenska Teatern i Helsingfors har utgjort ett slags privatunderhållning för huvudstaden och vad vi redan för länge sedan behövt är en vidsynt ledd nationalscen."¹⁴⁰

Das *Svenska inhemska teatern* setzte seine Tätigkeit in den 90er Jahren trotz verschiedener personeller und ökonomischer Krisen in Åbo fort. Die Zeit vor der Jahrhun-

¹³⁹ Die Schauspielschule bestand auch nur 2 Jahre; vgl. Qvarnström 1946, S.81f.

¹⁴⁰ Dahlström 1915, S.21

dertwende wird in *Åbo Tidning* vom 23.11.1898 dann auch als Glanzperiode des *Svenska inhemska teatern* bezeichnet¹⁴¹. Es folgten erfolgreiche Tourneen nach Vasa, Björneborg (finn. Pori), Uleåborg und Viborg¹⁴².

Nachdem nun aus Åbo und den Tourneestädten sich die Nachrichten über den guten Erfolg überschlugen, ging man 1899 endlich auch in Helsingfors daran, die einheimische Idee zu verwirklichen. Es wurde - ebenfalls von Anton Franck - ein einheimisches *Folkteatern* (1899) (Volkstheater) gegründet. Die Intention Francks war, ein Theater für ein breites Publikum zu schaffen, welches, was den künstlerischen Anspruch bei der Inszenierung und Repertoireauswahl betrifft, eine konkurrenzfähige Alternative zu *Nya Teatern* bilden sollte. Ein wesentlicher Faktor für die Volksnähe von Francks *Folkteatern* war dabei natürlich auch die Verwendung des Finnland-schwedischen als Bühnensprache durch einheimische Kräfte. Jedoch gab es in Helsingfors noch immer geteilte Meinungen über eine derartige Besetzung des Ensembles und der Leitung. Die Kritik bestand aus verschiedenen Punkten.

So gab man bspw. zu bedenken, daß es nur wenige einheimische Schauspieler gäbe, die man einsetzen könnte und diese wären einem gewissen Dilettantismus verhaftet (tatsächlich wurden später einige Schauspieler von *Svenska inhemska teatern* in Åbo abgeworben) und man würde sich ehrgeizig an zu schwierige Stücke wagen¹⁴³. Weitere Einschränkungen wurden allmählich hinsichtlich der in die einfache Unterhaltung und ins Alltägliche ableitenden Repertoirezusammenstellung geäußert. Denn als das *Folkteatern* 1902 in das *Arkadiateatern* an den Stadtrand zog, hatte dies zur Folge, daß sich die Leitung des Theaters zu Beginn entschloß, auf leichte Unterhaltungsstücke zu setzen, um die Zuschauer anzulocken. Nachdem das Publikum dem *Folkteatern* jedoch die Treue hielt und dieses immer beliebter wurde, konnte man bereits ab 1904 das gewohnte Repertoireniveau¹⁴⁴ wieder aufnehmen, dem - aus ökonomischen Gründen - auch Kassenschlager eingefügt wurden. Daß sich das *Folkteatern* relativ rasch an der Seite des *Nya Teatern* etablieren konnte, läßt sich folgendermaßen erklären. Das *Folkteatern* erfüllte in einer Zeit, in der Patriotismus und Sprachbewußtsein das geistige Klima bestimmten, im Gegensatz zum *Nya Teatern*, die einheimischen und volksnahen (nationalromantischen) Bedürfnisse des Publikums. Darüberhinaus übernahm es damit in sprachlicher Hinsicht bereits zu einem gewissen Grad die Funktion einer finnland-schwedischen Nationalbühne.

Die Entstehung der beiden finnländischen Nationalbühnen im 19. Jahrhundert geht von ähnlichen Bedingungen aus. Mit dem aufkommenden Nationalbewußtsein, das eng mit der sprachlichen Zugehörigkeit verbunden war, galt es beidesmal den

¹⁴¹ vgl. Qvarnström 1947, S.27

¹⁴² zum Repertoire vgl. Colliander 1920, S. 120-149

¹⁴³ Diesen Vorwurf mußte sich vor allem am Anfang auch das *Svenska inhemska teatern* in Åbo gefallen lassen; vgl. Qvarnström 1947, S.22

¹⁴⁴ Klassiker wie Ludvig Holberg, Molière, Adam Oehlenschläger und Alexandre Dumas d.J. standen auf dem Repertoire; vgl. Qvarnström 1947, S.92

Stellenwert der einheimischen Sprachen - sowohl des Finnischen als auch des Finnlandschwedischen (in Abgrenzung zum Schwedischen) - zu erhöhen und als Kultursprache anerkannt zu wissen. Die Etablierung des Finnlandschwedischen gestaltet sich insofern problematischer, weil das Theaterleben ab den 1830er Jahren vor allem durch die Truppen aus Schweden geprägt war und man sich zunächst dieser Tradition verpflichtet fühlte.

Indem die beiden Sprachen zur Bühnensprache gemacht wurden, trug das Theater nicht unwesentlich dazu bei, die sprachliche Identität zu festigen. Offensichtliche Gemeinsamkeit der finnlandschwedischen und finnischen Theaterentwicklung im 19. Jahrhundert ist die Verankerung im Kampf um die jeweilige sprachliche Identität.

3.1.3.3. Sällskapsteater als Beginn der Amateurtheatertätigkeit in Finnland

Eine weitere Form des Theaters, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte, ist das sogenannte *Sällskapsteater*¹⁴⁵, das bis zum Ende des Jahrhunderts vorwiegend von der Oberschicht als unterhaltendes Gesellschaftsvergnügen betrieben wurde. Die Schauspieler waren demnach Söhne und Töchter etablierter Familien, die Spaß am Theaterspielen hatten. Zunächst waren die Aufführungen intern und der Spielort meist der eigene Guts- oder Herrenhof, wo sich nur Freunde und Bekannte der Darsteller sowie zum Teil auch Untergebene als Zuschauer versammelten. Später wurden die Aufführungen auch öffentlich, und man spielte entweder in Schul- oder Feuerwehrhäusern. In den Städten Åbo und Helsingfors gab es darüberhinaus die Möglichkeit in den Theater- oder Gesellschaftshäusern (*Societetshuset*) zu spielen.

Ausdrückliches Ziel der Theatervorstellung war neben der Unterhaltung, einen wohlthätigen Zweck zu erfüllen. Man unterstützte bspw. die Veteranen des Krieges von 1808/09, Brandopfer und sonstige Bedürftige oder sammelte für Schul- und Bibliothekseinrichtungen.

Aus dem Jahr 1827 ist die erste öffentliche Amateurtheateraufführung im großen Saal des *Societetshuset* in Åbo unter der Leitung des Grafen Axel Adolf Pipers (1778-1827) erwähnt. Man spielte die Lustspieloper *Gubben i Bergsbygden eller det enstaka huset* (*La maison isolée, ou Le vieillard des Voges* (1802)) von Benoit Joseph Marsollier des Vivetières (1750-1817) und Nicolas Dalayrac (1753-1809)¹⁴⁶. Das Stück wurde im Zusammenhang mit der Einweihung des Theaterhauses in Åbo 1837 wiederholt¹⁴⁷. Ab 1848 werden auch in Björneborg¹⁴⁸ *sällskapsspektakel* gegeben.

¹⁴⁵ zum Teil auch *Sällskapsspektakel* genannt. Sirén definiert den Begriff folgendermaßen: "Spektakel var inte någon nedsättande benämning utan ett vanligt ord med betydelsen skådespel. Förledet Sällskaps- anger ett huvudsyfte med den tidens amatörteater - den skulle vara ett inslag i societetens nöjes- och sällskapsliv." Sirén 1983, S.10

¹⁴⁶ vgl. Weckström 1864, S.81

¹⁴⁷ vgl. Weckström 1864, S.81 und Cygnaeus 1889, S.24

¹⁴⁸ Man spielte Johan August von Essens *Skärgårdsflickan* und August Blanchés *Rika morbror*, die wohl beliebtesten Stück bei Sällskapsteater; vgl. Weckström 1864, S.92

Bereits aus dem Jahre 1831 ist die erste Amateurtheatervorstellung in Nyland belegt. Auf dem Herrenhof *Sarvlax* bei Pernå führte man im Gerätehaus des Hofes - organisiert und durchgeführt von den Söhnen des Gutsherren von Born - Holbergs *Jeppe på Berget* auf¹⁴⁹. Neben Pernå sind ab 1848 *sällskapsspektakel* in Borgå¹⁵⁰ und Lovisa¹⁵¹ und ab 1850 in Ekenäs¹⁵² üblich.

In Österbotten sind *sällskapsspektakel* in Gamla Karleby ab 1847¹⁵³ und in Kristinestad ab dem Jahre 1848¹⁵⁴ sowie in Wasa ab 1849¹⁵⁵ und in Jakobstad ab 1866¹⁵⁶ belegt.

Auf Åland begann man mit der Amateurtheatertradition erst ab 1849 in Eckerö¹⁵⁷ und 1851 in Jomala prestgård¹⁵⁸.

Gegen Ende des Jahrhunderts wurde das Amateurtheater immer populärer, und die breite Bevölkerung begann, sich aktiv am Theater zu beteiligen. Dies hing in der Regel unmittelbar mit der Gründung von Vereinen/Gesellschaften, den *dramatiska föreningar* zusammen. So wurde vergleichsweise früh, bereits 1864/65, die *Musikalisk-dramatiska föreningen i Vasa* gegründet¹⁵⁹, es folgten dann bspw. 1883 die *Dramatiska föreningen i Kristinestad*, 1894 die *Dramatiska föreningen i Jakobstad* usw.¹⁶⁰ Die gesteigerte Theateraktivität zeigte sich aber auch durch andere unterschiedliche Vereine, Verbände und Organisationen, die in diesem Zeitraum im Zuge der Volksbildungsbewegung gegründet wurden. Beispielsweise begann etwa die Freiwillige Feuerwehr in Vasa bereits 1879 eine dramatische Abteilung zusammenzustellen, die unter der Leitung des Berufsschauspielers Schoultz¹⁶¹ auftrat.

Eine wesentliche Bedeutung im Hinblick auf die Amateurtheatertätigkeit kommt jedoch den vielen neugegründeten regionalen Jugendvereinigungen - *Ungdomsföreningarna* - zu, die sich als Kulturorganisationen einerseits zum Ziel setzten, auf

¹⁴⁹ vgl. dazu ausführlicher Sirén 1983, S.7

¹⁵⁰ Das Stück ist nicht genannt; vgl. Weckström 1864, S.95f.

¹⁵¹ Titel der Stücke nicht bekannt; vgl. Weckström 1864, S.110

¹⁵² Aufgeführt wurden Roderich Benedix' (1811-1873) Lustspiel *Morbror Pehr* (1846), *Frieri och förställning eller Landfollan i St. Flour* (1850) nach Jean Bayard (1796-1853) von F. N. Berg und Johan August von Essens *Skärgårdsflickan*; vgl. Weckström 1864, S.102

¹⁵³ Die Namen der Stücke sind hier nicht genannt; vgl. Weckström 1864, S.103f.

¹⁵⁴ Man spielte Kotzebues *Egendomen vid landsvägen* (1845) (*Das Landhaus an der Heerstraße* (1809)), *Fästmön från huvudstaden* (1840) (*Die Braut aus der Residenz* (1836)), von Prinzessin Amalie Frederike Augusta von Sachsen (1794-1870) und Frederik Berndtsons *Kungens porträtt* (1848) sowie August Blanchés *Dardanell och hans upptåg på landet* (18), vgl. Weckström 1864, S.100; außerdem Ernst Wendelins Amateurstück *Systersonen eller två kyssar och en duell* (1848), vgl. Weckström 1864, S.19

¹⁵⁵ das ohne Autor genannte *Pröfningen* und Frederik Berndtsons *Kungens porträtt*, vgl. Weckström 1864, S.128

¹⁵⁶ Zacharias Topelius' *Ett skärgårdsäventyr*, vgl. Stürmer, S.45

¹⁵⁷ Johan August von Essens *Skärgårdsflickan* sowie Frederik Berndtsons *Kungens porträtt* und *Fenomanen* (1845), vgl. Weckström 1864, S.138

¹⁵⁸ Frederik Berndtsons *Kungens porträtt*, vgl. Weckström 1864, S.138

¹⁵⁹ vgl. Sääf 1920, S.10

¹⁶⁰ vgl. Qvarnström 1946, S.255

¹⁶¹ vgl. Sääf 1920, S.17

kommunaler Ebene die volkstümlich kulturelle Unterhaltung zu regeln, andererseits einen Bildungsauftrag verfolgten, indem sie zur Allgemeinbildung der kommunalen Bevölkerung beitragen wollten. Neben Veranstaltungen wie Vorträgen, Tanz und Musik nahm das Theater relativ rasch eine wichtige Stellung ein. Viele Aufführungen fanden auch im Rahmen größerer Feste oder Feiern statt, die meist einem wohlthätigen Zweck dienten. Die gängigste Form der szenischen Darstellung bildeten die Tableaus¹⁶², gefolgt von Lustspielen¹⁶³ sowie Dialektstücken¹⁶⁴ und Dialogen¹⁶⁵. Ganzabendstücke wurden oft unter Anleitung und Regieanweisung eines Berufsschauspielers entweder in den Vereinslokalen, unter freiem Himmel oder in den bereits oben genannten Gebäuden wie Feuerwehr- oder Schulhäusern aufgeführt.

Eine weitere Gruppe der Amateurtheaterszene machte das Arbeitertheater aus. Obwohl sich die Arbeiterbewegung in der finnischsprachigen Bevölkerung viel ausgeprägter bemerkbar machte, war sie unter den schwedischen Arbeitern ebenfalls spürbar. Die in Helsingfors und Wasa gegründete *Wrightska arbetarföreningen* (1883) war deshalb auch zweisprachig. Es folgte die Gründung weiterer schwedischsprachiger Arbeitervereinigungen wie bspw. *Arbetets Vänner* (1891), *Helsingfors Svenska arbetarförbund* (1899) etc. sowie zahlreicher lokaler Arbeitervereinigungen¹⁶⁶, aus denen die aufkommende Arbeitertheateraktivität entstand. Daß sich das Arbeitertheater im 19. Jahrhundert noch nicht so gravierend von dem aus den bürgerlichen Reihen entstandenen Amateurtheater unterscheidet, liegt an seiner Orientierung am bürgerlich geformten Amateurtheater¹⁶⁷.

Vid 1800-talets slut hade det skapats en nära samverkan mellan olika samhällsgrupper, men vid 1900-talets början uppstod så småningom ånyo en klyfta genom att ungdomsföreningarna och de socialistiska arbetarföreningarna framträdde med skiljaktiga ideal, vilket bl.a. syntes i valet av repertoar för scenkonsten.¹⁶⁸

¹⁶² Sirén unterscheidet dabei hauptsächlich die beiden Kategorien romantisch und patriotisch: "De patriotiska tablåarna förekom vid olika evenemang under Året, men särskilt vanliga var de givetvis vid Runebergsdagen." Sirén 1983, S.37

¹⁶³ Hier unterscheidet Sirén zwischen *lustspel*, den einfachen leichten Lustspielen, die keine spezielle soziale oder geographische Bindung haben und den sogenannten *folkslivspjäser*, die eine deutliche Anknüpfung an das Volksleben auf dem Lande haben; vgl. Sirén 1983, S.27

¹⁶⁴ nach Sirén kann man innerhalb der Kategorie *bygdemål* verschiedene Typen unterscheiden. Das traditionell mündlich überlieferte Volksmärchen (*folkssaga*), wird mit der Zeit durch Geschichten sogenannte *berättelser* oder *historier* abgelöst, die entweder auf eine gehörte oder gelesene Erzählung basierten, die nicht verändert wurde oder auf eine frei erfundene, die dann oft den Zusatz *egget bygdemål* hatten; vgl. Sirén 1983, S.41

¹⁶⁵ gemäß Sirén baut dieser zur Unterhaltung dienende Komödientyp auf den Typus des durchtriebenen Untergebenen auf. "Av dialogernas två roller var den ena alltså en myndighetsperson eller annars en högre stående, medan den andra intog en traditionellt sett underordnad, lägre ställning." (Sirén 1983 S.39f.)

¹⁶⁶ vgl. Allardt 1981, S.214

¹⁶⁷ vgl. Zilliacus 1981 S.144

¹⁶⁸ Sirén 1983, S.53

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelang es dem Arbeitertheater, sich vom bürgerlichen Amateurtheater mehr und mehr abzusetzen. Dies geschah zwar zu einem gewissen Grad durch die Repertoirepolitik, indem man versuchte, mehr soziale und politische Themen ins Repertoire aufzunehmen. Der eigentliche Unterschied des Arbeitertheaters bestand jedoch darin, daß der Spielort, das Zielpublikum und die daran beteiligten Akteure anders zusammengesetzt waren.

3.1.4. Das Theater im 20. Jahrhundert

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war maßgeblich durch die beiden festen und etablierten Theaterhäuser *Svenska inhemska teatern i Åbo* und *Svenska Teatern i Helsingfors* und deren Bestreben sich als einheimische Nationalbühnen zu behaupten, geprägt. Die professionelle Theaterlandschaft erfuhr durch die Gründung zweier zusätzlicher fester Theaterszenen, dem *Wasa Teater* in Vasa und dem *Lilla Teatern* in Helsingfors eine Erweiterung.

Das Amateurtheater etablierte sich hauptsächlich in den Jugendvereinen und begann sich langsam von den größeren Festen und Feiern, dem es zunächst verbunden war, zu lösen. Jetzt wurden ganze Theaterabende organisiert, an denen längere Stücke gespielt werden konnten.

Ein weiteres Genre, das dem Anfang des Jahrhunderts seine Form verlieh, ist vor allem das Arbeitertheater, das sowohl auf professioneller als auch auf Amateurtheaterebene wirksam war.

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts war durch eine grundlegende Erneuerung des Theaters in den 60er und 70er Jahren geprägt. Das in dieser Zeit aufkommende Gruppentheater, das in Inhalt und Absicht in gewisser Weise an die Tradition des Arbeitertheaters anknüpfte, gab den Institutionstheatern richtungsweisende Impulse.

Die Amateurtheatertätigkeit erlebte in den 60er und 70er Jahren ebenfalls einen Aufschwung, der durch den Ausbau der Sommertheater verstärkt wurde.

3.1.4.1. Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg

Die Nationalbewegung und die Ausformung eines sprachlichen Bewußtseins im 19. Jahrhundert sowie die neuromantisch-nationale Strömung in der Kunst zur Jahrhundertwende führten dazu, daß man sich auch am Theater auf einheimisch-nationale Elemente besann, und zog 1915 die Gründung der finnlandschwedischen Nationalbühne nach sich. Den Grundstein dafür legten die beiden im 19. Jahrhundert entstandenen einheimischen Bühnen, das *Svenska inhemska teatern* in Åbo und das *Folkteatern* in Helsingfors.

Die ökonomischen Schwierigkeiten, die das *Svenska inhemska teatern* schon vor der Jahrhundertwende begleiteten, konnten sich zu Beginn des Jahrhunderts nicht so schnell ändern. Dies hing sicherlich auch mit dem ständigen Wechsel, dem die Leitung des Theaters unterzogen war, zusammen. Nachdem der Regisseur und Schauspieler Konni Wetzter (1871-1940) 1903 als Intendant eingesetzt wurde und in der Spielzeit 1903/04 dem *Svenska inhemska teatern* Aufschwung gab, glaubte man wieder an die Zukunft des Theaters. Wetzter wurde jedoch ans *Svenska Teatern in Helsingfors* abberufen, und das *Svenska inhemska teatern* mußte in der folgenden Spielzeit 1904/05 seine Tätigkeit einstellen.

Die folgenden Jahre des *Svenska inhemska teatern* sind weiterhin durch häufigen Wechsel der Intendanz und Leitung¹⁶⁹ sowie finanzielle Krisen geprägt. Als Gustav Nessler ab 1914/15 die Leitung übernahm, war man wegen des Kriegsausbruchs zunächst unsicher, ob man die Theaterarbeit überhaupt fortsetzen sollte. Man entschied sich für eine Tourneereise durch Finnlands Provinzen, die wider Erwarten sehr erfolgreich wurde. Nach dem Ersten Weltkrieg (1914-1918) endete die Tourneetätigkeit, und das Theater, das 1918 zum letzten Mal in *Åbo Svenska Teater* umbenannt wurde, bekam wieder den Charakter einer festen Bühne mit einem Ensemble, das sowohl aus einheimischen als auch reichsschwedischen Schauspielern bestand. Dennoch wurde das Ziel einer einheimischen Ausrichtung, welches das Theater seit Mitte des 19. Jahrhunderts anstrebte, beständig weiterverfolgt. In der Satzung der Theatergesellschaft verankerte man die nationale Absicht dadurch,

att upprätthålla en svensk teater med inhemsk ledning och inhemska sujetter, vid vilken man använder ett i Finland brukligt, korrekt talspråk, samt i sin mån bidra till utveckling av en inhemsk dramatisk litteratur.¹⁷⁰

Das zweite einheimische Theater des Landes, das *Folkteatern*, begann, sich zu Anfang des neuen Jahrhunderts langsam zu etablieren. Zunächst war es in verschiedenen provisorischen Gebäuden untergebracht, bis es 1907 aus räumlichen Gründen im reichsschwedisch orientierten *Svenska Teatern* in Helsingfors unterkam. Beide Theater standen aus organisatorischen Gründen unter der gemeinsamen Leitung des Garantievereins, hatten jedoch unterschiedliche künstlerische Leiter und Regisseure. Für das *Folkteatern* war es zunächst nicht ganz einfach, unmittelbar mit der Konkurrenz unter einem Dach zu sein, da man sich der Grenzen der eigenen Möglichkeiten, was bspw. die Einschränkung bei der Auswahl der Schauspieler und damit auch zwangsläufig der Stücke betraf, bewußt wurde. Das Repertoire vereinfachte sich insofern, als es nur

¹⁶⁹ Leitung und Intendanz des *Svenska inhemska teatern*: 1905-09: Anton Franck; 1909-1910: Konrad Tallroth (1872-1926); 1910-12: Anders Wikman (geb. 1879); 1913-1914: August Arppe (1854-1924); 1914-18: Gustav Nessler (geb. 1884), vgl. Qvarnström 1946, 37ff.

¹⁷⁰ Zilliacus 1989, S.174

acht Stücke umfaßte und leichtere Unterhaltung in Form von Volkslustspielen und Farcen sowie Komödienklassiker wie Molière und Holberg bot¹⁷¹.

Dies wurde um so deutlicher, als das *Svenska Teatern* mit Konni Wetzter einen künstlerischen Leiter und Intendant¹⁷² besaß, der durch seine zahlreichen internationalen Gastspiele und Gastschauspieler, die er nach Helsingfors holte, dem Theater entscheidende Impulse gab.

Trotz seines internationalen Interesses standen bei Wetzter - auch nach dem Einzug des *Folkteatern* - immer wieder einheimische Stücke auf dem Spielplan¹⁷³. Der musikalische Bereich seines Repertoires war einerseits durch regelmäßige dänische Operettengastspiele abgedeckt, andererseits mit den Aufführungen von einheimischen und internationalen Singspielen, zu denen Jean Sibelius (1865-1957) die Musik komponiert hatte¹⁷⁴. Eine Bereicherung erfuhr Wetzters Repertoire durch die Aufführungen der *Svenska Teaterns elevskola*, die ab 1908 regelmäßig stattfanden. Kennzeichnend für den Stil des *Svenska Teatern*, das Konni Wetzter während der letzten zwölf Jahre leitete, waren einerseits die Kontinuität, mit der die reichsschwedische Tradition des Theaters verfolgt wurde, und andererseits die Aufgeschlossenheit, mit der man sowohl der einheimischen als auch der internationalen Dramatik begegnete.

Auch das *Folkteatern* fand unter der Leitung verschiedener Regisseure und Intendanten¹⁷⁵ im Laufe der Zeit zu seiner eigenen Ausdrucksform und konnte sich 1913, unter der Leitung August Arppe, neben der reichsschwedischen Abteilung, jetzt *Svenska Teaterns Högsvenska afdelning*, als gleichberechtigte einheimische Abteilung, jetzt *Svenska Teaterns inhemska afdelning*, seinen Platz festigen. Ausschlaggebend für diese Entwicklung der *inhemska afdelning* war außerdem, daß mit der 1908 gegründeten *elevskola*¹⁷⁶ endlich einheimische Schauspielkräfte ausgebildet werden konnten. Die ersten eigenen Nachwuchsschauspieler wie bspw. Nanny Westerlund (1895-), Oscar Tengström (1887-) und Eja von Herten (1887-)¹⁷⁷ erweiterten das Ensemble der einheimischen Abteilung und erhöhten damit auch die Möglichkeiten

¹⁷¹ Zur unterschiedlichen Beurteilung des Repertoires vgl. Qvarnström 1947, S.97 und Frenckell 1971, S.179

¹⁷² Konni Wetzter leitete das *Svenska Teatern* in Helsingfors von 1904-1916

¹⁷³ *Norrgårdsfolket* (UA 1905, SvT) von Hanna Rönnberg, *Hans Fjord* (UA 1906, SvT) von Frederik Nycander, *Djävulskyrkan* (UA 1907, SvT) von Adolf Paul (geb. 1863), *Brottsjöar* (UA 1907, SvT) von Alexander Öhquist, *Konungens ring* (UA 1911, SvT) von Julius Hirn und August Arppe, *Dynastin Peterberg* (UA 1913, SvT) und *Bror och syster* (UA 1915 SvT) von Mikael Lybeck, vgl. Lüchou 1977, S.102-131

¹⁷⁴ *Pelléas och Mélisande* (1892) von Maurice Maeterlinck (1862-1949), *Belsazars gästabad* (UA 1906, SvT) von Hjalmar Procopé (UA 1906, SvT), *Svanehvit* (1901) von August Strindberg (1849-1912) (UA 1908, SvT), *Trettondagsafton* (1601) von William Shakespeare, *Ödlan* (UA 1910, SvT) von Mikael Lybeck, vgl. Lüchou 1977, S.104-128

¹⁷⁵ vgl. dazu ausführlich Lüchou 1977, S.108ff. und S.259

¹⁷⁶ Die Gründung und Verwirklichung der *Svenska Teaterns elevskola* war zum großen Teil das Verdienst von Nicken Rönngren (1880-) und Mina Cygnaeus (1851-1936), die sich beide durch ihre Lehrtätigkeit für die Ausbildung an der Theaterschule einsetzten.

¹⁷⁷ vgl. auch Qvarnström 1947, S.106ff. und Lüchou 1977, S.114ff.

bei der Auswahl der Stücke. Neben einheimischen Stücken und Komödien standen jetzt auch Henrik Ibsen (1828-1906) und August Strindberg, Lew Tolstoi (1828-1910) und Nikolai Gogol (1809-1852) auf dem Programm, und die einheimische Abteilung wurde auf diese Weise zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz. Einen entscheidenden Beitrag zur Verbreitung und Popularisierung der einheimischen Abteilung leistete der 1913 durch Nicken Rönngren, Julius Hirn und Mina Cygnaeus gegründete Schwedische Theaterverein in Finnland (*Svenska Teaterföreningen i Finland*).

Aufgabe und Ziel des Vereins war es

med lämpliga medel energiskt framhäva betydelsen av god teaterkonst fotad på inhemska grund, att arbeta för den svenska inhemska dramatikkens utveckling, att vidmakthålla intresset för scenisk konst även på landsbygden samt att genom beredande av anslag och stipendier understödja strävanden och studier, vilka avse den inhemska teaterkonstens främjande.¹⁷⁸

Vom Verein wurden neben Abonnementvorstellungen, Soiréen, Vorträgen und Diskussionen vor allem Tourneen organisiert, um möglichst viele Anhänger für die einheimische Idee und Vereinsmitglieder zu gewinnen. Gleichzeitig standen in der Spielzeit 1913/14 der *inhemska afdelning* unter August Arppes Leitung und Runar Schildts (1888-1925) Regie gleich sieben einheimische Stücke auf dem Programm, wovon vier Uraufführungen waren¹⁷⁹.

Doch in den folgenden Jahren machten sich schon die Veränderungen, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, bemerkbar. Und nachdem die ökonomischen Belastungen des *Svenska teatern* mit zwei Abteilungen immer größer wurden, beschloß man, nun die beiden Abteilungen zusammenzulegen. Die Vorarbeit der *Svenska Teaterföreningen i Finland*¹⁸⁰ machte sich auch bei der Jahresversammlung der *garantiföreningen* im Jahr 1915 bezahlt, als die einheimische Abteilung mit knapper Mehrheit die Abstimmung gewann, und das *Svenska Teatern* ebnete sich so endgültig den Weg zur finnlandschwedischen Nationalbühne.

¹⁷⁸ aus der Einweihungsschrift (*inbjudningsskriften*) zitiert nach Qvarnström 1947, S.112, vgl. dazu auch Arpe 1969, S.362

¹⁷⁹ Uraufgeführt wurden *Inspectorn på Siltala* (UA 1913, Inh. af.) von Hjalmar Procopé, *Littowska vapnet* (UA 1913 Inh. af.) von Zacharias Topelius, *Kommunaldjävulen* (UA 1913, Inh. af.) von Ernst Viktor Knape (1873-1929), *Läsförhörskalaset på Hultnäs* (UA 1914, Inh. af.) von Parus Ater (eigentl. Adèle Weman 1844-1936) und *Den helige Henricus* (UA 1914, Inh. af.) von Arvid Mörne, vgl. Lüchou 1977, S.129

¹⁸⁰ Die *Svenska Teaterföreningen* gab zu dieser Zeit eine Schriftserie *Scenisk konst och kultur* heraus, in der Svante Dahlström *Den inhemska teateridén* und *Svenska teaterns framtid* publizierte. Beide Abhandlungen sind ein Plädoyer für die einheimische Idee und lösten auf diese Weise erneut die Debatte über die reichs- oder finnlandschwedische Orientierung des Theaters aus.

Målet var skapandet av en nationalscen, som kunde tillgodose behovet av scenkonst, som utåt skulle sprida upplysning och bildning genom framförande av goda program och som därjämte skulle vårda sig om den klassiska och samtida inhemska dramatiken.¹⁸¹

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war sowohl für die beiden etablierten Theater *Åbo Svenska Teater* und *Svenska Teatern* als auch für das neugegründete *Wasa Teater* eine Phase des Umbruchs und der Orientierung, in der es darum ging, der jeweiligen Theaterinstitution ein eigenes Profil zu verleihen.

Das *Åbo Svenska Teater* bekam mit Ernst Ahlbom (1866-1934) jedoch zunächst einen Theaterleiter, der eine sehr konservative repertoirepolitische Linie verfolgte, die auf einen ausgewogenen Anteil an Klassikern, Komödien und Lustspielen basierte, der es jedoch an aktueller und zeitgenössischer Dramatik mangelte. Ahlbom verlieh dem *Åbo Svenska Teater* insofern jedoch ein Gepräge, als er zum einen den Schwerpunkt verstärkt auf Operetten, Opern und Singspiele legte, eine Gattung, die auch in den 1990er Jahren noch stark vertreten ist, zum anderen wurden einheimische Lustspiele verschiedener Amateurschriftsteller¹⁸² ins Repertoire aufgenommen. Mit Oscar Tengström, der die Theaterleitung 1926 übernahm, wurde die Repertoirepolitik zumindest im Hinblick auf die zeitgenössische Dramatik grundlegend verändert, indem moderne englische, deutsche und skandinavische Dramatiker¹⁸³ auf den Spielplan gesetzt wurden. Durch Tengströms Repertoirepolitik hatte das *Åbo Svenska Teater* in knapp zehn Jahren ein Profil erlangt, das sich am europäischen Zeitgeist orientierte, ohne jedoch die einheimisch lokale Tradition aus dem Blickfeld zu verlieren. Auf diese Weise sollte ein breitgefächertes Publikum angesprochen werden, das sowohl an einem aktuellen als auch lokalen Angebot interessiert war. Gleichmaßen wurde unter Leo Golowins (geb. 1904) Leitung (1937-1945) die aktuelle, zum Teil expressionistisch ausgerichtete Repertoirepolitik zunächst fortgesetzt. Doch mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde aufgrund rückläufiger Zuschauerzahlen dem allgemeinen Trend entsprechend wieder auf ein unterhaltsameres und weniger politisches Repertoire gesetzt.

Nachdem sich die einheimische Abteilung unter Adam Poulsen endgültig durchgesetzt hatte, versuchte das *Svenska Teatern* in Helsingfors in den 20er Jahren der Bezeichnung "finnlandschwedische Nationalbühne" gerecht zu werden. Ein wesentlicher Schritt in diese Richtung war, daß man das repertoirepolitische Interesse auf die zeitgenössische einheimische Dramatik lenkte. Zum einen waren es die

¹⁸¹ Luchou in Dagens Press 13.08.1921, zitiert nach Luchou 1960, S.11

¹⁸² Axel Lilles (1846-1921) *Lyckans galoscher* (UA 1920, ÅST), sowie Einar Holmbergs (geb. 1878) *Segern* (UA 1927, ÅST), *Antonssons* (1921, ÅST) und *Håkansbergsleken* (1924, ÅST), außerdem Paul Nylanders (eigentl. Ingrid Qvarnström, geb. 1891) *Den stora kärleken* (UA 1922, ÅST), *Professoren från Uppsala* (UA 1918, ÅST) und *Bergsrådets 60-årsdag* (UA 1925, ÅST)

¹⁸³ Bspw. Robert Cedric Sherriff (1896-1975), Sean O'Casey (1880-1964), Bertolt Brecht (1898-1956), Walter Hasenclever (1890-1940), Bruno Frank (1887-1945), Oscar Rydqvist (1893-1965)

Autoren der Jahrhundertwende wie Lybeck und Hjalmar Procopé¹⁸⁴, die der neue Leiter Nicken Rönngren¹⁸⁵ auf den Spielplan setzte, zum anderen etablierte Prosaisten, die sogenannte Flaneur-Generation, die sich nach 1918 auch der Dramatik verschrieben hatten und die zum Teil die Geschehnisse des Bürgerkriegs in ihren Dramen aufgenommen hatten: Arvid Mörne¹⁸⁶, Runar Schildt¹⁸⁷, Ture Janson (1866-1954)¹⁸⁸, Henrik Hildén¹⁸⁹, Jarl Hemmer¹⁹⁰ und Hagar Olsson¹⁹¹.

Einen weiteren Kreis bildeten auch hier verschiedene Amateurschriftsteller¹⁹², die das Genre des Lustspiels und des Volksschauspiels mit lokaler Anknüpfung abdeckten. Neben dem ausdrücklichen Ziel, die einheimische Dramatik zu lancieren - so startete man bspw. 1923 einen Verfasserwettbewerb für ein finnlandschwedisches Lustspiel mit einheimischen Motiven¹⁹³ - lag ein zusätzlich wichtiges Anliegen daran, die einheimischen Schauspielkräfte und Regisseure¹⁹⁴ zu fördern¹⁹⁵.

Ähnlich wie am *Åbo Svenska Teatern* war - und ist es heute noch - die Operette ein wesentlicher Bestandteil des Repertoires am *Svenska Teatern*, obwohl dies in den 20er Jahren von Lüchou deutlich kritisiert wurde und er statt der Operetten die Aufnahme zeitgenössischer Dramatik forderte¹⁹⁶.

¹⁸⁴ *Åskvädret* (UA 1905 SvT), *Balzars Gästbud* (UA 1906), *Inspektorn på Siltala* (UA 1913, SvT), *Tvillingarna från Borgå* (UA 1916, SvT), *Fädrens anda* (UA 1919, SvT), *Medaljungen* (UA 1922, SvT), *Den nye forvaltaren* (UA 1935, SvT)

¹⁸⁵ Er war einer der am längsten amtierenden Theaterleiter von 1919-1954.

¹⁸⁶ *Den heliga Henricus* (1914 UA, SvT), *Fädernearvet* (1919 UA, SvT), *Solens återkomst* (1921 UA, SvT)

¹⁸⁷ *Den stora rollen* (1923 UA, SvT), *Lyckoriddaren* (1923 UA, SvT), *Galgmannen* (1924 SvT, UA 1923 Kansallisteatteri)

¹⁸⁸ *Konungen av X-Land* (SvT 1921), *Sveaborg* (SvT 1928), *Cäsars hustru* (1935 SvT)

¹⁸⁹ *Barnet* (1919 SvT), *Kvinnan och segraren* (1922 SvT)

¹⁹⁰ *Med ödet ombord* (UA, 1925 SvT), *Anna Ringers* (UA 1935, ÅST)

¹⁹¹ *Hjärtats pantomim* (1928), *Schattenspiel* (UA 1928, SvT), *S.O.S. (Save our souls)* (UA 1929, SVT), *Det blåa undret* (1932, SvT)

¹⁹² Amos Andersons (geb. 1878) *Vallis Gratiae* (UA 1923, SvT), Hjalmar Dahls (geb. 1898) *Roothens på Rongais* (1938, SvT) und Knut Tilgmanns *Fyndet på Klintön* (1923, SvT), Wilhelms (Prins Wilhelm (geb. 1884)) *Ombord* (1926, SvT), Barbro Mörnes (geb. 1903) *Äventyr i Florios land* (1937, SvT), Paul Nylanders (Ingrid Qvarnström) *Professoren från Uppsala* (1918, SvT) und Alexander Öhqvists *Brottsjörar* (1907, SvT), *Sista kortet* (1928, SVT), und Parus Aters *Trollborgen* (SvT, 1930), *Lilla Maja* (1931, SVT)

¹⁹³ Den Wettbewerb gewann Kai Voss (eigentl. Gertrud Zilliacus, geb. 1864) mit dem Lustspiel *Philips väst* (1924, SvT), vgl. Qvarnström 1947, S.151

¹⁹⁴ Elsa Nyström (geb. 1890), Gerda Wrede (geb. 1896) und Mia Backman (geb. 1877) absolvierten alle zunächst die einheimische Schauspielschule und etablierten sich dann in den 20er und 30er Jahren als Regisseurin bzw. Choreographin.

¹⁹⁵ Verstärkt wurde dieses Ziel vielleicht auch dadurch, daß in den 20er und 30er Jahren noch einmal die Forderung nach einer Verfinnischung - vor allem in Helsingfors - aufkam.

¹⁹⁶ Dennoch bemerkt der Kritiker Nils Lüchou in den 20er Jahren, daß die Entwicklung der Nationalbühne nicht so rasch vor sich ging, wie das Publikum es sich wünschte: "Att Svenska teatern ännu inte nått detta mål [skapandet av en nationalscen] står klar för envar. Tiden har varit för knapp. Men det synes oss, som skulle utvecklingen icke försiggått med den relativa hastighet man räknat med och som om man på ledande håll ibland t.o.m. hotat att slå in på orätt väg och icke visat den inhemska saken nödig hänsyn." Lüchou in *Dagens Press* 13.08.1921, zitiert nach Lüchou 1960, S.11.

Außerdem führte Lüchou in seinem Artikel u.a. aus, daß es sinnvoller wäre, den Operettenanteil

Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre erlebte die englische und deutsche Gegenwartsdramatik sowohl an den finnischsprachigen als auch am schwedischsprachigen Theater in Helsingfors einen Aufschwung¹⁹⁷. Die moderne europäische bzw. internationale Dramatik wurde am *Svenska Teatern* zu einem festen Bestandteil des Repertoires und ermöglichte auf diese Weise, daß eine Linie zwischen Unterhaltung und Bildung in der Repertoirepolitik gefunden wurde: "Nachdem das Publikum das Theater nicht mehr nur als Unterhaltungsstätte, sondern auch als Bildungsinstitut ansah, fing die Direktion an, den Aktionsradius zu erweitern."¹⁹⁸

Aus diesem Grund begann man 1935 das Bühnengebäude vollständig umzubauen, während das Ensemble auf Tournee in Schweden war. Die dort geknüpften Kontakte und guten Erfolge machten sich bezahlt, als nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs die Truppe im Theatergebäude nicht mehr weiterspielen konnte. Das Ensemble wurde vom schwedischen *Riksteater* (Reichstheater) auf eine weitere Tournee nach Schweden eingeladen. Man teilte die Truppe auf, indem die eine Hälfte unter der Leitung von Nicken Rönngren nach Schweden und die andere Hälfte unter der Leitung von Gerda Wrede innerhalb Finnlands auf Tournee ging. Trotz der ungünstigen äußeren Umstände konnte in den 40er Jahren die Theaterstätigkeit im Theatergebäude in Helsingfors erneut erfolgreich aufgenommen und bis zum Kriegsende weitergeführt werden.

Da während des Krieges ein gesteigertes Bedürfnis nach Unterhaltung vorhanden war, entschloß sich der Schauspieler und Regisseur Oscar Tengström zusammen mit seiner Frau Eja von Herten-Tengström, in den 1940er Jahren ein weiteres schwedischsprachiges Theater zu gründen, das *Lilla Teatern*. Zunächst hatte das Theater keine eigene Bühne, so daß man in verschiedenen öffentlichen Gebäuden gastierte. Das Konzept Tengströms, dem Verlangen des Publikums nach Zerstreuung und Unterhaltung nachzukommen, machte sich bezahlt, denn schon bald verkörperte das *Lilla Teatern* eine Art Unterhaltungs- oder Volkstheater, dessen Repertoire sich vorwiegend aus Operetten, Revuen und Komödien zusammensetzte und das sich neben dem *Svenska Teatern* in Helsingfors schnell einen festen Publikumsstamm sichern konnte.

Schwieriger als für die etablierten Theater in den Städten Åbo und Helsingfors gestaltete sich die Gründung des Theaters auf dem Lande. Nachdem das *Åbo Svenska Teater*, wie bereits erwähnt, 1918 seine Tournetätigkeit aufgab, entstand in den

des Repertoires zugunsten moderner Stücke aufzugeben. Dafür sprachen seiner Meinung nach drei Gründe: 1. war der ökonomische Aufwand für die Produktionen viel zu groß; 2. konnten die einheimischen Nachwuchsschauspieler darin nur begrenzt eingesetzt werden und 3. war es zur Regel geworden, reichsschwedische Operettenschauspieler zu engagieren, was für dem Konzept eines Nationaltheaters entgegenstand; vgl. Lüchou 1960, S.14f. Der hohe Anteil an Musikstücken unterscheidet das finnlandschwedische Nationaltheater grundsätzlich sowohl vom finnischsprachigen *Kansalisteatteri* und vom schwedischen *Dramaten*, die sich nur aufs Sprechtheater konzentrierten.

¹⁹⁷ Fast gleichzeitig standen am *Svenska Teatern* und am *Kointon Nayttämö Teatteri* Aufführungen von Paul Raynal, James Mathew Barrie, Bertolt Brecht, Walter Hasenclever und Klabund (Alfred Henschke) auf dem Spielplan; vgl. Lüchou 1960, S.364,65

¹⁹⁸ Arpe 1969, S.371

ehemaligen österbottischen Tourneestädten eine kulturelle Flaute. Aus diesem Notstand heraus wurde deshalb 1919 ein weiteres festes schwedischsprachiges Theater, das *Wasa Teater* in Vasa gegründet, mit der Absicht, in Vasa ein schwedisch-österbottisches Kulturzentrum¹⁹⁹ zu schaffen. In den ersten Spielzeiten war man aus Rentabilitätszwecken zunächst weniger bemüht, ein künstlerisches Konzept für das Theater zu entwickeln, als sich vielmehr durch leichte Unterhaltung einen festen Publikumsstand in Vasa und den umliegenden Kleinstädten zu sichern²⁰⁰. Unter Wetzers Leitung²⁰¹ änderte sich die Repertoirepolitik insofern, als man auf ein ausgewogenes Repertoire²⁰² setzte. Trotz seiner anfänglichen Erfolge zeichnete sich bereits in Wetzers dritter Spielzeit (1923/24) ein stetiger Publikumsrückgang ab. Eine der ersten Maßnahmen, die Wetzter unternahm, war 1923 die Einführung sogenannter Neujahrsrevuen (*Nyårsrevy*). Es handelte sich dabei meist um ein einheimisches Musik- und Textprogramm mit lokaler Anknüpfung, das stets zu einem Kassenschlager wurde²⁰³. Wetzter legte auf diese Weise den Grundstein für eine Revuetradition in Vasa, die in dieser Form etwas Einmaliges darstellt und sich zum Teil bis heute bewährt hat. In den folgenden Spielzeiten sah sich Wetzter immer mehr gezwungen, sich dem Publikumsgeschmack anzupassen und noch weitere Unterhaltungs- und Musikstücke ins Repertoire aufzunehmen. Trotz der veränderten Repertoirepolitik änderte sich an den Zuschauerzahlen nicht sehr viel, und Wetzter beschloß in der Spielzeit 1926/27, das Theater zu verlassen. Dennoch wurde in den folgenden Spielzeiten²⁰⁴ weiterhin auf ein leichteres Repertoire gesetzt, in dem Komödien, Lustspiele und Operetten vorherrschten. Unter Rafael Stenius (geb. 1897)²⁰⁵ wurde die einseitige Ausrichtung des *Wasa Teater* wieder aufgehoben, indem er in der Spielzeit 1933/34 vermehrt Klassiker und aktuellere Stücke aufnahm. Damit traf er gleichzeitig den Geschmack des Publikums, denn das Theater erlebte in den 30er Jahren eine regelrechte Blüte. Inzwischen machten sich die Bemühungen des *Svenska Teatern*, eigene Schauspieler auszubilden, auch am *Wasa Teater* bemerkbar, so daß der einheimische Anteil an Schauspielern gegenüber den reichsschwedischen im

¹⁹⁹ vgl. Kruskopf 1960, S.40

²⁰⁰ Die künstlerischen Leiter und Regisseure waren in den ersten beiden Spielzeiten (1919/20) Ernst Ahlbom (1866-1934) und dann (1920/21) Adolf Linderoos (1869-1929).

²⁰¹ unter der Spielzeit 1921/22-1926/27

²⁰² Die Zielsetzung, ein "ausgewogenes Repertoire" anzubieten, ist ein Phänomen, das auf alle drei Theater gleichermaßen zutrifft. Dies ist vielleicht damit zu begründen, daß die Theater in ihrer jeweiligen Region gewissermaßen ohne Konkurrenz sind, und sie auf diese Weise versuchen, ein möglichst breites Publikum zu erreichen und sämtliche Zuschauerinteressen abzudecken.

²⁰³ "De österbottiska nyårsrevyerna är som sig bör blandade av humoristiska sketcher, sånginslag, små dansnummer och situationskomiska inslag. Mycket av dialogen går på dialekt och ger produkterna en hemvävd prägel." Hamberg 1980, S.13

²⁰⁴ Unter der Leitung von Charley Paterson (1927/28-1928/29) und Ingvar Ericson (1929/30-1932/33)

²⁰⁵ (1933/34-1938/39)

Ensemble nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ stieg²⁰⁶. Gustaf Nessler, der die Theaterleitung 1939 übernahm, versuchte zunächst, die von Stenius eingeschlagene Linie zu übernehmen, doch mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erschwerten sich auch die Arbeitsbedingungen am *Wasa Teater*, und die Spielzeiten waren ebenfalls durch Unterbrechungen und die Umstellung auf ein Unterhaltungsrepertoire geprägt, was jedoch den Publikumszulauf erhöhte.

Neben den Institutionstheatern spielte zu Anfang des 20. Jahrhunderts sowohl auf professioneller als auch auf Amateurtheaterebene²⁰⁷ besonders das Arbeitertheater eine wichtige Rolle. Es erlebte in der Zeit von 1904-1916 einen regelrechten Boom, und die Anzahl der Theatervereinigungen erhöhte sich von 5 auf 232²⁰⁸. Außerdem gab es 15 feste Arbeiterbühnen, die zwischen 1899 und 1916 entstanden waren²⁰⁹. Helavuori erklärt den enormen Aufschwung, den die sogenannten *Teaterklubbarna* erfuhren, damit, daß die Arbeiterbewegung zur Jahrhundertwende zunehmend selbständiger und politischer wurde. Dies wirkte sich insofern auf das Arbeitertheater aus, daß es die ursprünglich bürgerliche Tätigkeitsform zu überwinden und für die eigenen Ziele und Zwecke zu nützen begann²¹⁰. Die Zielsetzung wich allerdings erheblich von Theatervereinigung zu Theatervereinigung ab, und sie waren sich nur darin ähnlich, daß das Theater sowohl politische Bildungsstätte sein sollte, um den gesellschaftskritischen Blick des Proletariats zu schärfen, als auch zur Unterhaltung beitragen sollte²¹¹.

Nach dem Bürgerkrieg (1918) gab es verschiedene Faktoren, die zu einer Veränderung der Arbeitertheaterlandschaft führte. Für viele Amateurtheatertruppen wurde die Arbeit erschwert, da zahlreiche Spielstätten, die sogenannten *Folkets Hus*, geschlossen wurden. Die professionellen Arbeitertheater bekamen weniger finanzielle Unterstützung vom Staat, der auf diese Weise drohte, das Zweitheatersystem abzu-

²⁰⁶ Bisher hatte man seitens des Publikums immer Vorbehalte gegenüber den einheimischen Schauspielern, da sie in der Regel im Vergleich zu den reichsschwedischen Kollegen als unzureichend ausgebildet galten; vgl. Kruskopf 1960, S.76

²⁰⁷ Parallel zum professionellen Theater existierte auch auf Amateurtheaterebene ein Zweitheatersystem. Neben dem Arbeitertheater wurde die Form des *sällskapteaters* weitergeführt und einige neue Vereinigungen gegründet: *Dramatiska Föreningen i Tammerfors* (1900), *Svenska Teaterföreningen i Finland Mariehamnsfilial* (1910), *Dramatiska klubben i Viborg* (1924-1939); vgl. Qvarnström 1946, S.264

²⁰⁸ Auf finnlandschwedischer Seite existierten u.a. folgende Klubs: *Arbetets Vänner i Borgå* gründeten ihren ersten *Teaterklubb* 1908, der jedoch seine Tätigkeit bald einstellte und 1920 durch den *Arbetets Vänners Teaterklubb i Borgå* ersetzt wurde, vgl. Selén 1990, S.42f. *Arbetarföreningen i Jakobstad* unterhielt ebenfalls seit 1908 eine Theatergruppe, die in den 20er Jahren unter dem Namen *Stärnas teaterklubb* weitergeführt wurde und nach dem Krieg als *Jakobstads teaterklubb* weiterbestand; vgl. Stürmer 1986, S.7

²⁰⁹ vgl. Estreen 1972, S.156, bzw. Zilliacus 1981, S.145

²¹⁰ vgl. Helavuori 1990, S.84

²¹¹ vgl. Helavuori 1990, S.85f.

schaffen²¹², was nach 1945 auch geschah. Auf der anderen Seite zeigten sich die 20er und 30er Jahre auch als eine sehr lebendige Zeit. Das Organisationsnetz der Arbeiter wurde erweitert und führte u.a. 1920 zu der Gründung einer Arbeiter-theatergesellschaft (*Arbetarteaternasförbund (ATF)*), in der die ideologische Theaterwirksamkeit des Arbeitertheaters programmatisch formuliert wurde. Zu den wesentlichen Punkten gehörte eine proletarische Repertoirepolitik, das Engagement der Theaterleute für die Ideologie der Arbeiterbewegung, die administrative Unabhängigkeit der Bürgerschaft, d.h. absolute Selbstbestimmung der Arbeiter und die Mitgliedschaft im gemeinsamen Zentralverband²¹³.

In der Praxis sah es allerdings so aus, daß sich das Repertoire der Arbeitertheater in den 1920er und 30er Jahren nicht so sehr von dem der Institutionstheater unterschied.

I stort sett fanns det ingen skillnad mellan arbetarteaternas och de borgerliga teaternas programutbud. Klassmedveten agitationsdramatik eller samhällskritisk dramatik uppfördes på 1920-talet mindre än förut. Kvalitativt bestod repertoaren av dramatik av alla slag, men kvantitativt var det populärdramatik som dominerade. Operetter och lustspel med folklig anknytning drog mest publik.²¹⁴

Entscheidend jedoch ist, daß die Aufnahme beim Arbeiterpublikum, gemäß Helavuori, auf anderen Faktoren beruht als bei dem bürgerlichen Theater. Besonders innerhalb der Arbeiterkultur erscheint es notwendig, dem tatsächlichen Theaterempfänger Beachtung zu schenken. Denn das Verhältnis des Arbeiters zum Theater und Drama war vom ideologischen Standpunkt heraus ein anderes²¹⁵.

Der Arbeiter, der ins Theater ging, hatte im Gegensatz zum bürgerlichen Theatergänger keine Theatererfahrung oder Vorkenntnisse bzw. Vorinformation, was jedoch nicht als Mangel zu sehen ist, sondern vielmehr die Möglichkeit in sich birgt, eigene Erfahrungen sowohl beim Erfassen des Stückes als auch bei der Interpretation mit einzubringen²¹⁶. Der politische Hintergrund des Arbeiters spielte unter diesen Umständen unweigerlich in die Aufnahme und Interpretation der Stücke hinein, so daß eine Umdeutung im Sinne der Arbeiterideologie geschah, und das Theater wurde zu einem Medium,

²¹² vgl. dazu Helavuori: "Trots sin skenbart smala funktion hade rådet [statens scenkonstnerliga råd] en central, såväl konkret som symbolisk, betydelse för teaternas område betydde, att statens teaterpolitiska roll framhävdes. Det var nämligen just rådet, som var den primära påtryckaren för avskaffande av tvåteatersystemet och skapande av enteatersystemet. I jämförelse med de borgerliga teaternas fick arbetarteaternas under hela 1920-talet mindre statligt understöd." (Helavuori 1990, S.87f.)

²¹³ vgl. Helavuori 1990, S.89

²¹⁴ Helavuori 1990, S.89, vgl. dazu auch Långbacka 1982, S.269 und Zilliacus 1981, S. 144f.

²¹⁵ Helavuori 1990, S.93

²¹⁶ vgl. dazu Niemi, die sich ausführlich mit Publikumsverhalten und -reaktionen beschäftigte: "The less the spectators knew the play or its events in advance, the more they had to turn to their own experiences in order to understand it, and the greater the likelihood of these experiences coming to dominate their interpretation of the play." (Niemi 1983, S.121)

which offered the possibility for symbolic opposition, a way in which the working class could deal with its own position at the theatre's illusory level, treating those problems and conflicts which emerged from the reality of the time but which could not be dealt with in other ways.²¹⁷

Andererseits bot das populäre Repertoire der Arbeitertheater die Möglichkeit einer illusorischen Gegenwelt, in der man vor den alltäglichen und politischen Ereignissen fliehen konnte.²¹⁸

Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich die Situation des Arbeitertheaters radikal, da das Zweitheatersystem abgeschafft wurde, indem man Arbeiter- und bürgerliches Theater zusammenlegte²¹⁹. Durch die Fusionierung der Theater, die nach Zilliacus gleichzeitig einer ideologischen Neutralisierung gleichkam²²⁰, ging die Arbeitertheatertätigkeit erheblich zurück und konnte in den 40er und 50er Jahren nur noch in geringem Umfang auf Amateurtheaterebene weiterleben. Erst in den 60er und 70er Jahren wurde das Arbeitertheater im weitesten Sinne wiederbelebt, "då de fria grupperna såg sig själva som arbetartraditionens aktiva fortsättare och nyskapare"²²¹.

Der besondere Wesenszug der Arbeitertheater, so hebt Helavuori hervor, bestand darin, daß sie sich durch Publikumsnähe und eine starke lokale Verankerung auszeichneten. Hinzu kommt, daß der Spielort gleichzeitig als eine Art Versammlungsort von Gleichgesinnten fungierte, der das kollektive wie ideologische Bewußtsein festigte²²².

3.1.4.2. Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird besonders in den 50er Jahren ein allgemeiner Rückgang des Theaterinteresses spürbar. Dies wird zum einen auf die Fusionierung von Arbeiter- und Institutionstheater zurückgeführt²²³ und zum anderen - und dies betraf vor allem die finnlandschwedische Bevölkerung - auf die demographische Entwicklung. Die rasche strukturelle Veränderung, die Finnland nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Industrialisierung erfuhr, wirkte sich auf die soziale und demographische Struktur, wie auch die traditionelle sprachliche Kultur des Landes aus. Dies wurde in der Region Österbotten durch die Emigration nach Schweden noch verstärkt,

²¹⁷ Helavuori 1991, S.48f.

²¹⁸ vgl. Helavuori 1991, S.48f.

²¹⁹ Eine Ausnahme bildete das *Tammerfors Arbetarteater* (*Tampereen Työväen Teatteri*, 1901), das weiterbestehen konnte. Dies hängt damit zusammen, daß sich in Tammerfors (Tampere) als ausgesprochene Industriestadt das Arbeitertheater mehr als in den anderen Städten zu einem festen Bestandteil der finnischen Arbeiterkultur entwickelte. Es wird seit 1980 staatlich unterstützt und ist heute wie das *Tammerfors Teater* (*Tampereen Teatteri*, 1967) eine professionelle Bühne.

²²⁰ Zilliacus 1981, S.147

²²¹ Helavuori 1990 S.92

²²² vgl. Helavuori 1990 S.92f.

²²³ vgl. Zilliacus 1981, S.148

und die Kluft zwischen Peripherie und Zentrum verschärfte sich²²⁴. Das Theater wurde von dieser Entwicklung insofern beeinflusst, als sich das Publikum veränderte.

Sållad var den (publik) inte bara socialt utan också demografiskt; urbaniseringen - vars våldsamma fas i Finland inföll senare än i det övriga Norden - hade ju två sidor. Den ena var flykten till städerna; till dess kultursociologiska kännetecken hörde förstäder utan kulturvanor och utan kulturell infrastruktur; [...] Den andra var flykten från landsbygden; det psykologiska trycket på dem som »stannat kvar«, liksom utglesningen av den kulturella repertoar som stod till deras förfogande, riktade uppmärksamheten på kulturutbudets skevhet överlag.²²⁵

Es herrschte also eine kulturelle Schiefelage, die mit der Gruppentheaterbewegung der 60er Jahre ausgeglichen werden konnte. Im Zuge dieser Bewegung entstanden verschiedene freie Gruppen, die an die Tradition des Arbeitertheaters mit der Forderung nach Politisierung, Befreiung von konventionellen Theaterformen und Arbeitsweisen, Veränderung der Theaterstruktur und neuen angemessenen Theaterdistributionen (freie Theatergruppen, Schul- und Studententheater, Kindertheater etc.) anknüpften und die konventionelle Theaterinstitution in Frage stellten.

Außerdem machte sich das Aufleben des ethnischen Bewußtseins der Finnlandschweden in den 70er Jahren und die damit verbundene Wiederbelebung des Regionalismus bestimmter Provinzen auch im Theaterbereich bemerkbar. Die Bevölkerung in den ländlichen Gebieten - allen voran die Bewohner der Region Österbotten - fühlte sich vom Zentrum kulturell benachteiligt und besann sich aus diesem Grund auf die eigenen lokalen Traditionen und Bräuche. Dies führte zu einem Aufschwung der Amateurtheateraktivität, indem Amateur- und Sommertheatergruppen, die sehr stark regional ausgerichtet waren, wiederbelebt oder neu gegründet wurden. Die regionale Verbreiterung der Theateraktivität blieb ebenfalls nicht ohne Einfluß auf die Theaterinstitutionen.

Das Institutionstheater durchlief während der 60er und 70er Jahre unter der Einwirkung der freien Gruppen sowie der Amateur- und Sommertheater wesentliche Veränderungen. Zunächst mußte man erkennen, daß nur ein Teil des möglichen Publikums erreicht wurde. Aus diesem Grund wurden verschiedene Maßnahmen ergriffen. Nach Vorbild der Gruppentheater zeigte man jetzt auch Interesse an den jüngeren Zuschauern - nicht zuletzt deshalb, weil sie das Publikum der Zukunft ausmachen. Unter diesen Umständen bildeten an den Institutionstheatern Kinder- und Jugendstücke mehr als zuvor einen festen Bestandteil des Repertoires.

²²⁴ vgl. Kapitel 2.4.

²²⁵ Zilliacus 1981, S.149

Institutionsteatern har inte stått överksam inför den utmaning som gruppernas barnteaterverksamhet innebar. Man har prövat på egna barnteaterformer, t ex amatörproduktioner under professionell ledning. Man har allmänt ökat utbudet, bl a genom att ta för sig av den repertoar grupperna fött fram.²²⁶

Des weiteren versuchte man ein breiteres Publikum zu erreichen. Die starke regionale Ausrichtung der Zuschauer, wie sie sich bei den freien Gruppen zeigte, bedeutete gleichzeitig, daß die lokale Identifikation sehr hoch war und die Institutionstheater als Integrationsort ihre Bedeutung verloren. Um den Gegensatz zwischen Peripherie und Zentrum auszugleichen, begannen die Institutionstheater verstärkt ihre Tourneetätigkeiten wieder aufzunehmen. Die Idee, die Tätigkeit der Theater auf die umliegenden Kommunen der Region auszudehnen, hing eng mit dem nordischen kulturpolitischen Modell zusammen, das in den 70er Jahren die kulturelle Dezentralisierung als eines der wichtigsten Konzepte verfolgte²²⁷. Bei einer regelmäßigen und engagierten Theaterwirksamkeit in der Region hatten die Institutionstheater die Möglichkeit, den Regiontheaterstatus²²⁸ zu erlangen und so staatlich unterstützt zu werden.

Regionteatrarnas centrala uppgift vore att utveckla sitt områdes scenkonst, språk, dialekt, litteratur och scenmusik och de skulle ha ett lagstadgat statsstöd och en lagstadgad administration.²²⁹

Neben den obengenannten Veränderungen, die den Kreis der Rezipienten betraf, wurde - nicht zuletzt unter Einfluß der Gruppentheater - Anfang der 70er Jahre außerdem die gesellschaftliche Funktionsbestimmung des Theaterwesens und der Theaterwirksamkeit der finnlandschwedischen Institutionstheater neu reflektiert. Dafür wurde vom Bildungsministerium (Undervisningsministeriet) 1972 eigens eine Theaterkommission²³⁰ eingerichtet, die über die wesentlichen zukünftigen Aufgaben der finnlandschwedischen Theater befinden sollte. Die Ergebnisse wurden von der Theaterkommission des Jahres 1972 folgendermaßen zusammengefaßt:

²²⁶ Zilliacus 1981, S.168

²²⁷ vgl. dazu Kapitel 2.5.

²²⁸ Seit 1969 wurde in Finnland der Versuch des Regiontheaters in Joensuu, Kuopio und Rovaniemi betrieben (vgl. Elldin 1978, S.17). "Regionteaterbegreppet är långt ifrån entydigt i de olika nordiska länderna. I Finland har ett antal redan fungerande institutionsteatrar (stadsteatrar) under vissa perioder (än så länge alltså i form av en försöksverksamhet) fått sitt verksamhetsområde utvidgat till att omfatta också regionen eller länet där de är stationerade. Det betyder att man från det egna teaterhuset gör turneresor ut till kommunerna, men också att kommunerna ordnar bussturer in till regionteatern." (Hamberg 1980, S.22). Das Versuchsprojekt wurde 1978 zu einer festen Einrichtung, die eine finanzielle staatliche Unterstützung bekam und der kulturellen Dezentralisierung in den schwach besiedelten Gebieten Finnlands gerecht werden konnten.

²²⁹ Fellman-Nordell 1988, S.17

²³⁰ vgl. dazu ausführlich Fellman-Nordell 1988, S.14ff.

Kommissionen ansåg, att den viktigaste framtidsuppgiften för den svenskspråkiga teatern var, att bredda basen för verksamheten, så att teatern skulle dels nå hela den finlandssvenska publiken, dels utöver denna. Detta skall ske genom

- ett geografiskt mera differentierat utbud med turnéer och gästspel
- ett mångsidigare teaterutbud genom uppgiftsfördelningen och samarbete mellan enheterna
- en utbyggnad av teater som riktar sig till speciella grupper (fr. a. skol- och barnteater)
- en betoning av finlandssvensk teaters betydelse som brobyggare mellan språkgrupperna.²³¹

Die innerbetriebliche Strukturveränderung zeigte sich darin, daß die Organisationsformen demokratisiert wurden, das Repertoire durch gesellschaftspolitische Themen des Landes aktualisiert und die einheimische Produktion verstärkt wurde, indem man Autoren als "Hausdramatiker" am Theater anstellte. Dadurch wurde das Theater mehr als je zuvor zum Gegenstand des öffentlichen Interesses, denn es eröffnete eine Möglichkeit die Wirklichkeit zu erforschen, förderte die Entwicklung des politischen Bewußtseins und die kritische Haltung gegenüber Gesellschaft und Staat. Das Theater wurde somit Teil eines gesellschaftlichen Veränderungsprozesses.

3.1.4.2.1. Åbo Svenska Teater in Åbo

Während das *Åbo Svenska Teater* die Kriegsjahre und die Nachkriegsjahre erfolgreich überstanden hatte, befand es sich in den 50er Jahren, wie alle Theater, in einer ökonomischen und zum Teil auch künstlerischen Krise, die sich soweit zuspitzte, daß die Bedeutung des Theaters im Laufe der 60er Jahre in Frage gestellt werden sollte. Im Zuge der allgemeinen Überprüfung der Theaterwirksamkeit in Finnland, die nicht zuletzt eine Geld- und Subventionsfrage des Staates war, äußerte der Leiter des *Svenska Teatern* in Helsingfors, Carl Öhman (1930-), 1965 zur Eröffnung der neuen Spielzeit den Gedanken "att göra ÅST till en filial till huvudstadsscenen"²³². Diese Äußerung löste eine Diskussion über die Zukunft des *Åbo Svenska Teater* aus, die in der sogenannten Meinander-Kommission²³³ kulminierte:

ÅST föreslogs där bli omvandlad till en amatörscen vars utbud skulle kompletteras av den professionella kollegan Svenska teatern. Publikunderlagets litenhet angavs som avgörande skäl. Det blev nu en långsiktig målsättning att ringa in ÅSTs region, att peka ut den och att göra teatern outhärlig där.²³⁴

²³¹ Fellman-Nordell 1988, S.15

²³² Zilliacus 1989, S.84

²³³ Am 18. Januar 1968 wurde eine Kommission des Bildungsministeriums (Undervisningsministeriet) zusammengesetzt, die von Regierungsrat Meinander geleitet wurde. Der Kommission warf man u.a. vor, daß sie nicht die notwendige Sorgfalt und Objektivität bei der Beurteilung der Situation des *Åbo Svenska Teater* wahrte; vgl. dazu die ausführliche Darstellung über den Verlauf der Diskussionen bei Fellman-Nordell 1988, S.8-20.

²³⁴ Zilliacus 1981, S.87

Jetzt war es am *Åbo Svenska Teater* zu beweisen, daß es nicht nur einen kleinen Zuschauerkreis erreichte, und sich darüber hinaus bemühte, seine Publikumsbasis zu erweitern. "Dessutom gällde det nu för ÅST att värja sig mot bilden av teatern som en angelägenhet för ett bemedlat mindretal, och att motivera en annan bild."²³⁵

Aus diesem Grund war ab Ende der 60er Jahre bis in die 80er Jahre hinein das wichtigste Ziel des *Åbo Svenska Teater*, sowohl die Arbeitsbedingungen als auch die Repertoirepolitik zu ändern, um den Regiontheaterstatus zu erlangen. Das war jedoch mit verschiedenen Schwierigkeiten verbunden²³⁶. Nachdem die Kommune für 50% des Jahresbudgets stand, war man verpflichtet, mindestens dreimal in der Woche in Åbo zu spielen. Mit durchschnittlich 10 Schauspielern und einem Repertoire, das jährlich 7-10 eigene Produktionen umfaßte, von denen jeweils drei Stücke das gesamte Ensemble beanspruchten, war es nicht einfach, regelmäßig Tournées zu organisieren und durchzuführen. Hinzu kam, daß die Tournéespielorte sehr schlecht zu erreichen waren - die Reisezeit belief sich oft auf 4-12 Stunden -, so daß eine Abendvorstellung für die Beteiligten 2 Tage in Anspruch nehmen konnte²³⁷. Außerdem mußte man herausfinden, ob in den ländlichen Gebieten ein Theaterbedarf bestand und welche Stücke als Tourneestücke in Frage kamen. Die Auswahl hing dabei von verschiedenen technischen Faktoren, wie u.a. geringer Personalaufwand, Spielbarkeit der Stücke in den relativ kleinen Theaterlokalen der Gemeinden, wenig Kulissen etc., ab. Für die Repertoirepolitik bedeutete die Regiontheaterwirksamkeit, daß man in Zukunft den Plan verfolgen sollte, "att bygga upp en repertoar som verkliga beaktar sin regions behov, dess kulturella särart, uppmuntra lokala författare osv."²³⁸ Dieses Konzept wurde dann auch in den nachfolgenden Jahren verwirklicht und machte sich bezahlt, als das *Åbo Svenska Teater* 1980 als festes Regiontheater offiziell anerkannt wurde.

Nachdem sich zu Beginn der 80er Jahre die Tourneetätigkeit des *Åbo Svenska Teater* eingespielt hatte, konnte man den Blick wieder verstärkt auf das Theatergebäude in Åbo legen. Im Jahr 1986 erweiterte man das Angebot, indem man eine Studiobühne für 100 Zuschauer einrichtete, die beim Umbau des Theaters 1989 auf 180 Zuschauerplätze vergrößert wurde. Bei der Einrichtung der Studiobühne, auf der man vorwiegend experimentelles Theater spielen wollte, hatte man bereits ein spezielles

²³⁵ Zilliacus 1981, S.84

²³⁶ vgl. dazu den Artikel von Hans Berglund: *Åbo Svenska teater - regionteater med stora svårigheter*. In: Horisont Nr.5, Årg. 22, 1975, S.48-49, in dem er ausführlich über die Probleme des *Åbo Svenska Teater* als Regiontheater berichtet. Hans Berglund arbeitete während der 70er Jahre in der Verwaltung des *Åbo Svenska Teater* und wirkte bei der Organisation der Region- und Tourneetätigkeit mit.

²³⁷ vgl. Berglund 1975, S.48

²³⁸ Berglund 1975, S.48f.

Publikum, welches angesprochen werden sollte, im Blickfeld: "Studioscenen är även anpassad till studentpubliken. Åbo stad vill att de finsktalande ungdomarna ska få tillfälle att se teater på svenska för att berikas."²³⁹

Heute zeigt sich das *Åbo Svenska Teater* als ein Theater, das sowohl zentralisiert als auch dezentralisiert ausgerichtet ist und eine starke lokale und regionale Verankerung hat.

3.1.4.2.2. Svenska Teatern in Helsingfors

Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre war die Leitung des *Svenska Teatern* nach wie vor in den Händen von Nicken Rönngren. Er verfolgte ein repertoirepolitisches Konzept, das nur insofern das Etikett "eklektisch"²⁴⁰ verdient, als es ausgewogen und auf populären Publikumsgeschmack ausgerichtet war.

As a result of traditions from the High-Swedish period, as well as the rather upper-middle-class profile of its board of directors, a sophisticated comedy style has been one of the theatre's distinguishing features. The classical tradition - native, Swedish and foreign - has also been an integral part of the theatre's endeavours. During the greater part of its existence and most recently in the 1960s, the theatre was also one of the nation's most important musical stages.²⁴¹

Trotz der konservativen Repertoirepolitik wurde Ende der 40er Jahre der Versuch einer Experimentierbühne gestartet, indem man ab 1948 sogenannte *Studioföreställningar* (Studiovorstellungen) gab, die allerdings im großen Saal des Theaters etwas deplaciert waren, weil die Intimität und Wirklichkeitsnähe fehlten²⁴². Schließlich wurden die Studiovorstellungen in die *Svenska Handelshögskola* verlegt, bis sie 1958 ganz eingestellt wurden. Inzwischen hatten sich in Helsingfors außerdem das *Lilla Teatern* und das *Kammarteatern* als intime, experimentierfreudige Theater etabliert, und die Idee der Studiovorstellungen konnte auf diese Weise von ihnen weitergeführt werden.

Nachdem Nicken Rönngren 1954 die Leitung des Theaters aufgegeben hatte, war es die wichtigste Aufgabe des Nachfolgers Runnar Schauman (geb. 1908, Leitung von 1954-1963), die schwache Ökonomie des Theaters durch ein publikumswirksames Repertoire zu retten²⁴³. Zu den finanziellen Schwierigkeiten kam besonders in den 50er Jahren noch eine künstlerische Krise hinzu. Es mangelte an guten einheimischen Regisseuren. Erst gegen Ende der 60er Jahre kam eine jüngere Generation von

²³⁹ Malmberg 1987, S.34

²⁴⁰ vgl. Loch, 1991, S.16

²⁴¹ Theatre Companies 1986, S.455, zitiert nach Loch 1991, S.16

²⁴² vgl. Öhman 1967, S.90

²⁴³ vgl. Öhman 1967, S.91

Regisseuren²⁴⁴, die - größtenteils beeinflusst von Brecht - nach neuen und progressiven Möglichkeiten ihrer Inszenierungen suchten²⁴⁵.

Als Anfang der 60er Jahre eine feste Studiobühne (die sogenannte *Foajéscenen*, 1963) für experimentelles Theater eingerichtet wurde, vergrößerte sich die ökonomische Krise, und Carl Öhman, der das *Svenska Teatern* 1963 übernahm, kam zur Erkenntnis, daß "De ekonomiska problemen har dock med åren blivit allt större och mer komplicerade och fordrar att inom en rimlig tid få sin lösning."²⁴⁶ Allerdings glaubte er, das Problem auf Kosten des *Åbo Svenska Teater* lösen zu können, was sowohl unfair als auch kulturpolitisch insofern unklug war, als daß man nun begann, sich innerhalb der finnlandschwedischen Theaterlandschaft gegenseitig das Wasser abzugrauben²⁴⁷. Aus den Theaterkommissionen Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre hatte sich das *Svenska Teatern* eine Verbesserung der ökonomischen Situation durch eine mögliche Verstaatlichung erhofft.

Ända sedan slutet av 1960-talet har Svenska Teatern väntat på de livsviktiga reformer som skulle garantera utvecklingen vid teatern. I ett kommittébetänkande år 1972 föreslogs att bl. a. Svenska Teatern förstatligas. Men de senaste regeringarna har inte gjort någonting för att förverkliga förslagen. Tvärtom har kulturanslagen varje år skurits ned och teatrarnas situation har år för år försämrats.²⁴⁸

Die Verschlechterung der finanziellen Umstände des *Svenska Teatern* fand 1977 seinen Höhepunkt, als man drohte, die inzwischen in *Miniscenen* umbenannte Experimentierbühne zu schließen. Eine der wichtigsten Maßnahmen sah das Theater darin, seine Notwendigkeit unter Beweis zu stellen: "Teatern måste visa att den verkliga behövs och därför satsar man också i höst på en egen finlandssvensk produktion."²⁴⁹ Der Einsatz von finnlandschwedischen Produktionen war ein Teil der kulturpolitischen Strategie des *Svenska Teatern*, die auch in den 80er Jahren von Jack Witikka, der das Theater 1982 übernahm, weiterverfolgt und von den finnlandschwedischen Dramatikern unterstützt wurde. "Jag vill understryka vad Jack [Witikka] säger angående finlandssvenska pjäser. Jag tycker det är mycket intressant att de spelas just nu. Kulturpolitiskt har ju teatrarna ansvar för dem och det borde de stå för."²⁵⁰ Von Witikka wurde eine Richtung eingeschlagen, die sich zwischen gesellschaftlicher Verantwortung und leichter Unterhaltung bewegte. Auf die einheimische Beteiligung wurde dabei sorgfältig geachtet; dies war um so wichtiger, da das *Svenska Teatern*

²⁴⁴ die bekanntesten sind Ralf Långbacka (1932-), Bengt Ahlfors und der in Finnland tätige Reichsschwede Carl-Axel Heiknert (1924-), vgl. Öhman 1967, S.91

²⁴⁵ vgl. Öhman 1967, S.91

²⁴⁶ Öhman 1967, S.91

²⁴⁷ vgl. dazu Kapitel 3.1.4.2.1.

²⁴⁸ Enhet 15.09.1977

²⁴⁹ Vasabladet 11.08.1977

²⁵⁰ Interview von Jack Witikka, Johan Bargum und Erik Pyösti von Mandelin-Dixon/Uusikylä in: *Astra* 3, 1984, o.S.

seit 1915 als finnlandschwedische Nationalbühne fungiert. Mit ungefähr sechs Inszenierungen pro Spielzeit und drei Bühnen ist das *Svenska Teatern* das viertgrößte Theater des Landes. Neben der großen Bühne mit 430 Plätzen gibt es außerdem seit 1963 die *Mini*-Studiobühne für 100 Zuschauer und die 1988 eingeweihte Kabarett- und Jugendtheaterbühne *Nicken*, die 70 Sitzplätze hat²⁵¹.

3.1.4.2.3. Lilla Teatern in Helsingfors

Nachdem sich das *Lilla Teatern* während der Kriegsjahre mit seinem unterhaltenden Repertoire bewährt hatte, war das Ehepaar Tengström, das nach wie vor für die Leitung des Theaters verantwortlich war, auch nach dem Krieg bemüht, diese Tendenz beizubehalten. Eine eigene Bühne bekam das *Lilla Teatern* erst, als 1949 das Kino *Bio Camera* aufgelöst wurde und man das Gebäude mit 100 Plätzen übernehmen konnte. Unter der Leitung von Vivica Bandler (geb. 1917) - sie übernahm das Theater 1955 - wurde das Unterhaltungstheater zu einer Avantgarde-Bühne, wie Finnland sie bis dahin nicht besessen hatte²⁵². Dies lag zum Teil sicher mit daran, daß Bandler Anfang der 50er Jahre im *Kammarteatern* eine Experimentierbühne gefunden hatte, an der sie ein Konzept entwickeln konnte, das sich später am *Lilla Teatern* bewähren sollte. Der Grundsatz bestand darin, neues und zeitgemäßes Theater zu machen, und "i varje fall gjorde Lilla Teatern senare det, som Kammarteatern i något annan form inte mäktat med."²⁵³ Auf diese Weise änderte sie früher als die anderen drei finnlandschwedischen Theater die Repertoirepolitik. Sie setzte auf ein modernes internationales Repertoire, so daß es zu zahlreichen Uraufführungen kam²⁵⁴. Außerdem führte sie bereits in den Jahren 1958/59 und 1963/64 sogenannte *inhemska spelår* (einheimische Spielzeiten) durch, in denen nur einheimische Stücke auf den Spielplan gesetzt wurden. Das Ziel war, die Zusammenarbeit zwischen Bühnenaotoren und dem Theater zu beleben und die einheimische Dramatik zu lancieren. In den 70er Jahren entwickelte sich diese Art von dramatischer Produktion durch Johan Bargum und Bengt Ahlfors, die beide künstlerische Leiter und Dramatiker am *Lilla Teatern* waren. Es wurde zu einem Modell, das literarische und theatralische Produktionsfunktionen institutionell miteinander verbinden sollte, und dem die anderen Theater Folge leisteten. Die einheimische Dramatik erfuhr auf diese Weise einerseits einen Aufschwung, andererseits gewann die Nähe zu den regionalen und lokalen Problemen an Bedeutung²⁵⁵. Einen wesentlichen Beitrag zur Zusammenarbeit der beiden Sprachgruppen leistete das *Lilla Teatern* dadurch, daß es in den 50er Jahren finnischsprachige Gastspiele ins Repertoire aufnahm und seit 1965 auch verschiedene Stücke in finnischsprachiger

²⁵¹ Lewin 1992, S.45

²⁵² vgl. Arpe 1969, S.383

²⁵³ Hamberg 1961, S.31

²⁵⁴ vgl. Kapitel 3.2.2.2.

²⁵⁵ vgl. Kapitel 3.2.2.4.

Wiederholung spielt. 1967 wurde unter der Leitung von Lasse Pyösti und dessen Frau Birgitta Ulfsson mit *Pikku-Lillan* eine Kabarettbühne für aktuelle Einlagen eingeführt²⁵⁶. Trotz verschiedener Wechsel in der Theaterleitung²⁵⁷ "liegt der Schwerpunkt des Repertoires auf "eigenen Produktionen" - sozialkritischen Stücken, die in enger Zusammenarbeit mit dem Ensemble für das *Lilla Teatern* geschrieben wurden."²⁵⁸ Seit 1962 befindet sich das *Lilla Teatern* in einem neuen Theatergebäude, das für 250 Zuschauer ausreicht.

3.1.4.2.4. Wasa Teater in Vasa

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde am *Wasa Teater* eine strukturelle Umwandlung durchgeführt, bei der die bisherige Führung in eine künstlerische und administrative Leitung aufgeteilt wurde. Dies hatte den Vorteil, daß jeder Leiter seiner Aufgabe uneingeschränkt gerecht werden konnte. Für die künstlerische Leitung bot sich außerdem die Möglichkeit, jüngeren und unerfahrenen Regisseuren oder Schauspielern eine Chance zu geben, sich als künstlerischer Leiter zu bewähren. Unter dieser Neuregelung erfuhr das *Wasa Teater* einen Aufschwung, der jedoch gleichzeitig von einer ökonomischen Krise überschattet wurde. Dem Theater gewährte der Staat 1947 keine Zuschüsse mit der Begründung, daß ein Großteil des Ensembles sowie die künstlerische Leitung sich aus Reichsschweden zusammensetzte, die das *Wasa Teater* nur als Übungsbühne und somit als Sprungbrett für ihre Karriere benützten und in der Regel lediglich für ein bis zwei Spielzeiten zur Verfügung stünden²⁵⁹. Tatsache war jedoch, daß viele der in Helsingfors ausgebildeten Schauspieler bzw. Regisseure ein Engagement auf dem Lande ablehnten und man aus diesem Grund auf reichsschwedische Mitarbeiter zurückgriff, nicht weil man ihnen prinzipiell den Vorzug gab²⁶⁰. Der häufige und rasche Wechsel der künstlerischen Leiter bis in die Mitte der 50er Jahre hinein war indessen ein grundsätzliches Problem des Theaters, das allerdings nichts mit der Nationalität der Mitarbeiter zu tun hatte. Aus diesem Grund ergab sich keine Kontinuität in der künstlerischen Arbeit und somit auch kein Konzept für die Linie, die das Theater verfolgen wollte²⁶¹. Der einzige allgemeine Umstand, den das *Wasa Teater* kennzeichnet, ist, daß schon früh ein Gegensatz zwischen der Hauptstadt und der Region Österbotten Land bestand, dagegen das Verhältnis und der Kulturkontakt

²⁵⁶ Boucht 1967, S.72

²⁵⁷ Von 1974 -1981 übernahm Asko Sarkola die Leitung, ihm folgte von 1981-1984 Kaisa Korhonen. Ab 1984 leiteten Elina Salo, Asko Sarkola und Tom Wentzel das Theater. 1987 überließ Wentzel die Leitung den anderen beiden.

²⁵⁸ Internes Mitteilungsblatt des *Lilla Teatern*, vgl. Kapitel 3.2.2.4. und 3.2.2.5.

²⁵⁹ vgl. Stormbom 1951, S.13

²⁶⁰ Auch heute noch ist es schwierig, ein rein finnlandsschwedisches Ensemble zusammenzustellen: "Vore ambitionen att få en helt finlandssvensk ensemble skulle man få problem. Skådespelarna räcker inte till och det är svårt med nyrekryteringen. Teaterhögskolan i Helsingfors tar in 6-8 svenskspråkiga elever vartannat år. I den kull som går ut till våren vill bara en arbeta på teater, resten tänker frilansa." (Ånnerud 1987, S.36)

²⁶¹ vgl. Öhman 1967, S.97

zu Schweden sehr intensiv war. "I samarbete med sina finlandssvenska kamrater och i växelspel med publiken har de svenska artisterna sannerligen gjort en samnordisk kulturinsats."²⁶²

Eine weitere Krise hatte das Theater 1953 zu bewältigen, als das Theaterhaus niederbrannte. Die Theatertätigkeit konnte während der Instandsetzung des Gebäudes - die durch eine Spendenaktion zusätzlich finanziell unterstützt wurde - im Haus der finnischen Arbeitervereinigung (*Työväentalo*) bis zur Einweihung des wiederhergestellten Theatergebäudes im Jahr 1955 weitergeführt werden. Durch Ragnar Thell, der die künstlerische Leitung in der Spielzeit 1955/56 übernahm, bekam das Theater zum ersten Mal einen künstlerischen Leiter, der über sechs Spielzeiten hinweg ein konstantes Konzept verfolgte. Er setzte aus ökonomischen Gründen zunächst auf ein Unterhaltungsprogramm, um sich eine feste Zuschauerzahl zu sichern und ein Stammpublikum aufzubauen²⁶³. Unter seiner Leitung begann sich das *Wasa Teater* als Kulturstätte der näheren Umgebung zu etablieren. Nachdem man sich in der Stadt und Umkreis seinen Platz geschaffen hatte, konnte sich das Theater Mitte der 60er Jahre vermehrt um die Tourneetätigkeit auf dem Land bemühen und seine Tätigkeitsfeld auf die Region erweitern. Inzwischen hatte es sich auch eingespielt, daß die künstlerischen Leiter über mehrere Spielzeiten hinweg nicht wechselten und auf diese Weise das Theater seine Eigenart entwickeln konnte. In den 70er Jahren wurde das Kinder- und Jugendtheaterprogramm durch die intensive Zusammenarbeit mit dem Schultheater ausgedehnt. Eine weitere gemeinsame Arbeit ergab sich mit den Amateur- und Sommertheater in den ländlichen Gebieten. Die künstlerischen Leiter, Regisseure und zum Teil auch Schauspieler unterstützten die freien Amateurgruppen mit Regiehilfe und Beratung. Seit 1974 bekam das *Wasa Teater* für seine regionale Theaterarbeit staatliche Unterstützung und erhielt wie das *Åbo Svenska Teater* 1980 offiziell den Regiontheaterstatus. Um das Angebot in der Stadt Vasa zu erweitern richtete man zusätzlich zur Grundbühne mit 270 Plätzen 1977 die Studiobühne *Vasallen* für 60 Zuschauer ein und fügte 1991 den Strandpavillon *Strampen* als Sommertheater mit 140 Sitzplätzen hinzu. Ähnlich wie das *Åbo Svenska Teater* hat sich das *Wasa Teater* nicht zuletzt durch die Regiontheatertätigkeit zu einer Institution entwickelt, die einen Kulturausgleich zwischen Stadt und Land verfolgt und dabei die Eigenart der Region miteinbezieht.

3.1.4.2.5. Freie Gruppen: Gruppen-, Amateur- und Sommertheater

Die Darstellung der freien Gruppen-, Amateur- und Sommertheater muß sich, angesichts der Vielfalt und der Schwierigkeit, zwischen nur kurz existierenden Gruppen und einmaligen Aufführungen von Vereinen oder Organisationen und den

²⁶² Brotherus o.J., S.19

²⁶³ vgl. Öhman 1967, S.97

beständigeren Gruppen unterscheiden zu können²⁶⁴, auf die kurze Skizzierung einschlägiger Gruppen, die eine gewisse Kontinuität ihrer Theaterarbeit erkennen lassen, und vorherrschender Tendenzen innerhalb der freien Amateurtheaterbewegung beschränken.

Eine der wichtigsten Formen der freien Theatergruppen ist das Gruppentheater²⁶⁵, dessen Entstehung eng mit der gesellschaftlichen Neuerung Finnlands, die eine kulturelle Verschiebung mit sich brachte, verbunden ist. Erst mit der Gruppentheaterbewegung der 60er Jahre konnte die Entfremdung zwischen Theater und Publikum wieder aufgehoben werden. Es entstanden viele freie Theatergruppen, die im Sinne der Arbeitertheatertradition mit der Agitpropbewegung das Theater dem Publikum wieder näherbrachte und auch die nachkommende Generation, die Kinder und Jugendlichen, miteinbezogen.

Eines der ersten Gruppentheater, das gegründet wurde, war das finnlandschwedische *Skolteatern*²⁶⁶. Es machte sich als Kinder- und Jugendtheater zum Ziel, den Kindern und Jugendlichen einerseits Theater näherzubringen, andererseits gewisse Werte, Allgemeinbildung etc. zu vermitteln. Das *Skolteatern* ging direkt zu seinem Publikum, es spielte in der Schule. Die Schulgastspiele wurden, nachdem das *Skolteatern* 1985 eine feste Szene in Esbo (Espoo) bekam, nicht aufgegeben.

Als weitere Theaterszene wurde 1969 das *KOM-Teater* gegründet, das eng mit dem *Svenska Teatern* zusammenarbeitete. Dem *KOM-Teater* stellte man die Studio/Experimentierbühne zur Verfügung. In Leitung und Regie war die Szene vom *Svenska Teatern* unabhängig. Es entstanden jedoch relativ schnell ökonomische und interne Schwierigkeiten, und die Gruppe wurde nach verschiedenen personellen Veränderungen 1971 finnischsprachig. Dennoch kamen verschiedene Projekte zustande, die in enger Zusammenarbeit mit den finnlandschwedischen Institutionstheatern veranstaltet wurden. So bspw. in der Spielzeit 1981/82, als man in einem zweijährigen Experiment mit dem *Lilla Teatern* begann, verschiedene Gemeinschaftsproduktionen zu starten, die im Zeichen des "Dialogs zwischen zwei Theatern", "Dialog zwischen zwei Kulturen" stand²⁶⁷. Vorzeigestück war das

²⁶⁴ Oft ist es nur ein schmaler Grat, der bspw. einen Sportverein mit jährlicher Theateraufführung bei der Winterfeier von einer Amateurtheatergruppe unterscheidet; dennoch sollen hier vorwiegend Gruppen aufgenommen werden, deren erklärtes Ziel es ist, Theater zu spielen und deren Repertoire sich über mehrere Jahre hinweg ausdehnt. Aus diesem Grund weicht die Anzahl der hier besprochenen Gruppen von der in Kapitel 2.5. angegebenen Durchschnittszahlen der Theatergruppen zum Teil ab.

²⁶⁵ Unter Gruppentheater werden hier einerseits die professionellen politisch orientierten Theatergruppen aufgenommen, die in den 60er Jahren aufkamen, andererseits alle anderen professionellen Theatergruppen.

²⁶⁶ "Skolteatern är den enda svenskspråkiga gruppen inom Teatercentrum i Finland, en professionell uppsökande teater, som spelar speciellt för barn och ungdom." (Kurtén/Olsoni 1975, S.65); auf finnischer Seite entstanden das *Ryhmäteatteri* (1967) und das *AHAA-Teatteri* (1970)

²⁶⁷ vgl. Borgåbladet 21.08.1981

einheimische Kabarettprogramm *Neutronbombskabaret*²⁶⁸, das sowohl aus finnischsprachigen als auch aus schwedischsprachigen Szenen bestand und sich nicht allein zum Ziel setzte, einen Dialog zwischen den beiden einheimischen Sprachen zu vollziehen, sondern gleichzeitig für eine lebendige Zweisprachigkeit stand.

Dem Anliegen, den Abstand zwischen Publikum und Schauspielern zu verringern, kam das *Kammarteater* bereits in den 50er Jahren nach. Einerseits, indem es als Zimmertheater eine Theaterform wählte, in der Zuschauer und Schauspieler einander räumlich nähergebracht wurden. Andererseits verstand sich das Theater als Experimentierbühne, auf der man mit wenigen Mitteln vorwiegend neue Stücke von einheimischen Schriftstellern spielen wollte. Das *Kammarteater* wurde 1951 vom *Svenska Teaterklubben r.f.* mit der Intention gegründet,

att ge uppgifter åt spelsugna men arbetslösa eller spellediga skådespelare, att ge unga mer eller mindre oprövade regissörer en möjlighet att visa vad de går för, att spela nya pjäser av inhemska författare.²⁶⁹

Darüberhinaus wollte das *Kammarteatern* den jungen Schauspielern und Regisseuren sowie den Schriftstellern gleichzeitig die Möglichkeit geben, neue dramatische Ideen und Ausdrucksformen auszuprobieren, was an den weniger experimentierfreudigen Institutionstheatern zu dieser Zeit nicht denkbar war.

Utän tvivel livades de som satte företaget i gång av lusten att experimentera med nya dramatiska idéer och former, av behovet att göra revolt mot gammalt och slentrianmässigt och framför allt av att stimulera ännu oprövade förmågor bland författare och skådespelare.²⁷⁰

Das Theater besaß keine beständige Truppe, sondern Schauspieler und Regisseure wurden bei jeder Produktion von der Leitung und den Mitgliedern des Klubs, der aus Journalisten, Schriftstellern, Regisseuren, Schauspielern etc. bestand, neu zusammengesetzt. In der Regel fanden die Aufführungen, mit der durchschnittlichen Zuschauerzahl von 30-35, im Wohnzimmer eines der Mitglieder statt. Dabei konnte es sein, daß man zu wenig Sitzgelegenheiten hatte und "att det inte är en ovanlig syn att medlemmar av Kammarteaterns styrelse bär stolar eller bänkar längs stadens gator till den lokal där föreställningar ordnas"²⁷¹.

²⁶⁸ von Bengt Ahlfors, Claes Andersson, Johan Bargum et al.

²⁶⁹ Kraemer o.J., S.7

²⁷⁰ Hamberg 1961, S.3

²⁷¹ Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 14.7.1953 zitiert nach Hamberg 1961, S.18

Die Intention des Theaters, vorwiegend neue einheimische Stücke zu spielen, führte zu einigen finnlandschwedischen Uraufführungen²⁷². Doch mit der Zeit wurde es schwieriger, genügend adäquate einheimische Stücke zu finden, so daß man zusätzlich bewährte Kammerspiele von August Strindberg, Anton Tschechow bzw. verschiedene französische absurde Einakter ins Repertoire aufnahm. Außerdem wagte man sich an die Welturaufführung von Tennessee Williams' *Konfiskerad egendom* (*This Property is condemned*) (1952), die europäische Uraufführung von James Linebergers *En sång för alla helgon* (*A Song for all Saints*) (1966) und an vier finnische Uraufführungen: Eugène Ionescos *Lektionen* (*La Leçon*) (1953), Jacques Prévert's *En famille* (1953), Harold Pinters *Serveringshissen* (*The Dumb Waiter*) (1962) und Lars Forsells *Mary Lou* (1965).

Das *Kammarteatern* etablierte sich besonders in den 50er Jahren mit 24 eigenen Produktionen und 6 Gastspielen zu einem wichtigen Bestandteil der finnländischen Theaterlandschaft. In den 60er Jahren wurde die Aktivität des Theater verlagert und man produzierte nur noch 10 eigene Stücke und 5 Gastspiele. Stattdessen organisierte der Klub zusätzlich theatertheoretische und -praktische Vorträge, unternahm Theaterfahrten etc.

Eine weitere professionelle Theatergruppe ist das *Teater Virus*, das 1987 in Helsingfors von drei Schauspielern, die gerade die Schauspielschule absolviert hatten, gegründet wurde. Signifikant für die Theatergruppe ist, daß sie sich durch einen zeitbezogenen Inszenierungsstil bzw. eine aktuelle Ausdeutung ihrer Stücke auszeichnet. Das Repertoire ist vielseitig und

man satsade på klassiska pjäser eller stycken av kända dramatiker som kunde ha starkt aktualitetsvärde, stycken av unga samtida pjäsförfattare och - inte minst - gruppens egna texter".²⁷³

Viele Ideen der Gruppe erinnern an die Inszenierungsexperimente der 60er und 70er Jahre²⁷⁴, wenn bspw. die Dialektik von Sartres Ideendrama *Djävulen och Gud Fader* (*Le diable et le bon Dieu*) in den Zusammenhang des Golfkrieges gestellt wird. Auf diese Weise greift das Theater wieder mehr ins gesellschaftlich-politische Geschehen ein und bereichert so die finnlandschwedische Theaterlandschaft.

²⁷² Uraufgeführt wurden Walentin Chorells *Haman* (1951), Mary Mandelins (1918-) *Lökarna* (1951) und *Vem visslar -?* (1953), Nanny Westerlunds *Uppgörelsen* (1952), Rolf Sandqvists *Trappan* (1952), Alfred Tallmarks (1908-) *Razzia* (1961)

²⁷³ Snickars 1992, S.11

²⁷⁴ Viele dieser Inszenierungsexperimente hatten Klassiker zum Gegenstand, die auf eine naturalistische Abbildung verzichteten und in der Verfremdung des Bekannten neue Sichtweisen und gesellschaftliche Zusammenhänge evozieren wollten. Diesem neuen Inszenierungsstil fühlten sich vor allem die jungen Regisseure wie Ralf Långbacka und Kalle Holmberg verpflichtet. "Deras idéer om kombinationen teater-samhälle stämde överens, och detta ledde i sin tur till en repertoar där de stora klassikerna dammades av." (Kyrö o.J., S.11)

Ein ähnliches Interesse an internationalen Neuen Klassikern und Klassikern hatte die von Christian Lindblad und Joakim und Marcus Groth 1985 gegründete semiprofessionelle Theatergruppe *Teater Mars*. Mit einer Inszenierung pro Jahr standen Samuel Becketts *I väntan på Godot* (*En attendant Godot*), August Strindbergs *Ett drömspel*, Alfred Jarrys *Kung Ubu* (*Ubu Roi*), das in Zusammenarbeit mit dem *Skolteatern* und der *Teaterhögskolan* aufgeführt wurde, Jean Genets *Balkongen* (*Le Balcon*), Anton Tschechows *Måsen* (*Cajka*) und Zacharias Topelius *Fältskärens berättelser* in der Dramatisierung von Joakim Groth auf dem Spielplan.

Ein Großteil der Amateurtheater ist sowohl auf finnlandschwedischer als auch auf finnischer Seite an Verbände gebunden, die zum einen organisatorische Dienste, Öffentlichkeitsarbeit etc. leisten, zum anderen den nordischen und internationalen Austausch der verschiedenen Gruppen unterstützen²⁷⁵. Neben dem Jugendverband *FSU: Finlands Svenska Ungdomsförbund* (Finnlandschwedischer Jugendverband)²⁷⁶, der sich vor allem seit den 70er Jahren als Zentralverband des schwedischsprachigen Amateureheaters in Finnland versteht, gibt es seit 1966 einen weiteren schwedischsprachigen Verband, den *Centralförbundet för svenska teateramatörer* (Zentralverband für schwedische Theateramateure)²⁷⁷. Der *Centralförbundet för svenska teateramatörer* besteht im wesentlichen aus drei aktiven und traditionsreichen Amateurtheatergruppen - *Brages grupp* (Helsingfors); *Åbo Amatörteaterföreningen* (Åbo) und *Teaterföreningen i Mariehamn* (Åland) - , die im Gegensatz zu den an die Jugendverbände angeschlossenen Gruppen nur aus Amateuren bestehen und keine Zusammenarbeit mit professionellen Schauspielern und Regisseuren pflegen.

Seit den 60er Jahren arbeitet die *Åbo Amatörteaterförening* regelmäßig mit dem *Åbo Svenska Teater* zusammen, da die Amateurtheatergruppe mit ihren Kinderstücken einen Gegenstand abdeckte, den es in dieser Form am *Åbo Svenska Teater* nicht gab. Während der 70er Jahre wurden durch die aufkommende Tourneetätigkeit des *Åbo Svenska Teater* zusätzlich verschiedene Heimatstücke, die die *Åbo Amateurteaterföreningen* inszeniert hatten ins Tourneeprogramm des *Åbo Svenska Teater* aufgenommen. Aber *Åbo Amateurteaterföreningen* kann auch auf eigene Tourneen innerhalb Skandinaviens zurückblicken, so spielte man bspw. Mika Waltaris *Kom tillbaka Gabriel* (*Gabriel* 1944-45) 1976 in Island und Nordnorwegen und 1977 gab man Straßentheatervorstellungen in Uppsala²⁷⁸.

²⁷⁵ Die Verbände sind fast alle Mitglieder im *NAR: Nordiskt Amatörteaterråd* (Nordischer Amateurtheatererrat) und im *AITA/IATA: International Amateur Theatre Association* (internationale Amateurtheatergesellschaft).

²⁷⁶ vgl. Kapitel 2.5.

²⁷⁷ Die finnischsprachigen Verbände sind der aus der Arbeitertheatertradition entstammende *TNL: Työväen Näyttämöiden Liitto* (Arbetarteaternas Förbund) und Finnlands finnischsprachiger Amateurtheaterverband *HTL: Suomen Harrastajateatteriliitto* (Finlands Amatörteaterförbund).

²⁷⁸ vgl. Hamberg 1980, S.13

Die *Teaterföreningen Mariehamn* wurde 1914 gegründet. Intention des Vereins war und ist es, die Theateraktivität auf Åland zu fördern. Dies geschieht zum einen durch zahlreiche Gastspiele verschiedener professioneller und Amateur-Theatergruppen, die sowohl aus dem schwedischsprachigen Regionen Finnlands als auch aus Schweden kommen. Zum anderen werden zweimal im Jahr eigene Aufführungen veranstaltet. Für die Aufführungen stehen zwei Lokalitäten zur Verfügung, das *Stadshuset* und das in der Spielzeit 1967/68 eingeweihte *Blå Teatern*.

Unter Einfluß der freien Gruppen entstanden, wie bereits erwähnt, besonders in den 70er und 80er Jahren viele neue Amateurtheatergruppen, die auch in den kleineren Kommunen angesiedelt waren und in enger Verbindung mit den Jugendverbänden standen. Eine weiterer Impuls, den das Gruppentheater den kleinen lokalen Amateurgruppen verlieh, war eine neue Form der Arbeitsweise. Es machte sich mehr und mehr die Tendenz bemerkbar, daß die einzelnen Gruppen unter der Leitung des Regisseurs eigene Stücke, Revuen, Kabaretts etc. mit aktueller oder lokaler Thematik entwarfen, die in das Repertoire aufgenommen wurden. Dabei unterstützten oft professionelle Regisseure oder Schauspieler die Amateurtheater, so daß man hier mehr als in anderen Ländern von einem aktiven Austausch zwischen Amateurtheater und professionellem Theater sprechen kann.

In der Region Österbotten wird diese Strömung am Aufschwung der Neujahrsrevuen (*Nyårsrevy*) in den 70er und 80er Jahren deutlich. In Österbotten waren es in den 70er Jahren noch 15 Kommunen, die jährlich ihre Neujahrsrevuen aufführten²⁷⁹. Ende der 80er Jahre sind es über 30 kommunale FSU-Theatergruppen²⁸⁰, die mehr oder weniger regelmäßig Neujahrsrevuen auf ihrem Programm haben und sich auf diese Weise ihr Publikum sichern.

Eine wichtige Amateurtheatergruppe, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Österbotten entstand, ist das *Teater-Jacob* in Jakobstad. Es wurde 1957 mit dem Ziel gegründet, die Theaterinteressierten der näheren Umgebung, die sich zuvor in verschiedenen Jugendverbänden und Theaterklubs etc. mit Theater beschäftigten, zusammenzuführen²⁸¹ und das Theaterinteresse aller Bevölkerungsgruppen auf möglichst breiter Basis zu wecken²⁸². Mit zwei bis drei Produktionen im Jahr, die meist im Feuerwehrhaus aufgeführt wurden, etablierte sich das *Teater-Jacob* zu einem der produktivsten

²⁷⁹ vgl. Hamberg 1980, S.12

²⁸⁰ Genannt werden hier diejenigen, die im Veranstaltungskalender (*Teaterbroschyr*) des FSU aufgeführt sind: *Karleby Jungsborg, Småbönders Ungdomsförbund, Kronoby Ungdomsförbund, Terjärv Ungdomsförbund, Pedersöre, Överesse Ungdomsförbund, Källby Ungdomsförbund, Pedersöre UF, Purmo UF, Jeppo UF, Pensala UF, Svanen UF, Oravais UF, Hellnäsnejdens-UF-lokal, Kusten UF, Vörå UF, Björkby UF, Koskö UF, Norra Vallgrund UF, Replot UF, Vassor UF, Malax revyamatör, Närpes UF, Pörtom UF, Böle UF, Norrnäs UF, Taklax UF, Yttermark UF, Korsbäck UF, Lappfjärd UF, Kaskö IK, Svenska Österbottens UF, Sundom amatörteater.*

²⁸¹ vgl. Stürmer 1967, S.43

²⁸² vgl. Stürmer 1986, S.7

Amateurtheater im schwedischsprachigen Finnland. Dennoch hatte auch das *Teater-Jacob* wie die meisten Theater immer wieder ökonomische Schwierigkeiten - nicht zuletzt deshalb, weil zur Gründungszeit des Theaters das Fernsehgerät für die breitere Bevölkerung zur Grundausstattung und damit zur Konkurrenz wurde²⁸³. Um konkurrenzfähig zu sein und um die Ökonomieprobleme zu bewältigen, wurde auf den in Österbotten sichersten Kassenschlager gesetzt, die Revue:

För att klara ekonomin har Teater-Jacob producerat revyer, så kallade Gojor och genom dem tagit in på gungorna vad man förlorat på karusellen. På en mindre ort frodas revyn, alla förstår skämtsamma antydningar, man känner igen sej själv och andra, och ännu har publiken aldrig svikit Gojorna.²⁸⁴

Die erst Goja-Revue - Goja 1 - wurde 1958 aufgenommen. Aufgrund des Erfolgs führte man diese Tradition über die Jahrzehnte hinweg mit einer gewissen Regelmäßigkeit²⁸⁵ weiter. Die Beliebtheit der Revuen geht auf den hohen Identifikations- und Integrationsgrad, den sie durch ihre lokale Anknüpfung vermittelt, zurück. Obwohl auch in den anderen schwedischsprachigen Regionen das Phänomen Neujahrsrevue zu finden ist, werden sie doch eher sparsam und sporadisch eingesetzt²⁸⁶. Deshalb sind es in den Regionen Åboland, Åland und Nyland vorwiegend lokal verankerte und "hemmagjorda" Theaterstücke, die dem örtlichen Publikum ein Identitätsgefühl vermitteln.

Bezeichnend für die regionalen Stücke auf Åland und im Skärgården sind Anknüpfungen an die Seefahrertradition. Von 23 Theatergruppen²⁸⁷ sind fünf über einen längeren Zeitraum aktiv. *Brandö Hembygdsförening* und *Kumlinge UF* liegen auf Inseln im äußeren Skärgården und versuchen mit einem möglichst vielseitigen Repertoire - internationale Komödien, Kinderstücke und einheimische Stücke - ihrem Stammpublikum gerecht zu werden. Die zentraler gelegenen Gruppen *Sunds UF*, *Östra Saltviks UF* und *Jomala Läg- och Mellanstadie* dagegen bilden eine Alternative zur *Teaterföreningen Mariehamn* und haben sich zum Teil auf ein Genre oder eine bestimmte Linie spezialisiert, wie bspw. *Östra Saltviks UF*, das nach österbottnischem Vorbild ausschließlich eigene Revuen auf dem Programm hat.

Eine vergleichbare Struktur der Theatergruppen ergibt sich in Åboland, da sich die meisten der an die Jugendverbände gekoppelten Amateurtheater vorwiegend im

²⁸³ vgl. Stürmer 1967, S.43

²⁸⁴ Stürmer 1986, S.44

²⁸⁵ *Goja 2* (1959), *Goja 3* (1960), *Goja 4* (1962), *Goja 5* (1964), *Goja 6* (1968), *Goja 7* (1972), *Goja 8* (1974), *Goja 9* (1981), *Goja 10* (1982), *Goja 11* (1985), *Goja 12* (1988).

²⁸⁶ vgl. Hamberg 1980, S.13

²⁸⁷ *Eckerö, Finströms, Föglö, Hammarland, Jomala, Kökars UF, Lemland UF, Lumparland UF, Västra Saltviks Vål, Sottunga HV, Vårdö HV, Ålands UF, Folkhäslan, Godby, Torsholma UF, Vikingarna UF.*

Skärgården, den ländlich peripheren Gebieten der Region, befinden. Auf den teilweise sehr abgelegenen und in den Wintermonaten schwer zugänglichen Inseln ist das lokale Kulturleben auffallend ausgeprägt²⁸⁸. Von den 15 Amateurtheatergruppen²⁸⁹ waren sechs über einen langen Zeitraum hinweg anhaltend aktiv²⁹⁰.

In Nyland muß deutlicher als in den anderen Regionen, auch was das Amateurtheater betrifft, zwischen Peripherie und Zentrum unterschieden werden. Auf dem Land sind im wesentlichen die Jugendverbände mit 19 Theatergruppen²⁹¹ tätig. Außerdem verfügt Helsingfors zusätzlich über sechs selbständige Amateurtheatergruppen, von denen in den 70er Jahren *Teater Fallåker*, *Teater Rampen*, *Teater Granat* und in den 80er Jahren *Introteatern* gegründet wurden.

Für ein Amateurtheater eher ungewöhnlich ist die Ausrichtung des *Teater Fallåker* in Esbo bei Helsingfors. Es ist ausschließlich als Operettenbühne tätig und stellt damit sowohl musikalische als auch schauspielerische Anforderungen an die Amateurschauspieler. Neben eigenen Revuen und bekannten Musicals stehen vor allem die Operetten der 20er Jahre auf dem Programm.

Die in den 70er Jahren von Jugendlichen als Jugendtheater gegründeten Gruppen *Teater Rampen* und *Teater Granat* sind aus dem Bedürfnis der heraus entstanden, experimentierfreudiges Theater für Jugendliche zu machen. Jugendkabarets und besonders Jugendmusicals, aber auch aktuelle Stücke, die sich mit den Problemen Jugendlicher beschäftigen, standen auf den Programmen der Theater. Die Gruppen verstanden sich als freie Jugendtheatergruppen - unabhängig von Organisationen - was meist finanzielle Schwierigkeiten mit sich brachte. Außerdem unterlagen diese Gruppen einem ständigen Mitgliederwechsel, was ihre Kontinuität beeinflusste.

Ähnlichen Problemen war auch das 1982 gegründete *Introteatern* ausgesetzt. Das *Introteatern* ist ebenfalls verbandsunabhängig, was sowohl finanzielle als auch räumliche Probleme nach sich zog. Der Gruppe stand bisher keine eigene Bühne zur Verfügung und sie ist deshalb eine Art Tourneetruppe in Nyland.

Die Amateurtheaterlandschaft im schwedischsprachigen Finnland zeigt sich zwar als komplexe und lebhaft Erscheinung, dennoch machte sich auch hier die demographische Entwicklung in gewisser Weise bemerkbar. In vielen ländlichen Regionen herrschte aufgrund der Entvölkerung ein kulturelles Überangebot. Aus diesem Grund

²⁸⁸ vgl. Kapitel 2.5.

²⁸⁹ *Hembygdens Vänner i Houtskär*, *Iniö*, *Nagu UF*, *Norra Pargas UF*, *Pargasmalms UF*, *Skärgårdens Vänner i Houtskär*, *Koro UF*, *De ungas vänner på Alön*, *De ungas vänner i Skären*.

²⁹⁰ *Drågsfjärds UF*, *Hembygdens Vänner i Hitis*, *Kimito UF*, *Skärgårdens Vänner Rosala Böle*, *Västanfjord UF*.

²⁹¹ *Hangö Hagaparkskola*, *Hangö Teaterföreningen*, *Teater Sjundeå Vestanlid*, *Sjundeå Teatermasker*, *Lysmaskarna*, *Tenala UF*, *Ekenäs Teaterföreningen*, *Ingå Uk'S teaterdektion*, *Kråkö Bygdeföreningen*, *Masaby UF*, *Dickursby Helsinggård*, *Arbetets Vänner Huvudföreningen*, *Helsingfors Svenska Gården*, *Andersböle-Veckoski UF*, *Hammar's UF*, *Kråkö UF*, *Östra Nylands UF*, *Borgåbygdens UF*, *Liljendahl UF*.

wurde die Theatertätigkeit in verschiedenen Regionen auf das Sommertheater verlagert. In den Sommermonaten kamen viele Feriengäste aufs Land und erhöhten so die Zuschauerzahlen. Dies ist mit eine Erklärung für das Aufkommen der Sommertheater in den 70er und 80er Jahren. In Österbotten entstanden *Juthbacka sommarteater* (1971), *Molpe Tulavippor* (1982), *Korsholms Teater Torgare* (1982), *Pentalax Hembygdsföreningen r.f. teateramatörer* (1983), *Sommarteater i Kronoby* (1984), *Vörå Sommarteater* (1984), *Stundars Hembygdsföreningen i Solf Korsholm* (1982)²⁹². In Nyland wurden *Postbackens Arenteater* (1970) und *Glims sommarteater* (1973) gegründet²⁹³. Åboland dagegen verfügt nur über zwei Sommertheater. Dies liegt vielleicht auch daran, daß seit den 70er Jahren während der Sommermonate das *Åbo Svenska Teater* seine Tourneetätigkeit im Skärgården wieder aufgenommen hat. Auch *Åbolands UF* veranstaltet seit 1973 mit verschiedenen lokalen Gruppen - besonders *Kimito UF*²⁹⁴ - immer wieder Sommertheater und in unregelmäßigen Abständen ist das *Skärgårdsteatern* seit 1979 tätig. Auf Åland gibt es dagegen kein festes Sommertheater, obgleich es sich dort angesichts des Tourismus durchaus etablieren könnte²⁹⁵. Während in den 60er Jahren auf Schloß *Kastelholm* von der *Teaterföreningen Mariehamn* noch regelmäßig Freiluftfestspiele veranstaltet wurden, waren es in den 70er und 80er Jahren verschiedene Jugendvereine, die vereinzelt Sommertheater aufführten. Erwähnenswert ist eine Inszenierung, die Ende der 80er Jahre in Zusammenarbeit mit *Nordens institut* auf den Ålandinseln wiederholt aufgeführt wurde. Eine nordische Arbeitsgruppe, die aus Repräsentanten von Åland, Schweden und Dänemark bestand, schrieb und inszenierte das Stück *Det förlovade landet* (1988), das von der Selbstständigkeit Ålands handelt.

Drei Sommertheater, die auf eine etwas längere Tradition zurückblicken, sind *Lurens sommarteater* in Nyland und *Närpes Teater* in Österbotten. *Lurens sommarteater* wurde 1958 gegründet und spielt seit 1964 in einem Herrenhof-Freilicht-Heimatmuseum. In einem beweglichen Zuschauerraum werden dem Publikum vor allem Komödien und Musicals geboten. Mitte der 60er Jahre begann man in Nyland außerdem mit den *Festspelen i Raseborg* (1966) auf der Burgruine Raseborg, die eine besonders eindrucksvolle Kulisse bietet. Man knüpft hier zwar einerseits gerne an die geschichtliche Tradition der Burg und der Umgebung an, zeigt aber andererseits auch, daß die Szenerie effektiv für Operetten und Musicals genützt werden kann.

Das *Närpes Teater* wurde 1964 gegründet und arbeitet wie viele Sommertheater mit einem professionellen Regisseur zusammen. In den 70er und 80er Jahren spielte man

²⁹² Der Vollständigkeit halber seien die kleineren Sommertheater wie *Karleby UF*, *Sommerteater Svanen*, *Sommerteater vid Kyroboas Kvarn i Kimo*, *Oravais* erwähnt.

²⁹³ Weniger regelmäßige Sommeraufführungen werden von *Sibbo UF* und *Teater Åttan* durchgeführt.

²⁹⁴ aber auch *Bruksteatern* und *Västansfjärds UF*.

²⁹⁵ vgl. Hamberg 1980, S.13

viele einheimische Stücke mit lokaler Anknüpfung. Schwedische und einheimische Volkskomödien stehen auf dem Programm von *Juthbacka sommar-teater* und *Kors-holms Teater Torgare*, während die nordösterbottischen Theater *Torgare Sommar-teater i Kronoby* und *Vörå Sommar-teater* vorwiegend auf die Heimatstücke ihres hauseigenen Dichters Hans Fors setzen. Regionale Brauchtümer, musikalische Traditionen und kulinarische Genüsse werden in den Sommertheatern *Stundars Hembygd-föreningen i Solf Korsholm* und *Molpe Tulavippor* mit einem Theatererlebnis verbunden. In einer Art Heimatabend werden österbottische Bauernhochzeiten (Österbottniskt Bondbröllop) oder Bauernfeste nachgezeichnet, bei denen im "volkstümlichen Stil" Gesang, Musik und Volkstanz geboten wird. Sehr auf die eigene Dorfgeschichte fixiert ist das Sommertheaterprogramm des *Pentalax Hembygd-sföreningen r.f. teateramatörer*. Dort wurden jedes Jahr in Gruppenarbeit dörflich-lokale Ereignisse oder historische Geschehnisse in einem Stück oder einer Revue mit Namen *Ur bykiston I - IV*, bzw. *Bykiston V-VII* verarbeitet.

Der Spielplatz des *Glims sommar-teater* ist wie bei vielen Sommertheatern ein Heimatfreilichtmuseum. In den 70er Jahre spielte das Theater vorwiegend Kinderstücke und war auf diese Weise auf die ganze Familie ausgerichtet. Mit den 80er Jahren erweiterte man das Repertoire durch einheimische Komödien und Volksstücken. *Postbäckens Arenteater* hat mit Rolf Söderling ähnlich wie die oben genannten *Torgare Sommar-teater i Kronoby* und *Vörå Sommar-teater* in Österbotten ebenfalls einen Hausdichter, der in seinen Komödien und Kinderstücken etc. versucht die Ursprünglichkeit der Region in seinen phantasiereichen Heimatstücken zu verarbeiten. Mitte der 80er Jahre stehen zum Teil auch internationale Komödien auf dem Spielplan. Die Aufführungen finden hier ebenfalls in einem Freilichtmuseum statt.

Nach schwedischem Modell hatte *Åbolands UF* ein Theaterboot eingerichtet, das in den Sommermonaten mit dem Revueprogramm *Åbolands sjöslag* im Skärgården umherfuhr. Bezeichnend für die Region ist hier die in den Stücken stark ausgeprägte Aufnahme des Seefahrt- und Küstenmilieus. Das *Skärgårdsteatern* ist eine umherreisende Sommertheatergruppe, die ihr Programm in den Schären von Åbo bis Nyland und auf den Ålandinseln spielt. Das Repertoire umfaßt internationale Komödien und Klassiker. Signifikant für die Sommertheater ist, daß sie mehr als die Amateurtheater an Symbole und Traditionen der lokalen Schauplätze, an denen sie spielen, anknüpfen.

3.2. Die schwedischsprachigen Theaterinstitutionen und ihr Repertoire von 1940 -1989

Sollen Repertoire-Analysen einbezogen werden? [...] Für die Theaterhistoriographie können Repertoire-Analysen Bedeutung erlangen, wenn beispielsweise zehn Spielzeiten eines Stadttheaters eingeschätzt werden sollen. Aber der Erkenntnisgewinn bleibt äußerst dürftig, solange nicht Inszenierungs- und Spielweisen untersucht werden. Denn das eine Theater kann sich des absurden oder des zeitgenössischen Dramas annehmen - dadurch bei abstrakter Repertoireanalyse als modern gelten -, während ein anderes Theater fast ausnahmslos Klassiker spielt, daher als konventionell erscheint - und beiden wird unrecht getan.²⁹⁶

Trotz dieser Einwände beschäftigt sich dieses Kapitel mit einer Repertoireanalyse, die im folgenden kurz begründet und erklärt werden soll. Die der vorliegenden Arbeit zugrundeliegende Sichtweise von Theater als kollektives Gedächtnis und dessen Funktion als Selektions- und Speicherapparat, die in der Repertoirezusammenstellung sichtbar wird, rechtfertigt eine genauere Untersuchung des - nach van Kesteren bezeichneten - ersten Rezeptionsvorgangs. Dabei handelt es sich gemäß van Kesteren um einen ersten Rezeptionsvorgang des Dramaturgen, Theaterleiters, Regisseurs, künstlerischen Leiters u.s.w. nach der Textproduktion²⁹⁷, der über die Auswahl der Dramen, die aufgeführt werden sollen, bestimmt und der auf diese Weise auch gleichzeitig eine Auslese über kulturelle Einflüsse und das kollektive Wissen, mit dem die Gesellschaft bzw. das Publikum konfrontiert wird, trifft.

Die Repertoireanalyse, die im Hinblick auf sowohl Genre- und Themenselektion als auch die nationale Zusammensetzung erfolgt, kann Aufschluß über die kollektiven Gewohnheiten einer Gesellschaft einerseits und die Bedeutung von Fremdem und Eigenem andererseits geben, ein Erkenntnisgewinn, der als Ausgangspunkt für die Dramenanalyse hinsichtlich der kulturellen Identität in Kapitel 4 nicht unbedeutend ist.

Die von Kotte geforderte Einbeziehung der Untersuchung von Spiel- und Inszenierungsweisen, die nach Kotte eine detaillierte Bewertung erst zuläßt, müßte nach van Kesterens Modell - unter Vernachlässigung einer weiteren Stufe²⁹⁸ - erst in einem dritten Schritt erfolgen²⁹⁹. Dabei handelt es sich um die Rezeption seitens des Adressaten (Leser, Zuschauer, Betrachter, Kritiker oder Rezensent etc.).

²⁹⁶ Kotte 1994, S.160

²⁹⁷ vgl. van Kesteren 1985, S.54

²⁹⁸ gemäß van Kesteren ereignet sich die Inszenierung in dieser Stufe in einem aktiven Rezeptionsvorgang des Textes durch Schauspieler und Regie, vgl. van Kesteren 1985, S.54

²⁹⁹ vgl. van Kesteren 1985, S.54

Eine Beurteilung im Sinne von "modern" oder "traditionell" kann in dieser Phase zwar stattfinden, aber auch dabei läuft man Gefahr, der jeweiligen Inszenierung nicht gerecht zu werden³⁰⁰. Zum anderen läßt sich Kottes Argument einer gerechten Beurteilung von "modernem" oder "konventionellem" Theater insofern in Frage stellen, da es nicht in jeder Repertoireanalyse darum gehen kann, ein Repertoire in herkömmliche gegensätzliche Kategorien "modern" oder "konventionell" einzuteilen, sondern es auch alternative Kriterien für die Beurteilung eines Repertoires geben muß bzw. eine empirisch differenzierte Erfassung des Repertoires, seiner Entwicklung und Hintergründe, vor der eigentlichen Beurteilung stehen sollte. Mit anderen Worten, der erste Rezeptionsvorgang - im Sinne von van Kesteren - hat als Untersuchungsgegenstand bei gewissen Fragestellungen seine Berechtigung und kann zu Erkenntnissen führen, die als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen relevant sein können³⁰¹. Die vorliegende Repertoireanalyse der vier schwedischsprachigen Institutionstheater in Finnland, die sich über den Zeitraum von 1940 bis 1989 erstreckt, verfolgt zwei Ziele. Zunächst soll in einer "kalendarischen Repertoireuntersuchung"³⁰² Aufschluß über die Auswahl und Zusammenstellung des Repertoires bzw. die Speicherung und Selektion von dramatischen Texten gegeben werden. Zu diesem Zweck wurden die Repertoirelisten in den Anhang aufgenommen. Es erfolgte eine Tabellarisierung der Fakten³⁰³, die, der nachfolgenden "deskriptiven Repertoireuntersuchung"³⁰⁴, als Ausgangsbasis dienen. Es wurden Tabellen erstellt, die eine Übersicht über die

³⁰⁰ Hier besteht das Risiko, daß die Beurteilung einer Inszenierung zu sehr an der subjektiven Situation des Zuschauers oder Kritikers gebunden ist. "Das schließt [...] ein, daß der Text [...], wenn er angemessen verstanden werden soll [...] in jedem Augenblick, d.h., in jeder konkreten Situation, neu und anders verstanden werden muß." (Gadamer 1975, S.122)

³⁰¹ Dies bestätigen auch verschiedene skandinavische Repertoireuntersuchungen, die es zu diesem Gegenstand gibt. Erwähnt seien: Dorset/Winges dramasoziologische Untersuchung des Repertoires, die Forschungsprojekte zum *Teater i Göteborg 1910-1975* und *Teater i Stockholm 1910-1970* und Viveka Hagenells Untersuchung der Repertoirepolitik der norwegischen Theater von 1900-1990 im gesellschaftlichen Zusammenhang. Im deutschsprachigen Raum dagegen gibt es meines Wissens keine derartigen Untersuchungen.

³⁰² Gemäß dem Forschungsprojekt *Teater i Göteborg* wird die "kalendarisk repertoarforskning" als rein faktensammelnde und faktenzusammenstellende Phase angesehen, die noch keine Analyse enthält, vgl. *Teater i Göteborg 1978²*, S.7

³⁰³ Die beiden reichsschwedischen Theater wurden anhand der Repertoirelisten, die den Forschungsprojekten *Teater i Stockholm* und *Teater i Göteborg* zugrunde liegen, tabellarisiert; vgl. *Teater i Stockholm* und *Teater i Göteborg* und unterliegen so den gleichen Kriterien bzw. System wie die finnlandsschwedischen Theater. Das bedeutet, daß bspw. Gastspiele nicht einbezogen werden und Komödien oder Kinderstücke aufgrund entsprechender Kriterien vorrangig in die Kategorie Klassiker oder Neuer Klassiker aufgenommen wurden, so daß es zu kleineren Abweichungen bezüglich der Repertoireanalyse der Forschungsprojekte *Teater i Stockholm* und *Teater i Göteborg* kommen kann. Außerdem können die beiden reichsschwedischen Theater nur begrenzt vergleichend eingesetzt werden, da das *Dramaten* nur den Zeitraum bis 1970 umfaßt und das *Göteborgs Stadsteater* lediglich bis 1975 belegt ist.

³⁰⁴ Die "deskriptiv repertoarforskning" ist gemäß dem Forschungsprojekt *Teater i Göteborg* als interpretierendes Stadium zu sehen, in dem es gilt, generelle Strömungen oder Abweichungen eines Repertoires herauszuarbeiten, vgl. *Teater i Göteborg 1978²*, S.14

prozentuale Verteilung der einzelnen Gattungen (Tabellen 1-5) bzw. der Nationalitäten (Tabellen 6-20) geben.

Die Kategorisierung³⁰⁵ der verschiedenen Gattungen erfolgte in sieben Genregruppen: **A** = Musikstücke, Oper, Operette und Liederabende etc.; **BG** = Schauspiele, Dramen, Gesellschaftsstücke; **BK** = Klassiker vor dem 20. Jahrhundert; **BNK** = Neue Klassiker, allgemein anerkannte und oft aufgeführte Schauspiele und Dramen, die im 20. Jahrhundert entstanden sind; **C** = Boulevardstücke, Komödien, Krimis etc., **E** = Kabarett, Revue, **F** = Kinder- und Jugendstücke³⁰⁶.

Die Einteilung der nationalen Zusammensetzung geschieht, gemäß den Forschungsprojekten *Teater i Stockholm* und *Teater i Göteborg*, in sechs größere Sprachgruppen bzw. Nationen (Tabellen 6-10). Die Gruppe USA umfaßt alle nordamerikanischen Bühnenstücke. Unter den englischsprachigen Autoren wurden Briten, Schotten und Iren zusammengefaßt. Die französischsprachige Gruppe besteht aus französischen und kanadischen Dramatikern. In der deutschsprachigen Gruppe sind die österreichischen, schweizerischen und deutschen Bühnenautoren erfaßt. Die isländischen, dänischen, norwegischen und schwedischen Autoren sind unter der Gruppe Skandinavisch vereint worden, um die Gesamtanteile als Sprachgruppe zu erfassen; sie werden jedoch bei den finnlandschwedischen Theatern in den Tabellen 11-15 auf ihre jeweiligen Länderanteile genauer untersucht. Die einheimische Gruppe umfaßt an den finnlandschwedischen Theatern sowohl die finnischsprachigen als auch die schwedischsprachigen Bühnenstücke Finnlands. Ihre jeweilige Verteilung wird in den Tabellen 16-20 vorgenommen. Die Gruppe "Sonstige Europäische" beinhaltet europäische Bühnenstücke von kleineren Nationen wie Belgien, Niederlande und Portugal oder größere Nationen wie Italien, Rußland, Spanien, Tschechien etc., die allerdings gemäß der Auszählung nicht annähernd so stark vertreten waren wie bspw. französischsprachige oder deutschsprachige. Unter der Kategorie "Sonstige" fanden chinesische, südafrikanische, südamerikanische, indische, etc. Bühnenstücke Eingang³⁰⁷.

Die Tabellen werden in der "deskriptiven Repertoireuntersuchung" im Hinblick auf die jeweiligen Zeiträume und Theater interpretiert. Dabei sollen zuerst einige

³⁰⁵ Sie wurde in Anlehnung an die Forschungsprojekte "Dramatik på svenska scener 1910-1975", deren Ergebnisse in *Teater i Göteborg* bzw. *Teater i Stockholm* zusammengefaßt wurden, nach ähnlichen Kriterien eingeordnet, um eine Vergleichsbasis zu schaffen.

³⁰⁶ Während das Forschungsprojekt in **A** = Musikdramatik, **B** = "seriös" taldramatik, **C** = komedier, lustspel, farser o dyl, **D** = folklustspel, **E** = Revyer, **F** = barn- och ungdomsdramatik unterteilt (vgl. *Teater i Stockholm* 1982¹, S.35), wurde in der vorliegenden Arbeit innerhalb der Kategorie **B** = "seriöse" Dramatik in Anlehnung an Dorset/Winge (Dorset/Winge 1979, S.127) zwischen zeitgenössischen Gesellschaftsstücken, Klassikern und Neueren Klassikern differenziert. Die Kategorie **D** = Volkslustspiel hat deshalb in der Gruppe **C** = Komödie Eingang gefunden, da sich das Volkslustspiel bei der Auswertung als zu kleine Gattung erwies.

³⁰⁷ Um allen Bühnenstücken und ihrer Herkunft gerecht zu werden und die jeweilige Kategorisierung nachzuvollziehen, wurden die Stücke bzw. Autoren im Anhang aufgelistet und mit der jeweiligen Nationalität und Genrebezeichnung versehen.

allgemeine Erscheinungen der finnlandswedischen und reichsschwedischen Repertoireentwicklung innerhalb der einzelnen Zeiträume dargestellt und verglichen werden. Inwieweit diese allgemeine Entwicklung sich an den einzelnen Theatern niederschlägt, bzw. inwiefern die jeweiligen Theater eigene Schwerpunkte setzen, wird durch die Interpretation des Tabellenmaterials geklärt werden. Soweit es möglich ist, werden außerdem die unterschiedlichen Faktoren, wie organisatorische und persönliche Gründe eines Regisseurs oder Theaterleiters oder Ökonomie und Kapazität des Theaters, die bei der Auswahl der Stücke eine Rolle spielen, miteinbezogen und auf ihre gesellschaftliche Auswirkung hin überprüft.

3.2.1. Übersicht über die prozentuale Verteilung des Repertoires

3.2.1.1. Zusammensetzung nach Genre (Tabellen 1-5)

Tabelle 1:

1940-1950	A	BG	BK	BNK	C	E	F	nicht best.
ÅST	14	25	11	9	34	6	1	-----
Svens. Teater	19	24	14	10	23	2	8	-----
Lilla Teatern	30	7	-----	5	28	21	9	-----
Wasa Teater	15	13	6	7	39	12	7	1
Durch. Finn.	20	17	8	8	31	10	6	-----
Dramaten	-----	32	20	8	24	-----	16	-----
Göteb. Stads	1	43	9	9	29	1	8	-----
Durch. S.	1	38	15	9	27	1	12	-----

Tabelle 2:

1950-1960	A	BG	BK	BNK	C	E	F	nicht best.
ÅST	24	29	7	8	32	-----	-----	-----
Svens. Teater	12	25	10	14	29	3	7	-----
Lilla Teatern	2	32	5	11	25	18	5	2
Wasa Teater	14	19	5	7	34	11	10	-----
Durch. Finn.	13	26	7	10	30	8	6	1
Dramaten	-----	30	24	11	22	-----	13	-----
Göteb. Stads	1	37	14	8	34	-----	6	-----
Durch. S.	-----	34	19	10	28	-----	9	-----

Tabelle 3:

1960-1970	A	BG	BK	BNK	C	E	F	nicht best.
ÅST	15	30	14	13	22	3	3	-----
Svens. Teater	15	19	12	18	22	6	8	-----
Lilla Teatern	7	49	1	3	17	13	3	4
Wasa Teater	12	35	5	10	14	15	7	2
Durch. Finn.	12	33	8	9	19	9	5	2
Dramaten	2	44	28	10	9	3	4	-----
Göteb. Stads	4	44	15	9	21	2	5	-----
Durch. S.	3	44	22	10	15	3	5	-----

Tabelle 4:

1970-1980	A	BG	BK	BNK	C	E	F	nicht best.
ÅST	19	25	11	5	15	2	23	-----
Svens. Teater	10	26	21	6	15	3	18	1
Lilla Teatern	-----	44	16	12	14	11	3	-----
Wasa Teater	10	39	9	5	13	9	11	4
Durch. Finn.	10	34	14	7	14	6	14	2
1970-1975								
Göteb. Stads	-----	64	19	-----	8	5	4	-----

Tabelle 5:

1980-1989	A	BG	BK	BNK	C	E	F	nicht best.
ÅST	17	30	7	13	9	3	14	7
Svens. Teater	14	45	6	10	4	2	14	5
Lilla Teatern	-----	44	20	9	4	17	-----	6
Wasa Teater	21	21	15	8	4	7	20	4
Durch. Finn.	13	35	12	10	5	7	12	6

3.2.1.2. Nationale Zusammensetzung (Tabellen 6-9)

Tabelle 6:

1940-1950	USA	Englspr.	Franz-spr.	Deutschspr.	Skand.	Einheim.	Sonstige Europ.	Sonstige	nicht best.
ÅST	8	12	13	13	26	17	10	-----	1
Svens. Teater	13	17	12	13	20	17	7	1	-----
Lilla Teatern	2	14	2	16	19	37	5	-----	5
Wasa Teater	10	14	12	13	22	18	9	1	1
Durch. Finn.	8	14	10	14	22	22	8	1	2
Dramaten	13	14	16	4	10	37	5	-----	1
Göteb. Stadst	27	13	15	3	9	27	5	-----	1
Durch. S.	20	14	16	4	10	32	5		1

Tabelle 7:

1950-1960	USA	Englspr.	Franz-spr.	Deutschspr.	Skand.	Einheim.	Sonstige Europ.	Sonstige	nicht best.
ÅST	18	23	20	10	10	11	7	1	-----
Svens. Teater	16	18	16	7	12	20	11	-----	-----
Lilla Teatern	10	11	18	6	11	38	3	-----	3
Wasa Teater	13	14	17	11	19	19	7	-----	-----
Durch. Finn.	14	17	18	9	13	22	7	-----	1
Dramaten	8	15	17	3	5	36	14	2	-----
Göteb. Stadst	15	16	24	6	7	23	9	-----	-----
Durch. Finn.	12	16	21	5	6	30	12	1	-----

Tabelle 8:

1960-1970	USA	Englspr.	Franz-spr.	Deutschspr.	Skand.	Einheim.	Sonstige Europ.	Sonstige	nicht best.
ÅST	22	16	14	6	13	14	11	4	-----
Svens. Teater	15	17	17	11	10	25	4	1	-----
Lilla Teatern	12	8	15	5	11	45	4	-----	-----
Wasa Teater	14	20	9	10	20	17	9	-----	1
Durch. Finn.	16	15	14	8	14	25	7	1	-----
Dramaten	9	20	11	11	7	33	8	1	-----
Göteb. Stadst	9	20	15	10	6	25	14	1	-----
Durch. S.	9	20	13	11	7	29	11	1	-----

Tabelle 9:

1970-1980	USA	Englspr.	Franz-spr.	Deutsch-spr.	Skand.	Ein-heim.	Sonstige Europ.	Sonstige	nicht best.
ÅST	10	2	5	12	23	36	11	-----	1
Svens. Teater	13	8	8	4	24	32	7	2	2
Lilla Teatern	-----	9	13	6	9	42	17	3	1
Wasa Teater	4	10	8	4	23	34	11	5	1
Durch. Finn.	7	8	8	7	20	36	12	3	1
1970-1975:									
Göteb. Stadst	9	19	3	16	7	36	10	-----	-----

Tabelle 10:

1980-1989	USA	Englspr.	Franz-spr.	Deutsch-spr.	Skand.	Ein-heim.	Sonstige Europ.	Sonstige	nicht best.
ÅST	16	14	3	4	21	23	13	-----	6
Svens. Teater	7	9	8	6	8	47	9	1	5
Lilla Teatern	7	7	2	7	9	39	24	2	3
Wasa Teater	7	10	8	5	12	49	9	-----	-----
Durch. Finn.	9	10	5	5	12	40	14	1	4

3.2.1.3. Anteile der skandinavischen Länder (11-15)

Tabelle 11:

1940-1950	isländisch	dänisch	norwegisch	schwedisch	nicht bestimmmb.
ÅST	-----	26	7	65	2
Svens. Teater	-----	30	14	56	-----
Lilla Teatern	-----	25	12	63	-----
Wasa Teater	-----	16	5	79	-----
Durch. Finn.	-----	24	10	66	-----

Tabelle 12:

1950-1960	isländisch	dänisch	norwegisch	schwedisch	nicht bestimmmb.
ÅST	-----	33	22	45	-----
Svens. Teater	-----	23	23	54	-----
Lilla Teatern	-----	-----	14	86	-----
Wasa Teater	-----	28	22	50	-----
Durch. Finn.	-----	21	20	59	-----

Tabelle 13:

1960-1970	isländisch	dänisch	norwegisch	schwedisch	nicht bestimmmb.
ÅST	-----	15	8	77	-----
Svens. Teater	-----	23	11	66	-----
Lilla Teatern	-----	-----	13	87	-----
Wasa Teater	-----	6	13	81	-----
Durch. Finn.	-----	11	11	78	-----

Tabelle 14:

1970-1980	isländisch	dänisch	norwegisch	schwedisch	nicht bestimmmb.
ÅST	-----	5	5	90	-----
Svens. Teater	-----	6	13	81	-----
Lilla Teatern	-----	33	17	50	-----
Wasa Teater	11	11	11	67	-----
Durch. Finn.	3	14	11	72	-----

Tabelle 15:

1980-1990	isländisch	dänisch	norwegisch	schwedisch	nicht bestimm.
ÅST	-----	20	-----	80	-----
Svens. Teater	-----	-----	14	86	-----
Lilla Teatern	25	-----	-----	75	-----
Wasa Teater	-----	-----	-----	100	-----
Durch. Finn.	6	5	4	85	-----

3.2.1.4. Aufteilung der einheimischen Stücke in finnische und finnlandschwedische Anteile (Tabelle 16-20)

Tabelle 16:

1940-1950	finnisch	finnl.-schwed.
ÅST	30	70
Svens. Teater	11	89
Lilla Teatern	6	94
Wasa Teater	13	87
Durch. Finn.	15	85

Tabelle 17:

1950-1960	finnisch	finnl.-schwed.
ÅST	-----	100
Svens. Teater	6	94
Lilla Teatern	8	92
Wasa Teater	6	94
Durch. Finn.	5	95

Tabelle 18:

1960-1970	finnisch	finnl.-schwed.
ÅST	7	93
Svens. Teater	7	93
Lilla Teatern	15	85
Wasa Teater	-----	100
Durch. Finn.	7	93

Tabelle 19:

1970-1980	finnisch	finnl.-schwed.
ÅST	17	83
Svens. Teater	11	89
Lilla Teatern	-----	100
Wasa Teater	11	89
Durch. Finn.	10	90

Tabelle 20

1980-1989	finnisch	finnl.-schwed.
ÅST	25	75
Svens. Teater	12	88
Lilla Teatern	-----	100
Wasa Teater	5	95
Durch. Finn.	11	90

3.2.2. Deskriptive Repertoireanalyse

3.2.2.1. Die 40er Jahre

Betrachtet man die durchschnittliche Genreverteilung in den 40er Jahren (Tabelle 1) an den finnlandschwedischen Theatern insgesamt, so fällt auf, daß die Kategorie C mit durchschnittlich 31% am stärksten vertreten war, gefolgt von der Gruppe A mit 20% und BG mit 17%. Diese drei Kategorien bildeten bis Ende der 60er Jahre die drei wichtigsten Hauptgruppen und veränderten in diesem Zeitraum nur ihre Rangfolge.

Die relativ hohen Anteile der Gruppen C und A hingen sicherlich mit dem Krieg und dem damit verbundenen erhöhten Bedürfnis nach Unterhaltung und Ablenkung zusammen. Daß am *Wasa Teater* mit 39% über 1/3 des Repertoires aus Komödien und Lustspielen bestand, läßt sich zum Teil auch durch die ökonomische Krise, die das Theater zu bewältigen hatte, erklären³⁰⁸. Am *Åbo Svenska Teater* waren die Anteile mit 34% ähnlich hoch; am *Lilla Teatern* und *Svenska Teatern* betrug sie 28% bzw. 23%. Während die Komödien sehr ausgewogen international³⁰⁹ zusammengesetzt waren, waren es bei den Musikstücken vor allem die ungarischen und Wiener, aber auch die deutschen Operetten, die sich seit den 20er Jahren in Finnland etabliert hatten und aufgrund ihrer Popularität auch 20 Jahre später noch auf dem Programm standen. Der überdurchschnittlich hohe Anteil an Musikstücken von 30% am *Lilla Teatern* findet sicherlich in der Neugründung des Theaters und der damit verknüpften Intention, sich mit sogenannten Kassenschlagern rasch einen festen Publikumsstamm zu sichern, eine Begründung. Im Gegensatz zu den anderen Theatern setzte das *Lilla Teatern* dabei vorwiegend auf einheimische Musikstücke³¹⁰. Mit 19% hatte das *Svenska Teatern* ebenfalls einen festen Bestandteil an Musikstücken, gefolgt vom *Wasa Teater* mit 15% und dem *Åbo Svenska Teater* mit 14%.

³⁰⁸ "Resurserna var små, tillgången till skådespelarkrafter likaså liten, och möjligheterna att få tag i material till uppsättning och utstyrsel ytterst beskuren." (Kruskopf 1960, S.93). Unter diesen Umständen mußte der Regisseur Gustaf Nessler, der das *Wasa Teater* von 1939-1944 leitete, sein Repertoire zusammenstellen. Auch unter der Leitung von Rurik Ekroos (1944-1947) änderte sich an der finanziellen und personellen Situation wenig und diese kulminierte, als man 1947 (inzwischen hatte der reichsschwedische Regisseur Börje Nyberg die künstlerische Leitung für eine Spielzeit (1947-1948) übernommen) keine staatliche Unterstützung mehr bekam; vgl. 3.1.4.2.4.

³⁰⁹ Neben einheimischen Komödien gab man ungarische und deutschsprachige Lustspiele, englische Komödien und Thriller, französische und amerikanische Boulevardkomödien und italienische Komödien.

³¹⁰ Mit der Aufnahme von einheimischen Musikstücken, die zum Teil speziell fürs *Lilla Teatern* geschrieben wurde, hatte das Theater die Möglichkeit, trotz räumlicher und personeller Einschränkungen, dennoch Musiktheater zu machen.

Die Gattung **BG** ist hauptsächlich an den beiden ältesten Theatern, dem *Åbo Svenska Teater* und dem *Svenska Teatern*, vertreten. Dies liegt daran, daß beide Theater mehr oder weniger noch unter dem Einfluß des herkömmlichen repertoirepolitischen Konzepts, das auf einer verhältnismäßige Ausgewogenheit der einzelnen Hauptgruppen **A**, **BG** und **C** basierte, standen. Mit 19% der Gruppe **A**, 23% der Gruppe **C** und 24% der Gruppe **BG** läßt sich am *Svenska Teatern* das Bemühen um eine ausgeglichene Verteilung am ehesten erkennen³¹¹. Am *Åbo Svenska Teater* findet dagegen die zeittypische Erscheinung, verstärkt Komödien ins Repertoire aufzunehmen, um sich das Publikum zu sichern, mit überdurchschnittlichen 34% den größten Niederschlag³¹². Gleichzeitig hat das *Åbo Svenska Teater* mit 25% die höchsten Anteile an der Gruppe **BG**³¹³, die sich an allen Theatern besonders aus einheimischen, skandinavischen, englischen und amerikanischen Schauspielen und Gesellschaftsstücken zusammensetzte. Die geringen Anteile am *Wasa Teater* und *Lilla Teatern* mit 13% und 7% gehen mit der Schwerpunktverlagerung der Theater auf die Kategorien **A** und **C** bzw. **E** zurück.

Ähnlich wie die Kategorien **A** und **C** hatte auch die Gruppe **E** in den 40er Jahren mit durchschnittlich 10% ihren Höchststand und reduzierte sich in den 50er Jahren auf 8%. Eine extrem hohe Beteiligung mit 21% hatte in den 40er Jahren vor allem das *Lilla Teatern*. Dies ist zum einen auf die Tradition der Neujahrsrevue, die am *Lilla Teatern* regelmäßig durchgeführt wurde, zurückzuführen, zum anderen auf zusätzliche Kabarett- und Revueprogramme, die das Repertoire ausmachten. Der Brauch der Neujahrsrevue kommt ursprünglich aus Österbotten und wurde deshalb auch am *Wasa Teater*, mit einer prozentualen Beteiligung von 12% alljährlich gepflegt. Obwohl am *Åbo Svenska Teater* die Revuetradition nicht so ausgeprägt ist, waren die Revuen mit 6% - im Vergleich zu späteren Jahren - relativ stark vertreten³¹⁴. Am *Svenska Teatern* dagegen betrug die Kategorie **E** nur 2%.

³¹¹ Das *Svenska Teatern* besaß mit Nicken Rönngren einen erfahrenen Theaterleiter, der mit einer ausgewogenen Repertoirepolitik bis in die 50er Jahre hinein versuchte, Ökonomie und künstlerische Qualität in Einklang zu bringen; vgl. 3.1.4.2.2.

³¹² Vor allem unter Leo Golowin wurde in den 40er Jahren auf ein Repertoire gesetzt, das die Komödie - nicht ohne Grund - bevorzugte. Denn Golowin "tog över ett hus vars ekonomi var depressionsårens; han ledde huset under en period som mest bestod av krig. Och teatererfarenhet säger att hårda tider vill ha glada pjäser." (Zilliacus 1989, S.78).

³¹³ Mitte der 40er Jahre verschob sich der von Leo Golowin gesetzte Schwerpunkt des Theaters von der Gruppe **C** auf die Kategorie **BG**. Der Schriftsteller Martin Söderhjelm, der das Theater von 1945-47 leitete und vor allem Rurik Ekroos, der vom *Wasa Teater* kam und die Leitung 1947-57 übernahm, legten das Hauptgewicht auf internationale Gegenwartsstücke im Repertoire. Ekroos "gav rikligt med utrymme åt ny dramatik av växlande ursprung, inte minst amerikanska och franska pjäser av mera seriöst slag än importen därifrån dittills gällt." (Zilliacus 1989, S.81).

³¹⁴ Unter Rurik Ekroos' Leitung fanden sich mit Gunnar Clément und Edvin Granell zwei Revueautoren, die dem Genre am *Åbo Svenska Teater* einen Aufschwung verliehen; vgl. Zilliacus 1989, S.81

In der Gruppe **BNK**³¹⁵ und **BK**³¹⁶ sind es die bereits etablierten Theater - *Åbo Svenska Teater*, *Svenska Teatern* und das *Wasa Teater* - die diesen Kategorien einen festen Platz im Repertoire einräumten. Am *Svenska Teatern* wurden die meisten Klassiker mit 14% und die meisten Neuen Klassiker mit 10% gespielt. Dem folgte das *Åbo Svenska Teater* mit 11% **BK** und 9% **BNK**. Am *Wasa Teater* dagegen gab man den Neuen Klassikern mit 7% noch vor den Klassikern mit 6% den Vorzug. Am *Lilla Teatern* waren die Neuen Klassiker mit 5% und die Klassiker wahrscheinlich aus personellen und räumlichen Gründen - Klassiker haben in der Regel einen umfangreichen Personal- und je nach Inszenierung auch Bühnenaufwand - in den 40er Jahren gar nicht vertreten³¹⁷.

Die Kinder- und Jugendstücke hatten einen kleinen, aber relativ stabilen Anteil. Am *Lilla Teatern* war die Kategorie mit 9%, am *Svenska Teatern* mit 8% und am *Wasa Teater* mit 7% vertreten, während das *Åbo Svenska Teater* sie mit 1% kaum beachtete.

An den beiden reichsschwedischen Theatern formierten sich die drei wichtigsten Genrehauptgruppen etwas anders als an den finnlandschwedischen Bühnen. Die Anteile der Gruppe **BG** waren schon in den 40er Jahren mit 38% im Durchschnitt fast doppelt so hoch wie an den finnlandschwedischen Theatern und standen damit an erster Stelle. Dies hängt damit zusammen, daß in Schweden früher als in Finnland bereits Mitte der 40er Jahre englisch-, französischsprachige und amerikanische Gesellschaftsstücke und Schauspiele ins Repertoire aufgenommen wurden, gleichzeitig war man bemüht, einheimische Gesellschaftsstücke³¹⁸ auf die Bühne zu bringen. Die Quote der Gruppe **BG** war dabei am *Göteborgs Stadsteater* mit 43% höher als am *Dramaten*, das lediglich 32% innehatte.

Dagegen war die Gruppe **C** durch zahlreiche Volkslustspiele und Komödien, die überwiegend in der ersten Hälfte der 40er Jahre gespielt wurden, mit durchschnittlich insgesamt 27% ebenso stark vertreten wie am *Åbo Svenska Teater* und *Svenska Teatern*. Auch bei den Komödien hatte das *Göteborgs Stadsteater* mit 29% mehr Anteile als das *Dramaten* mit 24%.

³¹⁵ In den 40er Jahren waren Autoren der Neuen Klassiker vor allem Hjalmar Bergman, Selma Lagerlöf, Maria Jotuni, Jean Anouilh, Gerhart Hauptmann, Maxim Gorkij, George Bernard Shaw, John Steinbeck, Eugene O'Neill, Maxwell Anderson, Tennessee Williams.

³¹⁶ Zu den meistgespielten Autoren gehörten unabhängig der verschiedenen zeitlichen Strömungen vor allem August Strindberg und William Shakespeare, aber auch Molière, Alexandre Dumas d.J., Georges Feydeau, Carlo Goldoni, Henrik Ibsen, Ludvig Holberg, Fredrik August Dahlgren, Josef Julius Wecksell, Anton Tschechow und Nikolai Gogol.

³¹⁷ In den 40er Jahren standen dem *Lilla Teatern*, das von den Gründern Eja und Oscar Tengström von 1940-1955 geleitet wurde, keine eigenen Räumlichkeiten und nur ein kleines und häufig wechselndes Ensemble zur Verfügung. Aus diesem Grund war die Auswahl der Stücke relativ eingeschränkt.

³¹⁸ Der Autorenkreis der 40er Jahre mit Ingmar Bergman, Karl Ragnar Gierow, Björn Erik Höjer, Pär Lagerkvist und Sigfrid Siwertz wurde in den 50er Jahren durch Lars Forssell, Sara Lidman, Per E. Rundqvist erweitert.

Die Kategorie der Klassiker³¹⁹ stand an den beiden reichsschwedischen Theatern an dritter Stelle, wobei die Quote am *Dramaten* mit 20% doppelt so hoch war wie am *Göteborgs Stadsteater* mit 9%. Dies liegt daran, daß sich am *Dramaten* ab Mitte der 30er Jahre eine Strindberg-Tradition entwickelte - ausgelöst durch Olof Molanders "Traumspiel"-Inszenierung - , die sich bis in die 40er Jahre hinein auswirkte.

Die Anzahl der Neuen Klassiker am *Dramaten* und am *Göteborgs Stadsteater* war mit 8% und 9% etwas niedriger als am *Åbo Svenska Teater* und *Svenska Teatern*.

In der Kategorie F besaß das *Göteborgs Stadsteater* mit 8% insgesamt nur halb soviel Anteile wie das *Dramaten*.

Anders als an den finnlandschwedischen Theatern hatte das *Göteborgs Stadsteater* mit 1% nur sehr geringe und das *Dramaten* gar keine Anteile an den Kategorien A und E. Der Grund ist, daß es sowohl in Göteborg als auch in Stockholm eine Vielzahl kleinerer Musiktheater gab, die auf dieses Genre spezialisiert waren. Im Vergleich zu den beiden reichsschwedischen Theatern stellt man fest, daß Musikstücke nicht den gleichen Stellenwert an den Sprechtheatern innehatten wie in Finnland³²⁰. Musikstücke waren dagegen an fast allen finnlandschwedischen Theatern besonders deshalb ein fester Bestandteil des Repertoires, da ein wesentlicher Teil des Musiktheaterangebots in Finnland von den Institutionstheatern übernommen werden mußte³²¹.

Bei der nationalen Zusammensetzung des Repertoires in den 40er Jahren (vgl. Tabelle 6) waren sowohl an den finnlandschwedischen als auch an den reichsschwedischen Theatern die einheimischen Anteile bis in die 80er Jahre hinein am höchsten. Die durchschnittlichen 22% verteilten sich am *Åbo Svenska Teater*, am *Svenska Teatern* und am *Wasa Teater* mit 17% bzw. 18% ähnlich, auffallend hoch war die Quote dagegen am *Lilla Teatern* mit 37%. Die finnische Anzahl an den einheimischen Anteilen (vgl. Tabelle 16) lag in den 40er Jahren, bei durchschnittlich 15%, am höchsten. Mit 30% waren am *Åbo Svenska Teater* überdurchschnittlich viele finnischsprachige Komödien³²² vertreten. Die finnlandschwedischen 70% setzten sich

³¹⁹ Neben August Strindberg gab man vor allem Henrik Ibsen, William Shakespeare und Anton Tschechow.

³²⁰ In der Untersuchung des Forschungsprojektes *Teater i Stockholm* wurde dagegen die Anzahl der Musikvorstellungen aller Theater in Stockholm erfaßt. Dabei ist die Gruppe A mit durchschnittlich 10-20% vertreten. Dies hängt damit zusammen, daß zum einen die Anzahl der Vorstellungen miteinbezogen wurden, zum anderen, daß reine Musiktheater wie bspw. das *Oscarteatern* ebenfalls Eingang gefunden haben. Auf diese Weise ist das Musikangebot in Stockholm zwar ähnlich hoch, es wird jedoch zusätzlich vor allem von speziellen Institutionen bzw. Musiktheatern übernommen.

³²¹ In Finnland gibt es neben der finnischen Nationaloper, die bezeichnenderweise aus dem Finnischen Nationaltheater *Suomalainen teatteri* (1872) entstanden ist, nur noch das Opernfestival in *Savonlinna* (seit 1967) als weitere Einrichtung, die im engeren Sinne auf Musiktheater spezialisiert ist. Ansonsten ist Musiktheater in das Repertoire der professionellen Theater miteingeschlossen; vgl. dazu *The world Encyclopedia of Contemporary Theater* 1994, S.262

³²² Es wurden finnischsprachige Komödien von Mika Waltari und Yrjö Soini gespielt.

hauptsächlich aus den Kategorien **BG**³²³, **C**³²⁴ und **E**³²⁵ zusammen. Das *Wasa Teater* und *Svenska Teatern* hatten dagegen 13% bzw. 11%, das *Lilla Teatern* nur 6% finnischsprachige Stücke³²⁶ im Repertoire. Die finnlandschwedischen Anteile setzten sich am *Lilla Teatern* mit 94% aus Kabarett³²⁷- und Musikstücken³²⁸ zusammen. Am *Svenska Teatern* gab man mit 89% vorwiegend finnlandschwedische Schauspiele³²⁹ und Kinderstücke³³⁰, am *Wasa Teater* dagegen finnlandschwedische Neujahrsrevuen³³¹ und Komödien³³².

Durchschnittlich 22% des Repertoires beanspruchten die verschiedenen skandinavischen Länder. Das *Åbo Svenska Teater* hatte mit 26% die höchsten Anteile, gefolgt vom *Wasa Teater* mit 22% und dem *Svenska Teatern* mit 20% bzw. dem *Lilla Teatern* mit 19%. Betrachtet man die Anteile der verschiedenen skandinavischen Länder genauer (vgl. Tabelle 11), so fällt auf, daß die schwedischsprachigen Stücke³³³ mit durchschnittlich 66% am häufigsten im Repertoire waren. Die dänischen Dramatiker³³⁴ waren dagegen mit durchschnittlich 24% und die norwegischen³³⁵ mit 10% vertreten. Isländische Stücke erfuhren dagegen erstmalig in den 70er Jahren eine Aufnahme. Der schwedische Einfluß war am *Wasa Teater* mit 79% am höchsten.

Danach folgten das *Åbo Svenska Teater* mit 65%, das *Lilla*

³²³ Zu den meistgespielten finnlandschwedischen Gegenwartsdramatikern zählten Hjalmar Procopé und Valentin Chorell.

³²⁴ Die finnlandschwedischen Komödien wurden vorwiegend von Oscar Nissén, Einar Holmberg und Knut Hageberg(t) verfaßt.

³²⁵ Als etablierte Revue- und Kabarettsschreiber galten Leo Golowin, Thure Wahlroos, Björn Landström, Martin Söderhjelm, Boris Grünstein, Gustaf Laurent, Gunnar Clément und Edvin Granell.

³²⁶ An den finnlandschwedischen Theatern waren Autoren wie Maria Jotuni, Minna Canth, Mika Waltari, Sam Sihvo und Ilmari Turja relativ häufig vertreten.

³²⁷ Lars Kasper, Tusse Lundqvist, Finn Sommerschild, Boris Grünstein, Gustaf Laurent, Stoll? und P? verfaßten in den 40er Jahren die Revuen am *Lilla Teatern*.

³²⁸ Einheimische Musikstücke wurden am *Lilla Teatern* von Tusse Lundqvist, Harriet Chayhills, Finn Sommerschild geschrieben.

³²⁹ Am *Svenska Teatern* führte man einheimische Schauspiele von Martin Söderhjelm, Hagar Olsson, Runar Schildt, Oscar Nissén und Michael Lybeck auf.

³³⁰ Zu den meistgespielten einheimischen Kinder- und Märchenstücken zählten neben dem Klassiker Zacharias Topelius (siehe Klassiker) neuere Kinderstückautoren wie Arvid Lydecken, Margeret Willebrand Hollmerus und Parus Ater.

³³¹ Die österbottnischen Neujahrsrevuen schrieben Autoren wie Sven Melin, Walter Sarmell, Sören Aspelin, Pelle Hagman, Boris Grünstein, Gustaf Laurent, Börje Nyberg und Carl-Axel Heiknert.

³³² Am *Wasa Teater* wurden einheimische Komödien von Kate Hildén und Martin Söderhjelm gespielt.

³³³ Die schwedischen Stücke bestanden aus Klassikern von August Strindberg, Frans Hedberg und Frederik August Dahlgren, Neuen Klassikern von Hjalmar Bergman, Vilhelm Moberg und Selma Lagerlöf, Schauspielen von Tor Hedberg, Harry Blomberg, Staffan Tjerneld, Lars Levi Laestadius, Herbert Grevenius, Sven Stolpe und Pär Lagerkvist und Komödien von Stig Bergendorff, Gösta Bernhard, Sören Aspelin, Alf Henrikson und Josef Briné.

³³⁴ Die dänischen Anteile sind mit Klassikern von Ludvig Holberg, Gesellschaftsstücken von Kaj Munk, Leck Fischer, Carl Erik Soya, Axel Kjerulf, Hans Wiers-Jenssen, Knud Sønderby und Komödien von Jens Locher vertreten.

³³⁵ Neben dem norwegischen Klassiker Henrik Ibsen und den Gesellschaftstücken von Helge Krog gab man Komödien von Axel Brinchman.

Teatern 63% und das *Svenska Teatern* mit 56%. Genau umgekehrt zeigte sich die Verteilung der dänischen und norwegischen Anteile. Das *Svenska Teatern* hatte mit 30% die meisten dänischen und mit 14% die meisten norwegischen Stücke im Repertoire. Am *Åbo Svenska Teater* und am *Lilla Teatern* lagen die dänischen Anteile bei 26% bzw. 25% und die norwegischen bei 7% bzw. 12%. Das *Wasa Teater* hatte mit 16% die geringsten dänischen und mit 5% die wenigsten norwegischen Stücke. Mit durchschnittlich 14% standen die englischsprachigen und die deutschsprachigen Stücke noch vor den französischsprachigen mit 10% bzw. den USA und sonstigen europäischen mit 8%. Mit 16% hatte das *Lilla Teatern* die höchste Prozentzahl an deutschsprachigen Lustspielen und Operetten. An den anderen drei Theatern setzten sich die Anteile mit 13% ebenfalls aus deutschsprachigen Operetten³³⁶ und Lustspielen³³⁷ zusammen. Die englischsprachigen Stücke waren am *Svenska Teatern* mit 17% überdurchschnittlich vertreten und bestanden aus den Genres **BG**³³⁸, **C**³³⁹ und **BK**³⁴⁰. Am *Lilla Teatern* und *Wasa Teater* sowie am *Åbo Svenska Teater* wurden dagegen mit 14% bzw. 12% Anteilen vorwiegend englischsprachige Komödien und Thriller³⁴¹ gespielt. Die französischsprachigen Stücke waren am *Åbo Svenska Teater* mit 13% und am *Svenska Teatern* und *Wasa Teater* mit 12% wie auch am *Lilla Teatern* mit nur 2% besonders auf französische Komödien³⁴² verteilt. Amerikanische Komödien³⁴³ und Gesellschaftsstücke³⁴⁴ wurden am *Svenska Teatern* mit 13% am häufigsten gespielt, gefolgt vom *Wasa Teater* mit 10%, dem *Åbo Svenska Teater* mit 8% und dem *Lilla Teatern* mit 2%. Die "Sonstigen Europäischen" setzten sich an

³³⁶ Zu den begehrtesten deutschsprachigen Operetten gehörten der *Vetter aus Dingsda* von Herman Haller et al., *Viktoria und ihr Husar* von Emmerich Földes et al., *Hofloge* von Karl Farkas et al., *Meine Schwester und ich* von Louis Verneuil et al., *Peppina* von Rudolf Österreicher et al., *Um ein bißchen Liebe* von Rudolph Lothar et al., *Dixie* von Adolf Schütz et al., *Polenblut* von Leo Stein et al., *Der letzte Walzer* von Julius Brammer et al., *Im weißen Rößl* von Oskar Blumenthal et al., *Franzi* von Peter Kreuder et al., *Das Ministerium ist beleidigt* von Bruno Engler et al., *Das kleine Hofkonzert* von Paul Verhoeven et al., *Die Frau ohne Kuß* von Richard Kessler et al., *Dreigroschenoper* von Bert Brecht et al. und *Hochzeitswalzer/ Hochzeit tanzt Walzer* von Leo Ascher et al..

³³⁷ Die meistgespielten deutschsprachigen Lustspielautoren der Zeit waren Stefan Békeff, Stella Adorjan, Rudolph Lothar, Hans Adler, Hans Bachwitz, Adolf Schütz, Paul Frank, Axel Ivers, Leo Lenz, Hans Sturm, Max Neal und Max Ferner.

³³⁸ John Boynton Priestley, Archibald Joseph Cronin und Noël Coward vertraten die englischsprachigen Schauspiele und Gesellschaftsstücke.

³³⁹ In Terence Rattigan, Philip Johnson, William Somerset Maugham und Lesley Storm waren die englischen Komödienautoren vertreten.

³⁴⁰ Die englischen Klassiker wurden durch die Stücke von William Shakespeare repräsentiert.

³⁴¹ Die Autoren der englische Kriminal- und Unterhaltungsstücke waren Edgar Wallace, Benn Wolfe Levy, Frederick Lonsdale, Agatha Christie, John Boynton Priestley, Lesly Storm, David Herbert Lawrence, Noël Coward und Emyln Williams.

³⁴² Die Autoren der französischen Komödien waren Yvan Noé, Aimée und Philip Stuart, Denys Amiel, Marcel Pagnol, Claude André Puget, Félix Gandéra, Jean de Létraz und André Roussin.

³⁴³ Zu den populären amerikanischen Komödienautoren gehörten Rose Franken, Avery Hopwood, Norman Krasna, Mark Reed, Francis Swann, Ayn Rand, Joseph Kesselring und Arnold Ridley.

³⁴⁴ Die Schauspiele von Paul Osborn, Emmet Lavery, John Patrick, James Gow, Maxwell Anderson, O'Neill, Arthur Miller standen an den finnlandschwedischen Theatern auf dem Repertoire.

allen finnlandschwedischen Theatern hauptsächlich aus ungarischen Lustspielen³⁴⁵ und Operetten³⁴⁶ bzw. italienischen Komödien³⁴⁷ zusammen. Das *Åbo Svenska Teater* und das *Wasa Teater* hatten dabei mit 10% und 9% überdurchschnittliche Werte, das *Svenska Teatern* und *Lilla Teatern* lagen dagegen mit 7% und 5% unter dem Mittelwert. Die Gruppe Sonstige war nur am *Wasa Teater* und *Svenska Teatern* mit 1% vertreten³⁴⁸.

An den reichsschwedischen Theatern standen wie an den finnlandschwedischen Theatern die einheimischen Stücke³⁴⁹, die sich insbesondere aus Gesellschaftsstücken zusammensetzten, an der Spitze. Im Gegensatz zu den finnlandschwedischen waren sie mit durchschnittlich 32% um 10% höher. Das *Dramaten* hatte mit 37% ebenfalls 10% mehr Anteile als das *Göteborgs Stadsteater* mit 27%. Der nordamerikanische Einfluß³⁵⁰ machte sich mit durchschnittlich 20% in Schweden früher als in Finnland bemerkbar. Das *Göteborgs Stadsteatern* hatte mit 13% im Vergleich zum *Dramaten* mit 27% nur halb so viel Anteile. Die französischsprachigen Stücke³⁵¹ standen mit durchschnittlich 16% und jeweils 15% am *Göteborgs Stadsteater* bzw. 16% am *Dramaten* an dritter Stelle, gefolgt von den englischsprachigen³⁵² mit durchschnittlich 14%. Weit weniger einflußreich waren an den reichsschwedischen Theatern die skandinavischen³⁵³, sonstigen europäischen³⁵⁴ und auch die deutschsprachigen

³⁴⁵ Dazu zählten die Lustspiele von Ladislaus Fodor, Ferenc Heczeg, János von Bókay und Ferenc Molnár.

³⁴⁶ Die beliebtesten ungarischen Komponisten waren Emmerich Kálmán, Franz Léhar und Louis Lajtai.

³⁴⁷ Für die italienischen Komödienautoren standen Aldo de Benedetti, Sabatino Lopez und Dario Nicodemi.

³⁴⁸ Am *Wasa Teater* wurde die neuseeländische Komödie *Blåsten och regnet (The wind an the Rain)* von Merton Hodge und am *Svenska Teatern* wurde das chinesische Schauspiel *P'i-pà chi* von Kao Ming gegeben.

³⁴⁹ Zu den meistgespielten schwedischen Autoren zählten Gunnar Ahlström, Ingmar Bergman, Karl Ragnar Gierow, Herbert Grevenius, Björn Erik Höjer, Pär Lagerkvist, Sigfrid Siwertz, Hjalmar Bergman, Arne Lyden, Vilhelm Moberg und Hjalmar Söderberg.

³⁵⁰ Häufig gespielte amerikanische Autoren in den 40er und 50er Jahren waren Maxwell Anderson, Thornton Wilder und Tennessee Williams.

³⁵¹ Die französischsprachigen Anteile setzen sich aus Komödien von Claude André Puget, Gaston Armand de Caillavet, Robert de Fleurs, Emanuel Arène, Jacques Deval, Marcel Archard, Jean Cocteau, Jean de Létraz, Marcel Aymé, Schauspielen von François Mauriac, Jean Paul Sartre, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Jean Cocteau, Jean Genet, Albert Camus, André Obey und Klassikern von Molière, Jean Racine, Alfred de Musset zusammen.

³⁵² Bei den englischsprachigen Stücken waren sowohl die Komödien von Terence Rattigan, Emyln William, James Barrie, Brandon Thomas, Christopher Fry, Peter Ustinov als auch Schauspiele von Archibald Joseph Cronin, Paul Vincent Caroll, Thomas Stearns Eliot, John Boynton Priestley, Emyln Williams sowie Neue Klassiker von George Bernard Shaw und Klassiker von William Shakespeare und Richard Brinsley Sheridan auf dem Programm.

³⁵³ Die skandinavischen Autoren setzten sich aus den Dänen Kjeld Abell, Leck Fischer, Kaj Munk und Knud Sønderby und dem Norweger Helge Krog zusammen.

³⁵⁴ Bei den "Sonstigen Europäischen" waren neben dem russ. Klassiker Anton Tschechow, dem griech. Dramatiker Sophokles und dem spanische Dichter Calderón, auch der spanische Autor Federico García Lorca und der französische Schriftsteller Gaston Marie Markus sowie der italienische Komödienschreiber Luigi Pirandello vertreten.

Stücke³⁵⁵ mit 10%, 5% und 4%. Während die skandinavischen und deutschsprachigen Stücke am *Dramaten* mit 10% und 4% leicht höher lagen als am *Göteborgs Stadsteater* mit 3% und 9%, war dagegen die Quote der "Sonstigen Europäischen" mit 5% gleich hoch. Die Gruppe der "Sonstigen" war weder am *Göteborgs Stadsteater* noch am *Dramaten* vertreten.

3.2.2.2. Die 50er Jahre

In der Genreverteilung der 50er Jahre (Tabelle 2) zeigt sich, daß die Kategorie C fast an allen finnlandschwedischen Theatern nach wie vor an erster Stelle stand. Vorherrschend waren hier vorwiegend englische Krimis sowie amerikanische und französische Boulevardstücke. Besonders am *Wasa Teater*³⁵⁶ und am *Åbo Svenska Teater* waren die Quoten mit 34% und 32% überdurchschnittlich hoch. Eine deutliche Zunahme erfuhr die Gruppe BG. Sie war vor der Gruppe A, die einen sichtbaren Rückgang erfuhr, am zweithäufigsten vertreten. Der Aufschwung der Kategorie BG lag in der Aufnahme zahlreicher moderner europäischer³⁵⁷ und nordamerikanischer³⁵⁸ Dramatiker. Am extremsten zeigte sich dies am *Lilla Teatern*, das in den 40er Jahren mit 7% die geringste Beteiligung an der Kategorie BG innehatte und sich mit 32% in den 50er Jahren vervierfachte. Schon Anfang der 50er Jahre, aber hauptsächlich mit dem Leitungswechsel 1955, erfuhr das *Lilla Teatern* eine konzeptuelle Veränderung und wollte sich als gegenwartsnahes Theater verstanden wissen. Bezeichnend für das *Lilla Teatern* waren zahlreiche vor allem skandinavische Uraufführungen³⁵⁹.

³⁵⁵ Die deutschen Klassiker Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe und die deutschen Gegenwartsauf Autoren Franz Werfel und Carl Zuckmayer wurden gespielt.

³⁵⁶ Obwohl der junge Reichsschwede Carl-Axel Heiknert, dem man von 1948-1950 und von 1951-1952 die künstlerische Leitung des *Wasa Teater* übertrug, dem Theater sowohl was die einheimischen Neujahrsrevuen als auch die internationale Dramatik betraf, neue Impulse verleihen wollte, war die erste Hälfte der 50er Jahre, durch den Brand des Theaters u.ä., weiterhin von Krisen geprägt. Ab 1950-1951 leiteten die Reichsschwedin Ingerd Aschan und ab 1952-1953 der Finnlandschwede Elmer Green das Theater. Ihnen folgten 1953-1954 der Finnlandschwede Henake Schubak und 1954-1955 der Reichsschwede Lars Erik Liedholm. Die verschiedenen künstlerischen Leiter, die bis zur Mitte der 50er Jahre fast jede Spielzeit wechselten, bereicherten das Theater durch sehr unterschiedliche Auswahlkriterien und Inszenierungsweisen. Gleichzeitig machte sich die allgemeine Tendenz, internationale Boulevardkomödien ins Repertoire aufzunehmen, bei allen künstlerischen Leitern bemerkbar. Erst mit Ragnar Thell erhielt das Theater einen künstlerischen Leiter, der das Theater von 1955-1961 für einen längeren Zeitraum übernahm, vgl. 3.1.4.2.4.

³⁵⁷ Die europäischen Dramatiker waren hauptsächlich vertreten durch Diego Fabbri, John Boynton Priestly, Christopher Fry und Fritz Hochwälder.

³⁵⁸ Viel gespielt wurden die amerikanischen Gesellschaftsstücke von Arthur Miller, Garson Kanin und William Gibson.

³⁵⁹ Am *Lilla Teatern* wurde mit Viveca Bandler, die das Theater 1955 übernahm, das Konzept und die Repertoirepolitik radikal verändert. Sie setzte grundsätzlich andere Repertoireschwerpunkte als ihr Vorgänger Oscar Tengström, indem sie internationale und gegenwartsnahe und zum Teil in Finnland bis dahin nur wenig bekannte Schauspiele und Dramen wie Maxwell Andersons *Bad seed* (skand. UA 1955), Eugène Ionescos *Le nouveau locataire* (UA 1955), Gabriel Arouts *La dame du Treffle* (skand. UA 1956), Carson McCullers' *The Member of the Wedding* (skand. UA 1957), Maurice Clavels *Balmaseda* (skand. UA 1957), Shelag Delaneys *A Taste of Honey* (europ. UA 1959) und Shimon Vincelbergs *Kataki* (europ. UA 1959) zur Uraufführung verhalf; vgl. 3.1.4.2.3.

Eine Erhöhung erfuhr die Kategorie BG am *Åbo Svenska Teater* um 4% auf 29% und am *Wasa Teater* um 6% auf 19%. Am *Svenska Teatern* sank sie um 1% auf 25%.

Der nordamerikanische Einfluß machte sich ebenfalls bei den Musikstücken bemerkbar. Schon in den 50er Jahren wurden an den finnlandschwedischen Theatern - außer am *Lilla Teatern* - die Operetten zum Teil von den amerikanischen Musicals³⁶⁰ abgelöst. Dabei steigerten sich die Anteile der Musikstücke am *Åbo Svenska Teater* von unterdurchschnittlichen 14% auf 24%, während sie am *Wasa Teater* um 1%, am *Svenska Teatern* um 7% und am *Lilla Teatern* sogar um ganze 28% zurückgingen.

Die Neuen Klassiker³⁶¹ fanden bereits in den 50er Jahre am *Lilla Teatern* und am *Svenska Teatern*³⁶² mit 14% bzw. 11% eine höhere Beachtung als am *Åbo Svenska Teater* und am *Wasa Teater* mit 8% bzw. 7%. Die beiden erstgenannten Theater deuten damit bereits eine Tendenz an, die sich in den 60er Jahren auch bei den anderen beiden Theatern durchsetzte. Viele Stücke der 30er Jahre wurden am *Svenska Teatern* sowohl von den etablierten Regisseuren³⁶³, als auch von den jüngeren Spielleitern³⁶⁴ wiederentdeckt und auf ihre Aktualität hin überprüft.

Die Klassiker gingen außer am *Lilla Teatern* an allen finnlandschwedischen Theatern zu Gunsten der Gruppe BG bzw. BNK um durchschnittlich 1% leicht zurück. Am *Åbo Svenska Teater* und am *Svenska Teatern* reduzierten sich die Klassiker etwas stärker um 4% auf 7% und 10%. Am *Wasa Teater* sanken sie dagegen nur um 1% auf 5%, während sie sich am *Lilla Teatern* von 0% auf 5% steigerten.

Der allgemeine Rückgang der Kategorie E machte sich am *Wasa Teater* nur in der Verminderung der prozentualen Beteiligung von 12% auf 11% bemerkbar, wirkte sich jedoch nicht auf die absolute Zahl aus, da nach wie vor jedes Jahr eine Neujahrsrevue gegeben wurde. Die Anteile der Revuen am *Lilla Teatern* sanken auf 18%, weil neben der Neujahrsrevue, als feste Komponente im Repertoire, kaum zusätzlich Revuen oder Kabarets aufgenommen wurden. Daß die Revuen am *Åbo Svenska Teater* kein so wichtiger Bestandteil des Repertoires waren, zeigt der völlige Schwund des Genres von 6% auf 0%. Ab den 50er Jahren gab man am *Svenska Teatern* jährlich - mehr

³⁶⁰ Die ersten amerikanischen Musicals waren *Can Can* von Abe Burrows et al., *Kiss Me, Kate* von Bella und Samuel Spewack et al., *Rose Marie* von Otto Harbach, et al., *My fair Lady* von Alan Jay Lerner, et al., *No, no, Nanette* von V. Youmans und *The Desert Song* von Sigmund Romberg.

³⁶¹ Der Kreis der Neuen Klassiker wurde in den 50er Jahren um Autoren wie Gustaf von Numers, Wilhelm Moberg, Kaj Munk, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Jean Giraudoux, Jean Cocteau erweitert.

³⁶² Nach Nicken Rönngren übernahm Runar Schauman von 1954-1963 die Leitung des *Svenska Teatern*.

³⁶³ wie Gerda Wrede, Kerstin Nylander, Axel Slangus, Henake Schubak, Ragnar Thell, Åke Svensson, Rurik Ekroos und Elmer Green.

³⁶⁴ Zu nennen wären hier Sara Strengell, Carl-Axel Heiknert, Bengt Ahlfors und Ralf Långbacka, der sich auf Bertolt Brecht und Anton Tschechow spezialisierte, vgl. 3.1.4.2.2.

oder weniger regelmäßig - eine Revue des *Finlands Svenska Publicistförbund*³⁶⁵, so daß sich hier die Anteile auf 3% erhöhen konnten.

Auch die Kinder- und Jugendstücke gingen insgesamt leicht zurück, konnten sich jedoch am *Svenska Teatern* und *Wasa Teater*, an dem die Anteile sogar auf 10% anstiegen, einen festen Platz im Repertoire sichern, während sie am *Lilla Teatern* mit 5% nur sehr wenig und am *Åbo Svenska Teater* gar keine Anteile hatten.

An den reichsschwedischen Theatern stand die Gruppe BG nach wie vor an der Spitze, obgleich sie am *Göteborgs Stadsteater* um 6% auf 37% zum Vorteil der Klassiker und Boulevardstücke abnahmen. Die Gruppen BK und C konnten sich ihrerseits am *Göteborgs Stadsteater* um 5% auf 14% und 34% steigern. Am Dramaten nahmen dagegen die Kategorie BG, BNK und BK zu Lasten der Komödien und Kinderstücke zu. Die Gruppe BG erhöhte sich um 2% auf 30%, die Neuen Klassiker steigerten sich um 3% auf 11% und die Klassiker nahmen um 4% auf 24% zu. Die Kategorien A und E waren am Dramaten nicht vertreten. Am *Göteborgs Stadsteater* gingen die Revuen um 1% zurück, während die Musikstücke gleichblieben.

Die Kinder- und Jugendstücke verringerten sich an den beiden reichsschwedischen Theatern um durchschnittlich 3% auf 9% und hatten am Dramaten 13% und am *Göteborgs Stadsteater* 6% Anteile.

In der nationalen Zusammensetzung (vgl. Tabelle 7) erhöhten sich an den finnlandschwedischen Theatern die durchschnittlichen Zahlen der englischsprachigen Stücke um 3% und der amerikanischen um 6%, vor allem aber die der französischsprachigen um 8%. Die skandinavischen Anteile gingen dagegen um 8%, die deutschen um 5% und die sonstigen europäischen um 1% zurück. Die Quote der einheimischen Stücke blieb mit 22% unverändert und bildete die stärkste Gruppe. Während am *Lilla Teatern*, am *Svenska Teatern* und am *Wasa Teater* sich die einheimischen Anteile auf 38%, 20% und 19% steigerte, reduzierten sie sich am *Åbo Svenska Teater* zugunsten der englischsprachigen, amerikanischen und französischen Anteile um 6%. Die Zusammensetzung der einheimischen Stücke³⁶⁶ (vgl. Tabelle 17) zeigt, daß die finnischsprachigen Anteile um durchschnittlich 10% zurückgingen. Dies wirkte sich am *Åbo Svenska Teater* so aus, daß gar keine finnischen Stücke auf dem Repertoire standen. Am *Wasa Teater* und am *Svenska Teatern* sanken die finnischen

³⁶⁵ Der *Finlands Svenska Publicistförbund* bestand hauptsächlich aus den Journalisten und Kritikern Boris Grünstein, Benedict Zilliacus, Henrik von Bonsdorff, Kai Brunilla und Gustaf Laurent.

³⁶⁶ Die finnischen Anteile bestanden aus Schauspielen von Mika Waltari und Reino Lahtinen und finnischen Klassikern von Aleksis Kivi. Die finnlandschwedischen Stücke setzten sich aus Dramen und Schauspielen von Walentin Chorell, Gunnar Clément, Martin Söderhjelm, Göran Stenius, Henrik Tikkanen, Mary Mandelin, Solveig von Schoultz, Bo Carpelan und Benedict Zilliacus, aus Neuen Klassikern von Vainö Vilhelm Järner, Hagar Olsson, Gustaf von Numers, aus Komödien von Edvin Granell, Kai Brunilla, Gustaf Laurent, Gunnar Clément, Ruth Dahl, Nanny Westerland, Ulf Göran Ahlfors, Mary Mandelin, Claes Zilliacus, Revuen von Kai Brunilla, Gustaf Laurent, Benedict Zilliacus, Carl-Axel Heiknert, Elmer Green, Gunnar Schyman, Ragnar Thell und aus Kinderstücken von Lisa Cawén, Otto Ehrenström, Margit Willenbrand-Hollmerus, Alfred Tallmark, Tove Jansson zusammen.

Anteile um 7% auf 5% und 6%. Die finnlandschwedische Quote setzte sich am *Åbo Svenska Teater* entsprechend mit 100% und am *Wasa Teater* und *Svenska Teatern* mit 94% zusammen. Das *Lilla Teatern* dagegen verminderte die finnlandschwedischen Anteile um 2% auf 92% und steigerte die finnischen auf 8%.

Die Zahl der französischsprachigen Stücke, die sich an allen Theatern vermehrten, bestanden vorwiegend aus Gesellschaftsstücken³⁶⁷ und Komödien³⁶⁸ aber auch Klassikern³⁶⁹. Bei der Verteilung auf die einzelnen Theater hat das *Åbo Svenska Teater* mit 20% die höchste französische Beteiligung, gefolgt vom *Lilla Teatern* mit 18%, das seine Anzahl um 16% steigerte. Die Quote betrug am *Wasa Teater* 17% und am *Svenska Teatern* 16%.

Auch die englischen Schauspiele setzten sich im wesentlichen aus Gesellschaftsstücken³⁷⁰ und Komödien³⁷¹ zusammen. Sie erhöhten sich am *Åbo Svenska Teater* auf 23% und am *Svenska Teatern* auf 18%. Am *Wasa Teater* blieben sie dagegen mit 14% gleich und am *Lilla Teatern* sanken sie auf 11% zugunsten der amerikanischen und französischen Stücke.

Neben nordamerikanischen Gesellschaftsstücken³⁷² und Komödien³⁷³, erlebten zusätzlich die nordamerikanischen Musicals (s.o.) am *Svenska Teatern* und *Wasa Teater* einen Aufschwung um 3%. Am *Lilla Teatern* stieg die amerikanische Quote um 8%, allerdings wurden dort keine Musicals gegeben. Am stärksten waren die amerikanischen Stücke am *Åbo Svenska Teater* mit 18% und der höchsten Steigerung - um 10% - vertreten³⁷⁴.

Einen deutlichen Rückgang erfuhren die skandinavischen Anteile am *Åbo Svenska Teater* um 16%, gefolgt vom *Svenska Teatern* und *Lilla Teatern*, an denen sie sich um 8% reduzierte. Die geringste Abnahme hatte das *Wasa Teater* mit 3%. Dabei erfuhren

³⁶⁷ Oft gespielte frz. Dramatiker waren Jean Anouilh, Georges Neveux, Alfred Gehri, Gabriel Arout, Frédéric Dard, Jean Paul Sartre, Eugène Ionesco.

³⁶⁸ Zu den häufigsten Komödienautoren zählten Marc-Gilbert Sauvajon, Sacha Guitry, André Roussin, Albert Husson, Jean Bernard-Luc, Pierre Barillet, Jean Pierre Grédy, Jacques Deval, Jean de Létra.

³⁶⁹ Molière, Alfred de Musset, Dumas, Georges Feydeau vertraten die französischen Klassiker.

³⁷⁰ Die englischen Gesellschaftsstücke setzten sich aus Dramen und Schauspielen von Hugh Hastings, Shelag Delaney, Robert Bolt, Wynyard Browne, Christopher Fry, Charles Morgan, Warren Chetam-Strode, Peter Shaffer, Aldous (Leonard) Huxley zusammen.

³⁷¹ Die gespielten Komödien und Krimis stammten von Ronald Jeans, John van Druten, Leslie Howard, L. Garde du Peach, John Hay Beith, Agatha Christie, Patrick Hamilton, Noël Coward, Jack Poplewell, Terence Rattigan und Denis Cannan.

³⁷² Die nordamerikanischen Gesellschaftsstücke wurden durch Norman Krasna, Mel Dinelli, Frederick Hugh Herbert, Arthur Miller, Clifford Odets, Garson Kanin, William Gibson, Ruth und August Goetz, Tennessee Williams, Elmer Rice, William Inge, Maxwell Anderson, Reginald Rose, Carson McCuller und Shimon Wincelberg vertreten.

³⁷³ Bei den amerikanischen Komödien sind Autoren wie John Patrick, Frederick Knott, Louis Verneuil, John van Druten, N. Richard Nash, Avery Hopwood, Rose Franken, Georg Axelrod, Joseph Kesselring, Clare Booth, Arno Ridley und Thornton Wilder bestimmend.

³⁷⁴ Wie bereits erwähnt, legte Rurik Ekroos schon Ende der 40er Jahre die Aufmerksamkeit auf internationale neuere Dramatik. Von 1957- 1959 übernahm Edvin Granell die Leitung. Nach dem Tod Granells wurde Rurik Ekroos erneut für die Spielzeit 1959-60 als Leiter benannt.

die schwedischsprachigen³⁷⁵ und dänischen³⁷⁶ Anteile (vgl. Tabelle 12) einen Rückgang um durchschnittlich 7% bzw. 3% zugunsten der norwegischen³⁷⁷, die sich um 10% vermehrten. Entgegen der allgemeinen Tendenz stiegen am *Åbo Svenska Teater* und am *Wasa Teater* sowohl die norwegischen Stücke auf 22%, als auch die dänischen um 7% bzw. 12% zuungunsten der schwedischen, die auf 45% bzw. 50% sanken. Am *Svenska Teatern* gingen die dänischen Anteile um 7% und die schwedischen um 2% zurück. Das *Lilla Teatern* reduzierte die dänischen Stücke um 25% auf Null und steigerte andererseits die schwedischen um 25% auf 86%.

Der Rückgang der deutschsprachigen Stücke, die an allen Theatern vorwiegend aus Musikstücken und Lustspielen bestanden, erklärt sich aus der Verringerung der beiden Genres. So macht sich am *Lilla Teatern* und am *Svenska Teatern* die Abnahme um 10% bzw. 6% am deutlichsten bemerkbar und ist mit der starken Abnahme der Gruppe A insgesamt - und damit auch der deutschsprachigen Musikbestandteile - zu erklären. Am *Wasa Teater* und am *Åbo Svenska Teater* gingen die deutschsprachigen Stücke nur um 2% bzw. 3% zurück, da das Musikgenre hier nur leicht abnahm bzw. sich sogar erhöhte. Außer am *Svenska Teatern* verringerte sich auch die Gruppe C und wirkte sich deshalb negativ auf die deutschen Lustspiele aus. Außerdem wurden in beiden Genres die deutschsprachigen Lustspiele und Operetten teilweise durch englischsprachige, französische oder amerikanische Komödien oder Musicals ersetzt. Die sonstigen europäischen Stücke³⁷⁸ nahmen - außer am *Svenska Teatern*, das seine Anteile um 4% erhöhte -, am *Åbo Svenska Teater* um 3% am *Lilla Teatern* und um 2% am *Wasa Teater* ab. Die Gruppe "Sonstige" war nur am *Åbo Svenska Teater* mit einem australischen Drama³⁷⁹ vertreten.

³⁷⁵ Die schwedischsprachigen Anteile setzten sich aus Schauspielen von Tor Hedberg, Sara Lidman, Per E. Rundquist, Pär Lagerkvist, Björn Erik Höjer, Musikstücken von Lars Helgesson, Einar Englund, Staffan Tjerneld, Gösta Rybrant, Ragnar Hyltén Cavallius, Klassikern von August Strindberg, Neuen Klassikern von Hjalmar Bergman, Kinderstücken von Josef Halfen, Karin Karling, Astrid Lindgren, Gunnar Falk, Komödien von Herbert Grevenius, Bertil Schütt, Bengt Anderberg und Kabarettprogrammen von Stig Järrel und Karl Gerhard zusammen.

³⁷⁶ Bei den dänischen Schauspielen waren vor allem Gesellschaftsstücke von Hans Christian Branner, Carl Eric Soya, Leck Fischer, Kaj Munk, Henri Nathansen vertreten, aber auch Komödien von Jens Locher und Kinderstücke von H.C. Andersen und Hans Werner.

³⁷⁷ Die norwegischen Anteile bestanden vorwiegend aus Dramen von Helge Krog, Tormod Skagestad, Odd Eidem, und Klassikern von Axel Kielland, Gunnar Heiberg, Henrik Ibsen sowie Komödien von Karl Ludvig Bugge und Hans Jakob Nilsen.

³⁷⁸ Am *Svenska Teatern* wurden russische Klassiker, italienische Komödien und ungarische Operetten aber auch tschechische, italienische und spanische Schauspiele der Gruppe BG gespielt, während an den anderen Theatern ungarische Operetten und ungarische, spanische und italienische Lustspiele auf dem Programm standen.

³⁷⁹ *The summer of the Seventeenth Doll* von Ray Lawler.

An den reichsschwedischen Theatern sind die einheimischen Stücke³⁸⁰, trotz eines durchschnittlichen Rückgangs um 2%, nach wie vor mit 30% an der Spitze.

Einen Aufschwung erlebten dagegen die englischsprachigen, französischsprachigen und sonstigen europäischen Schauspiele um 2%, 5% und 7%. Die deutschsprachigen³⁸¹ und sonstigen³⁸² Anteile erfuhren einen leichten Aufschwung um 1% auf 5% und 1%. Mit durchschnittlich 21% setzten sich die französischen Bestandteile³⁸³ am Dramaten aus 17% und am *Göteborgs Stadsteater* aus 24% zusammen.

Die 16% englischsprachigen Komödien und Schauspiele bzw. Neuen Klassiker und Klassiker³⁸⁴ erfuhren am Dramaten mit 1% eine leichte Steigerung auf 15% und am *Göteborgs Stadsteater* einen Anstieg um 3% auf 16%.

Mit dem Rückgang der nordamerikanischen Stücke um 8% und dem Aufschwung der "Sonstigen Europäischen" um 7% erreichten beide Gruppen eine Quote von 12%. Am Dramaten steigerten sich die sonstigen europäischen Stücke³⁸⁵ um 9% auf 14% und am *Göteborgs Stadsteater* um 4% auf 9%.

Die amerikanischen Stücke³⁸⁶ erfuhren am Dramaten eine Verminderung um 5% auf 8% bzw. am *Göteborgs Stadsteater* um 12% auf 15%. Der Rückgang der

380 Die schwedischsprachigen Schauspiele umfaßten die Kategorien BG, BNK, BK, C und F mit Schauspielen von Björn Erik Höjer, Sara Lidman, Herbert Grevenius, Lars Forssell, Stig Dagerman, Ingmar Bergman, Bertil Petersson und Pär Lagerkvist Bengt Anderberg, Nils Kjellström, Hans Hergin, Neuen Klassikern von Hjalmar Bergman, Hjalmar Söderberg, Selma Lagerlöf, Tore Zetterholm, P. E. Rundqvist, Klassikern von August Strindberg, Carl Jonas Almqvist und Tor Hedberg, Komödien von Herbert Grevenius, Erland Josephson, Gustaf Hellström, Sigfrid Siwertz, Lars Berglund, Eva Dahlbeck und Kinderstücken von Carlo Keil-Möller, Else Fischer, Hans Werner, Sten Stenberg, Stig Torsslow, Staffan Tjerneld, Alf Henriksson, Per Sjöstrand.

381 Die deutschsprachigen Stücke waren mit Neuen Klassikern von Bertolt Brecht und Herman Bahr und Klassikern von Friedrich von Schiller, Georg Büchner, Arthur Schnitzler, Friedrich Hebbel vertreten.

382 Am Dramaten wurde das japan. Gesellschaftsstück *Aya No Tsuzumi* von Mishima Yukio gegeben.

383 Bei den französischen Stücken waren vorwiegend französische Boulevardkomödien von Claude André Puget, Marcel Aymé, Marcel Achard, Claude Magnier, Albert Husson, Marc Gilbert Sauvajon, Félicien Marceau, Gesellschaftsstücke von François Mauriac, Julien Green, Marcel Pagnol, Albert Camus, Gabriel Arout, Jean Anouilh, Eugène Ionesco, Jean Paul Sartre und Klassiker von Alexandre Dumas d.J., Molière, Marivaux und Alfred de Musset.

384 Die englischsprachigen Stücke setzten sich aus Komödien von Noël Coward, Felicity Douglas, Terence Rattigan und Christopher Fry, Schauspielen und Dramen von Thomas Stearns Eliot, Samuel Beckett, John Osborn, William Gibson, Shelag Delaney und Graham Green, Neuen Klassikern von George Bernard Shaw, John Millington Synge und Klassikern von William Shakespeare zusammen.

385 Neben griechischen, russischen, italienischen und spanischen Klassikern von Sophokles, Euripides, Alexandr Ostrovskij, Anton Tschechow, Nikolaj Gogol', Carlo Goldoni und Federico Garcia Lorca gab man italienische Gegenwartsstücke und Komödien von Rafael Alberti, Betti Ugo, Anna Bonacci und Aldo de Benedetti.

386 Abgesehen von Gesellschaftsdramen von Elmer Rice, Tennessee Williams, Arthur Miller, Thornton Wilder, Eugene O'Neill, Reginald Rose wurden Komödien von F. Hugh Herbert, Samuel Spewack, John Patrick und William Gibson gespielt.

skandinavischen Anteile³⁸⁷ mit durchschnittlich 4% wirkt sich auf die Quote am Dramaten mit 5% und am *Göteborgs Stadsteater* mit 7% aus.

3.2.2.3. Die 60er Jahre

Die 60er Jahre (vgl. Tabelle 3) bringen in der Hauptgruppe der finnlandschwedischen Theater insofern eine Veränderung, daß die Gruppe **BG** mit 1/3 einen höheren Stand erfuhr als die Kategorie **C**, deren Anteile um 11% zurückgingen. In dieser Zeit stand das finnlandschwedische Theater weiterhin stark unter dem Einfluß des modernen europäischen und nordamerikanischen Dramas³⁸⁸. Der überdurchschnittliche Anteil von 49% am *Lilla Teatern* ist darauf zurückzuführen, daß neben den europäischen und amerikanischen Dramatikern auch den zeitgenössischen skandinavischen³⁸⁹ und vor allem einheimischen³⁹⁰ Bühnenaufregern ein fester Platz im Repertoire eingeräumt wurde³⁹¹. Am *Wasa Teater* steigerte sich die Kategorie **BG** um 16% auf 35% und am *Åbo Svenska Teater* um 1% auf 30%.

Der allgemeine Aufschwung der Kategorie **BG** hängt damit zusammen, daß in den 60er Jahren sowohl am *Åbo Svenska Teater* als auch am *Wasa Teater* mit Ralf Långbacka³⁹², Sara Strengell³⁹³ und Carl-Axel Heiknert³⁹⁴ künstlerische Leiter an

³⁸⁷ Die skandinavische Gruppe setzte sich aus dänischen Gesellschaftstücken von Kaj Munk, Kjeld Abell, Finn Methling bzw. Klassikern von Ludvig Holberg und norwegischen Gesellschaftstücken von Tarjei Vesaas sowie Klassikern von Henrik Ibsen zusammen.

³⁸⁸ Die häufigsten gespielten europäischen Autoren waren Harold Pinter, John James Osborne, Arnold Wesker, Peter Shaffer, Max Frisch, Heinar Kipphardt, Fernando Arrabal und Rolf Hochhuth. Zu den amerikanischen Dramatikern gehörten Edward Albee, Murray Schisgal und Frank Gilroy.

³⁸⁹ An der Seite der schwedischen Autoren Stefan Westerberg, Bengt Bratt, Sandro Key-Åberg, Peter Weiss und Kent Andersson stand der dänische Gegenwartsdramatiker Kaj Munk.

³⁹⁰ Die wichtigsten Vertreter waren Johan Bargum, Mary Mandelin, Bengt Ahlfors, Erna Tauro, Bo Carpelan, Walentin Chorell.

³⁹¹ Auch mit der Übernahme des *Lilla Teatern* durch Lasse Pyösti 1967 änderte sich daran nichts.

³⁹² Ralf Långbacka leitete zunächst von 1960-63 das *Åbo Svenska Teater* und übernahm von 1965-67 die künstlerische Leitung am *Svenska Teater*. Am *Åbo Svenska Teater* ging es Långbacka im wesentlichen darum, dem Theater ein spezielles Gepräge zu verleihen. "Vi måste visa ett eget ansikte. Även om vi inte hela tiden orkar vara bra, så kan vi i alla fall vara personliga." (ÅU 18.8.1961, zitiert nach Fellman Nordell 1988, S.25).

³⁹³ Sara Strengell übernahm von 1961-1963 die künstlerische Leitung am *Wasa Teater* und wechselte danach ans *Åbo Svenska Teater*, an dem sie von 1963-1965 als künstlerische Leiterin arbeitete. Obwohl Strengell zu Beginn ihrer Tätigkeit am *Åbo Svenska Teater* programmatisch verkündete "Teatern skall vara ett ledande organ för tiden och vårt motto ska bli: KOM SOM DU ÄR TILL TEATERN!" (Hbl 16.8.1963, zitiert nach Fellman Nordell 1988, S.37) verfolgte sie doch eine Repertoirepolitik, in der Komödien und Musikstücke vorherrschend waren und die zu einem Zuschauerrückgang führten. Statt dessen wurde ihr die Repertoirepolitik, die Ralf Långbacka am *Svenska Teatern* verfolgte, zur Nachahmung empfohlen. "I en debatt om teaterns situation nämde *Svenska Teatern* i Helsingfors som bevis på att det inte alltid resulterar i mera publik när man sänker nivån." (Hbl 25.4.1965 und 3.5. 1965, zitiert nach Fellman Nordell 1988, S.38).

³⁹⁴ Von Carl-Axel Heiknert wurde das *Åbo Svenska Teater* nach dem Weggang von Sara Strengell übernommen. Er verlieh dem *Åbo Svenska Teater* zwei grundlegende Impulse für die Zukunft: zum einen weckte er das Interesse dafür, ein Theater für die umliegende Region zu schaffen, zum anderen versuchte er, die Funktion und die Aufgaben des Theaters im Hinblick auf gesellschaftliche Entwicklungen neu zu definieren (vgl. Fellman Nordell 1988, S.48). Ihm folgte nach seiner Erkrankung Dissan von Rettig für die Spielzeit 1968-1969.

die jeweiligen Theater geholt wurden, die sehr am europäischen und nordamerikanischen Gegenwartsdrama interessiert waren und deshalb verstärkt zeitgenössische Schauspiele und Dramen zu Lasten der Komödien ins Repertoire aufnahmen. Entgegen dem allgemeinen Trend hatte das *Svenska Teatern*³⁹⁵ mit einem Rückgang von 6% auf 19% die geringsten Anteile der Gruppe **BG**.

Der Rückgang der Kategorie **C** um durchschnittlich 11% auf 19% macht sich am *Wasa Teater*³⁹⁶ und *Åbo Svenska Teater* mit einer Verminderung um 20% auf 14% und um 10% auf 22% am deutlichsten bemerkbar. Das *Svenska Teatern* senkte seine Komödien um 7% auf 22% und das *Lilla Teatern* um 8% auf 17%.

Mit der Verbreitung der amerikanischen Musicals erfuhr die Kategorie **A** am *Svenska Teatern* mit 15% und am *Lilla Teatern* mit 7% einen Aufschwung. Am *Lilla Teatern* wurden zusätzlich eine Reihe eigener Musikstücke, die im Rahmen der einheimischen Spielzeiten geschrieben wurden, aufgeführt. Trotz eines leichten Rückgangs auf 15% hatte das *Åbo Svenska Teater* die gleichen Anteile an Musikstücken wie das *Svenska Teatern*. Am *Wasa Teater* gingen die Musikstücke um 2% auf 12% leicht zugunsten der Kategorie **E** zurück.

Die Kategorie **BNK**³⁹⁷ erreichte in den 60er Jahren ebenfalls ihren Höchststand. Nachdem bereits in den 50er Jahren am *Svenska Teatern* und am *Lilla Teatern* dieser Kategorie mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde, steigerte sie sich am *Svenska Teatern* um 4% auf 18% und war dort am stärksten vertreten. Am *Åbo Svenska Teater* stieg die Quote auf 13% und am *Wasa Teater* auf 10%. Die Neuen Klassiker sanken dagegen am *Lilla Teatern* deutlich zugunsten der Gesellschaftsstücke auf 4%.

Die Kategorie **BK**, die vorwiegend am *Svenska Teatern* mit 12% und am *Åbo Svenska Teater* mit 14% einen relativ stabilen Bestandteil³⁹⁸ ausmachte, erfuhr in den 60er Jahren an beiden Theatern einen deutlichen Aufschwung um 2% bzw. 7%. Am *Lilla Teatern* machte sich dagegen eine antagonistische rückläufige Tendenz von 5% auf 3% bemerkbar, während die 5% Anteile am *Wasa Teater* gleich blieben.

³⁹⁵ Dies liegt vielleicht daran, daß es nach Ralf Långbacka bis zu den 70er Jahren keinen künstlerischen Leiter mehr gab.

³⁹⁶ Nach dem Weggang von Sara Strengell unterlag das *Wasa Teater* bis Ende der 60er Jahre wiederum einem ständigen Wechsel, was dem Repertoire unterschiedliche Impulse verlieh. Nach dem Finnlandsschweden Hans Fors, der das Theater von 1963-1964 leitete, übernahmen die Reichsschweden Etienne Glaser (Spielzeit 1964/65), Bo Forsberg (Spielzeit 1965/67) und Christian Lund (1967-1969) die künstlerische Leitung.

³⁹⁷ Ab den 60er Jahren zählen außerdem Vainö Vilhelm Järner, Runar Schildt, Thomas S. Eliot, Eugène Ionesco, Jean Paul Sartre, Samuel Beckett zu den Neuen Klassikern. Zu den meistgespielten Neuen Klassikern in den 60er Jahren zählen Eugene O'Neill, Luigi Pirandello, Jean Anouilh, Tennessee Williams, George Bernard Shaw, Hjalmar Bergman, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Runar Schildt und Vainö Vilhelm Järner.

³⁹⁸ Ununterbrochen im Repertoire standen die Schauspiele von William Shakespeare, August Strindberg, Anton Tschechow.

Die leichte Zunahme des Revue- und Kabarettprogramms um durchschnittlich 1% zeigte sich vor allem am *Wasa Teater* mit einer Steigerung um 4% auf 15%. Am *Åbo Svenska Teater* und am *Svenska Teatern* erhöhte sich die Gruppe E um 3% auf 3% und 6%. Neben den traditionellen einheimischen Revuen kamen unter dem Einfluß Schwedens neue Revueformen auf. Dennoch gingen die Revueanteile am *Lilla Teatern* um 5% auf 13% zurück.

Die Anteile an Kinder- und Jugendstücken war in ihrer Gesamtzahl mit durchschnittlich 5% ungefähr genauso stark vertreten wie die Jahre zuvor, verteilten sich jedoch auf die verschiedenen Theater anders. Am *Åbo Svenska Teater* erhöhten mit 3% und am *Svenska Teatern* mit 8% sich die Anteile, während sie sich am *Lilla Teatern* mit 3% und am *Wasa Teater* mit 7% um 2% und 3% verringerten.

In den 60er Jahren erfuhren die Kategorien **BG** und **BK** der beiden reichsschwedischen Theater einen deutlichen Aufschwung. Mit durchschnittlich 44% waren die Anteile der **BG** doppelt so hoch wie die der Gruppe **BK**, die mit ungefähr 22% ihren Höchststand erreichte. Dies ist darauf zurückzuführen, daß man Ende der 60er Jahren anfang, neue Interpretationen und Ausdrucksformen für die Klassiker zu suchen³⁹⁹. Die Gruppe **BK** hat nach wie vor am *Dramaten* mit 28% eine weit höhere Quote als das *Göteborgs Stadsteater* mit 15%. Die Anteile der Kategorie C reduzierten sich um ungefähr die Hälfte auf durchschnittlich 15%. Das Genre sank um 13% am *Dramaten* auf 9% und am *Göteborgs Stadsteater* auf 21%. Mit einem Mittelwert von 10% blieb die Gruppe **BK** relativ konstant. Während das *Dramaten* einen Rückgang um 1% auf 10% erfuhr, steigerten sich die Neuen Klassiker am *Göteborgs Stadsteater* um 1% auf 9%. Eine leichte Erhöhung in den Kategorien A und E auf durchschnittlich 3% liegt in der Wiederentdeckung vergessener Genres und deren erneuter Aufnahme - in zum Teil modifizierter Form - an den 'großen Theatern' begründet. Eine Reihe junger Autoren - vor allem Bengt Bratt und Kent Andersson - hatten einen neuen Revuestil hervorgebracht, in dem "es nicht mehr um Couplets und Songs in der Art[,] wie sie Brecht benutzt hatte [ging], sondern um eine Rhythmisierung, eine Steigerung der Ausdruckskraft des Wortes in musikalischen Sequenzen"⁴⁰⁰, und dadurch dem Genre in Schweden einen Aufschwung verliehen. Auf diese Weise steigerte sich der Anteil am *Dramaten* in den 60er Jahren auf 3% und am *Göteborgs Stadsteater* von 2% auf 5% in den 70er Jahren. Obwohl sich auch in Schweden schon ab Ende der 60er Jahre ein großes Interesse an Kinder- und Jugendtheater bemerkbar machte, wurde diese Sparte weniger von den Institutions- als vielmehr von den kleinen alternativen

³⁹⁹ vgl. dazu ausführlicher Sjögren S.109ff.. Bereits Kotte hat zurecht darauf aufmerksam gemacht, daß die Aufnahme von Klassikern nicht unweigerlich ein Indiz für konventionelles Theater ist s.o. in Kapitel 3.2.

⁴⁰⁰ Sjögren 1984, S.101

Theatern übernommen⁴⁰¹, was den Rückgang an den beiden reichsschwedischen Theatern⁴⁰² erklärt. Am Dramaten reduzierten sich die Kinderstücke um 9% auf 4%, am *Göteborgs Stadsteater* dagegen nur um 1% auf 5%.

Bei der nationalen Verteilung (vgl. Tabelle 7) konnten sich neben den einheimischen Stücken, die ihren Anteil um 3% erhöhten und so 1/4 des Repertoires innehatten, auch die nordamerikanischen sowie die skandinavischen und sonstigen Schauspiele um 2% bzw. 1% steigern. Während die einheimischen Anteile am *Wasa Teater* um 2% zurückgingen, stiegen sie am *Lilla Teatern* um 7%, am *Svenska Teatern* um 5% und am *Åbo Svenska Teater* um 3%. Das *Lilla Teatern* erreichte in den 60er Jahren mit 45% den höchsten Stand an einheimischen Stücken, die zu 85% aus finnlandschwedischen⁴⁰³ und zu 15% aus finnischsprachigen⁴⁰⁴ bestanden (vgl. Tabelle 18). Dies lag zum einen daran, daß am *Lilla Teatern* von je her das Konzept einer einheimischen Linie gepflegt wurde und man auch in den 60er Jahren einheimische Spielzeiten veranstaltete. Zum anderen startete das *Lilla Teatern* den Versuch, literarische und theatralische Produktionsformen sinnvoll zu verbinden⁴⁰⁵. Die 25% der einheimischen Stücke des *Svenska Teatern* und die 14% des *Åbo Svenska Teater* setzen sich aus 93% finnlandschwedischen⁴⁰⁶ und 7% finnischsprachigen⁴⁰⁷ zusammen. Der Rückgang der einheimischen Anteile am *Wasa Teater*, die

⁴⁰¹ Gerade die kleinen Theatergruppen wie bspw. das *Fickteatern* (1968-71) oder *Unga Klara* (das 1975 am *Stockholm Stadsteater* institutionalisiert wurde) sahen ihre Hauptaufgabe darin, das Interesse der Kinder für aktuelles und aktives Theater zu wecken. "Das institutionelle Theater hatte dieser Aufgabe jedoch nie größere Bedeutung beigemessen, sondern sich damit begnügt, einmal im Jahr ein Weihnachtsmärchen für die Kinder auf die Bühne zu bringen." (Sjögren 1984, S.122).

⁴⁰² In der Zeit, als Ingmar Bergman die Direktion am *Dramaten* innehatte, wurden zahlreiche Versuche unternommen, Klassiker zu inszenieren, die dann auch in den Schulen aufgeführt wurden (vgl. Sjögren 1984, S.123). Obgleich also die Zahl der Kinder- und Jugendstücke zurückgingen, wurden am *Dramaten* ernsthafte Bemühungen unternommen, Kinder und Jugendliche für das Theater zu gewinnen.

⁴⁰³ Das finnlandschwedische Repertoire bestand aus Schauspielen und Dramen von Solveig von Schoultz, Henrik Tikkanen, Claes von Rettig, Gösta Ågren, Leo Ågren, Bo Carpelan, musikal. Komödien von Bengt Ahlfors, Frej Lindqvist, Erna Tauro, Benedict Zilliacus und verschiedenen Revuen von Benedict Zilliacus, Viveca Bandler, Erna Tauro, Claes Andersson, Johan Bargum, Eero Ojanen und Otto Donner.

⁴⁰⁴ Die finnischsprachigen Autoren wie Heikki Ritavuori, Tauno Yliruusi, Markku Lahtela und Satu Waltari erlebten alle eine Uraufführung am *Lilla Teatern*.

⁴⁰⁵ Bengt Ahlfors und Johan Bargum waren künstlerische Leiter und Hausdramatiker am *Lilla Teatern*.

⁴⁰⁶ Die finnlandschwedischen Anteile setzen sich am *Åbo Svenska Teater* aus Kabarettprogrammen von Boris Grünstein, Gustaf Laurent, Kaj Brunilla, Frej Lindqvist, Hans Polster, Claes Zilliacus und Helge Lassenius, Dramen und Schauspielen von Walentin Chorell und Musikstücken von Lars Huldén, Kaj Chydenius zusammen. Am *Svenska Teatern* standen neben Kabarettprogrammen vom *Finlands Svenska Publicistförbund* auch Kinderstücke von Christina Lindberg, Alfred Tallmark, Ingrid Reuterskiöld, und Nalle Valtialla sowie Klassiker von Josef Julius Wecksell und Johan Ludvig Runeberg und Neue Klassiker von Runar Schildt, Väinö Vilhelm Järner und Gegenwartsstücken von Walentin Chorell, Henrik Tikkanen und Musikstücke von Lars Huldén und Kaj Chydenius auf dem Programm.

⁴⁰⁷ Die finnischsprachigen Anteile setzten sich aus dem Klassiker Aleksis Kivi und den neueren Dramen von Väinö Linna, Eugen Terttula zusammen.

vorwiegend aus finnlandschwedischen Stücken⁴⁰⁸ bestanden, ist auf die Abschaffung der jährlichen einheimischen Neujahrsrevue, Mitte der 60er Jahre, zurückzuführen. Statt dessen wurden neben einheimischen⁴⁰⁹ auch schwedische⁴¹⁰ Revue- und Kabarettprogramme ins Repertoire aufgenommen.

Die nordamerikanischen Stücke nahmen insgesamt um 2% zu und konnten sich am *Åbo Svenska Teater* um 4%, am *Lilla Teatern* um 2% und am *Wasa Teater* um 1% erhöhen. Ein Großteil der gespielten Stücke bestand aus amerikanischen Gesellschaftsstücken⁴¹¹. Am *Svenska Teatern* sank dagegen die amerikanische Quote um 1%.

Die durchschnittliche Steigerung der skandinavischen Stücke auf 14% ist nur am *Åbo Svenska Teater* und am *Wasa Teater* mit einem Aufschwung um 3% und 1% spürbar; während am *Svenska Teatern* die Quote um 2% auf 10% zurückging, blieb sie am *Lilla Teatern* mit 11% gleich. Deutlicher als in den 50er Jahren macht sich dabei der Einfluß Schwedens mit 78% an allen Theatern bemerkbar⁴¹² (vgl. Tabelle 13). Die norwegischen und dänischen Anteile sanken ihrerseits auf 11% ab. Mit 87% am *Lilla Teatern* und 81% am *Wasa Teater* waren die schwedischen Stücke⁴¹³ hier überdurchschnittlich vertreten. Die schwedischen Anteile⁴¹⁴ am *Åbo Svenska Teater* mit 77% und am *Svenska Teatern* mit 66% lagen dagegen unter dem Mittelwert. Die dänische Quote⁴¹⁵ ging durchschnittlich um 10% zurück. Am *Svenska Teatern* waren die dänischen Stücke mit 23% am stärksten vertreten. Am *Åbo Svenska Teater* lagen die Anteile bei 15% und am *Wasa Teater* bei 6%, während das *Lilla Teatern* keine Anteile hatte. Auch die norwegischen Stücke⁴¹⁶ verringerten sich insgesamt um 9%

⁴⁰⁸ Neben Neujahrsrevuen von Carl Estlander, Ragnar Thell, Boris Grünstein, Kai Brunila, Gustaf Laurent, Lars Korposoff, Hans Fors, Bo Forsberg wurden Kinderstücke von Ingrid Reutersköld, Komödien von Gösta Bernhard und Schauspiele von Walentin Chorell gespielt.

⁴⁰⁹ Alternativen zur Neujahrsrevue waren Revue- und Kabarettprogramme von Bengt Ahlfors, Eero Ojanen und Lars Huldén.

⁴¹⁰ Revuen von Bengt Bratt, Kent Andersson, Sandro Key-Åberg etc.

⁴¹¹ Die amerikanischen Gesellschaftsstücke waren durch Eugene O'Neill, Edward Albee, William Gibson, Jack Carter Richardson, Murray (Joseph) Schisgal, Harry Denker, Shimon Wincelberg, Edgar Lee Masters, Frank Gilroy, Dorothy Parker, Carson McCuller, Arthur Miller und Paul Osborn vertreten.

⁴¹² Winge und Dorset sprechen von einer schwedischen Welle, die Ende der 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre auf ganz Nordeuropa überschwappte, vgl. Winge/Dorset 1989, S.134 und s.u. ausführlicher bei den 70er Jahren.

⁴¹³ An beiden Theatern wurden vorwiegend schwedische Gesellschaftsstücke von Bengt Bratt, Sandro Key-Åberg, Peter Weiss, Jan Myrdal, Kent Andersson, Björn Erik Höjer, Lars Forsell und Revuen von Robban Broberg, Bengt Bratt, Kent Andersson und Sandro Key-Åberg gespielt.

⁴¹⁴ Die schwedischen Anteile setzten sich hier aus Komödien von Werner Aspenström und Herbert Grevenius, Klassikern von August Strindberg, Gesellschaftsstücken von Kent Andersson, Sandro Key-Åberg, Bo Sköld und Tore Zetterholm und Kinderstücken von Allan Rune Petterson, Astrid Lindgren, Lennart Hellsing zusammen.

⁴¹⁵ Neben dem Klassiker Ludvig Holberg wurden Komödien von Ernst Bruun Olsen und Finn Savery, Revuen von Klaus Ribbjerg und Jesper Jensen und Gesellschaftsstücke von Kaj Munk gespielt.

⁴¹⁶ Die norwegischen Dramatiker waren in der Kategorien **BK**, **BG** und **F** mit Henrik Ibsen, Jens Bjerneboe und Thorbjørn Egner vertreten.

und waren am *Lilla Teatern* und *Wasa Teater* mit 13%, am *Svenska Teatern* mit 11% und am *Åbo Svenska Teater* mit 8% vertreten.

Die Zunahme der Sonstigen⁴¹⁷ betrifft nur das *Åbo Svenska Teater* mit 4% und das *Svenska Teater* mit 1%.

Die englischsprachigen und deutschsprachigen Stücke gingen insgesamt um 2% bzw. 1% und die französischen um 4% zurück. Mit 15% reduzierten sich die englischsprachigen Schauspiele⁴¹⁸ um durchschnittlich 2% und verminderten sich am *Åbo Svenska Teater* um 7% und am *Lilla Teatern* um 3%. Am *Svenska Teatern* hingegen blieben sie gleich und am *Wasa Teater* konnten sie sich sogar um 6%, zu Lasten der französischen Anteile, vermehren. Die Abnahme der französischen Stücke⁴¹⁹ zeigt sich am deutlichsten am *Wasa Teater* mit einem Verlust von 8%, gefolgt vom *Åbo Svenska Teater* mit 6% und vom *Lilla Teatern* mit 3%. Nur das *Svenska Teatern* konnte seine Anteile um 1% auf 17% erhöhen und hatte damit die meisten französischen Stücke im Repertoire.

Auch die deutschsprachigen Anteile wurden lediglich am *Svenska Teatern* um 4% erhöht. Zum einen, weil am *Svenska Teatern* nach wie vor deutsche und österreichische Operetten auf dem Programm standen, zum anderen, weil außerdem Neue Klassiker⁴²⁰ und Gegenwartsautoren⁴²¹ aus dem deutschsprachigen Raum aufgenommen wurden. Am *Åbo Svenska Teater* verringerten sich die deutschsprachigen Anteile um 4%, da sich die Lustspiele reduzierten und die Operettenanteile ganz zurückgingen. Das *Lilla Teatern* und *Wasa Teater* verminderten ihre Quote um 1%, indem die Lustspiele durch Gegenwartsdramen und Neue Klassiker ersetzt und die Musikstücke zurückgenommen wurden.

⁴¹⁷ Am *Åbo Svenska Teater* wurde das australische Schauspiel *The One Day of the Year* von Alan Seymour, das kubanische Gesellschaftsstück *La noche de los asesinos* von José Triana, die brasilianische Dramatisierung *A Raposa e as Uvas* von Guilherme Figueiredo und der brasilianische Monolog *Maos de Eurídice* von Pedro Bloch gegeben. Am *Svenska Teatern* stand die brasilianische Komödie *Inimigos nao mandam flores* von Pedro Bloch auf dem Programm.

⁴¹⁸ Ähnlich wie in den 50er Jahren waren vorwiegend engl. Komödien von William Fairchild, Jack Poplewell, Terence Frisby, Terence Rattigan, Jerome Kilty, Graham Greene, Agatha Christie und Felicity Douglas und Gesellschaftsstücke von Harold Pinter, Robert Cederik Sherriff, Ted Willis, Frank Marcus, Scott Forbes, Edward Bond, Brendan Behan, John James Osborn, Peter Ustinov, Iris Murdoch, John Boynton Priestly, Anne Jellicoe, Doris Lessing, Arnold Wesker, Peter Nichols und Peter Shaffer an den Theatern vertreten. Am *Svenska Teatern* wurden zusätzlich Klassiker von William Shakespeare und Oscar Wilde und Neue Klassiker von George Bernard Shaw und Thomas Stearns Eliot gespielt.

⁴¹⁹ Die französischen Stücke setzten sich aus Komödien von René de Obaldia, Claude Magnier, Marc Gilbert Sauvajon, Marcel Aymé und Marc Camoletti, Klassikern von Alfred de Musset, Georges Feydeau und Molière, Neuen Klassikern von Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Eugène Ionesco und Jean Paul Sartre und Gegenwartsstücken von Gabriel Arout, Fernando Arrabal, Georges Shehadé, Boris Vian, Robert Vitrac und Georges Michel zusammen.

⁴²⁰ Neben Brecht spielte man Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal.

⁴²¹ Bei den Gegenwartsautoren wurden die Schweizer Autoren Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch und die deutschen Dramatiker Rolf Hochhuth, Martin Walser und Heinar Kipphardt gespielt.

Bei den "Sonstigen Europäischen"⁴²² blieb die Quote mit 7% auf dem gleichen Stand wie in den 50er Jahren. Dennoch verteilte sie sich an den einzelnen Theatern unterschiedlich. Am *Åbo Svenska Teater* erhöhten sich die Anteile um 4% auf 11% am stärksten; auch am *Lilla Teatern* stiegen sie um 1% auf 4% und am *Wasa Teater* um 2% auf 9%. Das *Svenska Teatern* hatte dagegen einen Rückgang um 7% auf 4%.

Die beiden reichsschwedischen Theater reduzierten die einheimischen Stücke⁴²³, entgegen der Entwicklung an den finnlandschwedischen Theatern, in den 60er Jahren weiterhin um durchschnittlich 1%; sie standen jedoch mit 29% immer noch an erster Stelle. Dabei erfuhr das *Göteborg Stadsteater* einen Aufschwung um 2% auf 25% und das *Dramaten* eine Verminderung um 3% auf 33%. Mit 20% Anteilen steigerten sich die englischsprachigen Stücke⁴²⁴ um 4% bzw. 5% und waren an den beiden reichsschwedischen Theatern gleichermaßen vertreten. Ebenfalls einen Anstieg erfuhren die deutschsprachigen⁴²⁵ und skandinavischen Stücke⁴²⁶ um 6% auf 11% und 1% auf 7%. An den einzelnen Theatern stiegen die deutschsprachigen Stücke am *Dramaten* um 8% auf 11% und am *Göteborg Stadsteater* um 4% auf 10%. Die skandinavischen Anteile gingen am *Göteborg Stadsteater* um 1% auf 6% zurück und erhöhten sich am *Dramaten* um 2% auf 7%. Den stärksten Rückgang erfuhren die

⁴²² Die Gruppe "Sonstige Europäische" bestand aus italienischen und russischen Klassikern von Carlo Goldoni, Aleksandr Ostrovskij und Anton Tschechow, aus italienischen Neuen Klassikern wie Luigi Pirandello und italienischen Komödien von Aldo de Benedetti, polnischen und italienischen Gegenwartsstücken von Slawomir Mrozek, Dario Fo und Beniamino Joppolo.

⁴²³ Neben Schauspielen von August Strindberg und Carl Jonas Love Almqvist gab man Gesellschaftsstücke von Bo Sköld, Lars Forsell, Peter Weiss, Werner Aspenström, Bengt Söderberg, Stig Dagerman, Ulla Isaksson, Bengt Bratt, Kent Andersson, Karl Ragnar Gierow, Neue Klassiker von Hjalmar Bergman, Tor Hedberg, Vilhelm Moberg, Pär Lagerkvist, Selma Lagerlöf und Kabarett- und Revueprogramme von Hans Alfredsson, Tage Danielsson, Kent Andersson, Agneta Pleijel, Ronny Ambjörnsson, Bengt Bratt.

⁴²⁴ Die englischsprachigen Stücke waren mit Klassikern von William Shakespeare, Ben Jonson, Oscar Wilde, Neuen Klassikern von George Bernard Shaw, John Millington Synge, Samuel Beckett und Sean O'Casey, mit Gesellschaftsstücken von Arnold Wesker, Brendan Behan, Peter Shaffer, Doris Lessing, Joe Orton, James Saunders, Harold Pinter, David Storey, Joe Osborn, Tom Stoppard und Edward Bond, Komödien von Jerome Kilty, Ted Willis, Muriel Spark, Robert Cederik Sherriff und Musikstücken von Charles Cilton vertreten.

⁴²⁵ Bei den deutschsprachigen Schauspielen wurden die Neuen Klassiker hauptsächlich durch Bertolt Brecht, die Klassiker durch Georg Büchner und Arthur Schnitzler und die Gesellschaftsstücke durch die Schweizer Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt und Heinrich Henkel, sowie die Deutschen Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, Martin Sperr repräsentiert.

⁴²⁶ Die skandinavischen Anteile waren an den beiden Theatern sehr unterschiedlich verteilt: sie bestanden am *Dramaten* aus norweg. Klassikern von Henrik Ibsen und Kinderstücken von Thorbjørn Egner, dänischen Gesellschaftsstücken von Klaus Rifbjerg und finnischen Schauspielen von Walentin Chorell und Esko Korpilinna und am *Göteborg Stadsteater* aus dänischen Klassikern von Ludvig Holberg, Gesellschaftsstücken von Jens Bjørneboe, Musikstücken von Ernst Bruun Olsen und Klaus Rifbjerg und Komödien von Klaus Rifbjerg und Jesper Jensen und finn. Schauspielen von Walentin Chorell. Das *Göteborg Stadsteater* besaß gemäß Winge/Dorset verhältnismäßig wenig skandinavische Anteile. Es überraschte dagegen mit einer ungewöhnlichen Stückauswahl: "Overraskende fordi adskillige danske og norske stykker, som ikke er blevet opført i Aalborg, Århus og Odense eller i Bergen er blevet spillet i Göteborg, fx. Klaus Rifbjergs *Hvad en mand har brug for*, Bjørneboes *Lycka till* og Ernst Bruun Olsens *Teenagerlov*." (Winge/Dorset 1989, S.133).

französischen Stücke mit insgesamt 8%, gefolgt von den amerikanischen mit 3% und sonstigen europäischen mit 1%. Die Verminderung der französischen Anteile⁴²⁷ machte sich am *Göteborgs Stadsteater* um 9% auf 15% und am *Dramaten* um 6% auf 11% bemerkbar.

Die 9% Anteile an amerikanischen Stücken⁴²⁸ wurden am *Dramaten* durch einen Zugewinn von 1% und am *Göteborgs Stadsteater* mit einem Verlust von 6% erreicht. Während die Gruppe "Sonstige Europäische"⁴²⁹ am *Dramaten* um 6% auf 8% zurückging, konnte das *Göteborgs Stadsteater* seine Anteile um 5% auf 11% steigern. Die Quote der Gruppe "Sonstige" blieb zwar durchschnittlich mit 1% gleich, nahm jedoch um 1% am *Dramaten* ab und am *Göteborgs Stadsteater* zu.

3.2.2.4. Die 70er Jahre

Bei der Genreverteilung in den 70er Jahren (vgl. Tabelle 4) hatte die Gruppe **BG** einen leichten Aufschwung um 1% auf durchschnittlich 34% und damit die höchsten Anteile im Repertoire. Die Klassiker⁴³⁰ und Kinderstücke, die ihre Anteile um durchschnittlich 6% bzw. 9% auf 14% erhöhten, brachen die bisherige Formation der Hauptgruppe auf. Die Quote der Gruppe C erfuhr dagegen eine Verminderung um 5% und hatte mit durchschnittlich 14% dieselben Anteile wie die Klassiker und Kinderstücke. Die Kategorie C ging am *Åbo Svenska Teater* und am *Svenska Teatern* um 7% auf 15% zurück, am *Lilla Teatern* und *Wasa Teater* hingegen nur um 3% bzw. 1% auf 14% bzw. 13%.

Die Verteilung der Kategorie **BG** auf die einzelnen Theater zeigt, daß das *Lilla Teatern* mit 44% die höchste Quote innehatte, gefolgt vom *Wasa Teater*⁴³¹ mit 39% und dem *Svenska Teatern* bzw. dem *Åbo Svenska Teater* mit 26% bzw. 25%. Anders als in den beiden Jahrzehnten zuvor, setzte sich in den 70er Jahren die Gruppe **BG** an allen vier Theatern vorwiegend aus skandinavischen oder einheimischen Dramen

⁴²⁷ An beiden Theatern waren bei den franz. Klassikern Molière und Georges Feydeau, bei den Neuen Klassikern Jean Paul Sartre, Jean Anouilh, Eugène Ionesco und Roger Vitrac, bei den Gesellschaftsstücken Jean Genet und Georges Shehadé vorherrschend. Am *Göteborgs Stadsteater* wurden zusätzlich noch Komödien von Marcel Archard und Françoise Sagan gespielt.

⁴²⁸ Die amerikanischen Anteile wurden durch die Kategorien **BG** mit Schauspielen von Edward Albee, Arthur Miller, Michael Shurteff, Henry Denker, Murray Shisgal, **BNK** mit Eugene O'Neill und Tennessee Williams und C mit Shimon Vincleberg und Norman Krasna repräsentiert.

⁴²⁹ Die "Sonstigen Europäischen" setzten sich an beiden Theatern hauptsächlich aus griechischen Klassikern von Sophokles, Euripides, russischen Klassikern von Anton Tschechow, italienischen Neuen Klassikern wie Luigi Pirandello zusammen. Das *Göteborgs Stadsteater* gab darüber hinaus noch Gesellschaftstücke des Ungarn George Tabori, des Russen Nikolaj Erdman, des Polen Slawomir Mrozek und des Italieners Dario Fo.

⁴³⁰ August Strindberg und William Shakespeare standen hier nach wie vor an der Spitze, gefolgt von Molière und Georges Feydeau und Anton Tschechow.

⁴³¹ Helge Lassenius übernahm von 1969-1974 die künstlerische Leitung und setzte sich für die Aufnahme der lokalen Dramatik ein. "Det viktigaste för en teater är ju dock att slå vakt om den lokala förankring. Folk skall uppleva teatern som en del av Österbotten och inte som ett eko från huvudstaden säger Lassenius." (Vbl. 02.08.1972)

zusammen, und dies läßt den Schluß zu, daß einerseits gesellschaftlich-politische Themen des eigenen Landes bzw. Nordeuropas in den Vordergrund traten, andererseits das Bedürfnis zu einer eigenen Verarbeitung aktueller Themen wuchs⁴³².

"Vi tycker [...] att det är viktigt att våra egna författare beskriver den tid och de frågeställningar som är gemensamma för oss finlandssvenskar som lever i dag."⁴³³

Gleichzeitig wird in der erhöhten Aufnahme internationaler Klassiker ein gesteigertes Interesse an kulturell bewährten und etablierten Dramen und Komödien erkennbar.

"Vid sidan av den finlandssvenska repertoaren ansåg Ahlfors att särskilt klassikerframföranden var aktuella"⁴³⁴. Ende der 60er Jahre versuchte man, sich auch an den finnlandschwedischen Theatern mit der Aktualität von Klassikern auseinanderzusetzen. Am *Svenska Teatern* waren die Quoten mit 21% am höchsten. Die größte Steigerung um 13% auf 16% erfuhr dagegen das *Lilla Teatern*.

⁴³² Das Aufkommen der einheimischen Dramatik, die in den 70er Jahren alle skandinavischen Länder erreichte, hatte gemäß Winge/Dorset den Ausgangspunkt in Schweden. "Det er den nye svenske boelge, som netop har sit udgangspunkt og kraftcentrum på Göteborgs Stadsteater, og som fra premieren på *Flotten* den 29. april 1967 hurtigt breder sig ud over Skandinavien. Næsten uden forsinkelse får vi en ensartet udvikling i alle nordiske lande: Først importeres den svenske dramatik, dernæst lokaliseres den, og derefter overflyttes den med en opblomstring af ny, national dramatik til følge. (Winge/Dorset 1989, S.134).

⁴³³ Asko Sarkola in: *Horisont*, Nr.1 (22) 1975, S.63. Asko Sarkola, der das *Lilla Teatern* seit 1974 zusammen mit Elina Salo leitete, mußte sich den Vorwurf gefallen lassen, die "högstående utländska pjäser och klassiker" (*Horisont*, Nr.1 (22) 1975, S.63) aufgrund der einheimischen Dramatik zu vernachlässigen. Trotz dieses Vorwurfs wurde Mitte der 70er Jahre das einheimische Konzept des *Lilla Teatern*, das sich bereits seit den 50er und 60er Jahren dazu verpflichtete, einheimische Autoren im allgemeinen stärker zu beachten, bzw. die einheimischen Gegenwartsautoren zu fördern, weiterverfolgt, und mit dem *Horisont*-Artikel "*Språket är inte en gammal rock - Om Lilla Teaterns finlandssvenska linje*" (*Horisont*, Nr.1 (22) 1975, S.62f.), untermauert. Auf ähnliche Weise versuchten auch Kristin Olsoni und Martin Kurtén, beide ebenfalls seit 1974/75 künstlerische Leiter am *Wasa Teater*, der einheimischen Dramatik stärkere Beachtung zu schenken. Zwei von vier Ecksteinen, auf denen ihre Repertoireplanung gestützt werden sollte, waren sowohl einheimische Stücke und Dramatisierungen, als auch Themen und Problematiken mit regionaler Verankerung, vgl. *Horisont*, Nr.1 (22) 1975, S.66. Auch am *Svenska Teatern* begann man sich in den 70er Jahren mehr den einheimischen Gegenwartsautoren zuzuwenden und nicht weniger als drei einheimische Stücke ins Repertoire aufzunehmen: "I samband med repertoarbatten redogjorde Bengt Ahlfors för sin konstnärliga målsättning vid teatern. Han utgick från att teatern har en traditionell och utpräglat finlandssvensk profil. Ett tecken på att man försöker vårda den är att teatern för närvarande inte har mindre än tre finlandssvenska pjäser, som alla går bra. [...] Svenska Teatern bör också bibehålla initiativet till sin egen repertoarplanering och inte bli enbart en viljelös kanal för internationell teaterdistribution. Detta innebär att man också har författarkontakter." (Abl. 6.10.1975). Mit Bengt Ahlfors bekam das *Svenska Teatern* 1975 einen künstlerischen Leiter, der als Regisseur und Dramatiker die besten Voraussetzungen für eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Autoren und Theaterschaffenden mitbrachte. Auf andere Weise versuchte man am *Åbo Svenska Teater* auf Probleme der Zeit zu reagieren, indem man aus dem internationalen Angebot Schauspiele auswählte, die für Minoritäten interessante Themenbereiche oder Problematiken behandelten: "När man studerar pjäsvallet från de båda senaste säsongerna, är det mycket lätt att upptäcka hur vi på vårt sätt försökt bidra till den nyvaknade finlandssvenska frimodigheten. Flera pjäser berör på ett eller annat sätt minoritetsproblem, kampen mot och samarbetet med majoriteten" (*Horisont*, Nr.1 (22) 1975, S.60).

⁴³⁴ Abl. 06.10.1975

Das *Wasa Teater* erhöhte die Klassiker um 4% auf 9%⁴³⁵.

Eine gegenläufige Tendenz zeigt sich am *Åbo Svenska Teater*. Der Rückgang der Gruppe BK um 3% auf 11%, entgegen der allgemeinen Tendenz, geschah zugunsten der Gruppe A und F und hängt mit der Zielsetzung zusammen, sich konsequent eine feste Publikumsgrundlage zu schaffen, um die Existenzberechtigung des Theaters zu demonstrieren.⁴³⁶ Einen wichtigen Beitrag leisteten dabei die Musikstücke, die oft als Tourneestücke eingesetzt wurden, da sie den Publikumszulauf sicherten. Die Aufnahme einheimischer Musikstücke mit lokaler Anknüpfung hatte den Zweck, das Theater dem Publikum wieder näher zu bringen und Zuschauer in den umliegenden Regionen zu erreichen⁴³⁷. Trotz des finanziellen Aufwands wurden außerdem das Musikangebot durch Musicals kräftig erweitert, um sich auch das zweisprachige Publikum sichern zu können⁴³⁸. Aus diesem Grund erhöhten sich in den 70er Jahren die Musikstücke am *Åbo Svenska Teater* um 4% auf 19%. Obgleich am *Wasa Teater* ein allgemeiner Rückgang um 2% auf 10% verzeichnet werden muß, der vorwiegend auf der ersten Hälfte der 70er Jahre beruhte, wurde Mitte der 70er Jahre wieder mehr auf musikalische Unterhaltung gesetzt⁴³⁹. Am *Svenska Teatern* nahmen die

⁴³⁵ Bereits vor ihrer Übernahme verkündeten Olsoni und Kurtén ihre Absicht, das ganze Feld der einheimischen Literatur abzudecken zu wollen: "Det är viktigt att inventera hela det rika inhemska fältet av både klassiker och moderna svenskspråkiga och finskspråkiga författare. Vi hoppas också kunna fortsätta det samarbete med österbottniska författare som Helge Lassenius inlett." (Hbl. 18.12.1973)

⁴³⁶ Obwohl dies die künstlerischen Leiter auf unterschiedliche Art und Weise zu lösen versuchten, lag doch eine gemeinsame Bestrebung bei allen Leitern darin, die umliegende Region zu erreichen und sich dort unentbehrlich zu machen. Als Lars Svedberg (1945-) das Theater 1969 übernahm, waren die Debatten, in denen Funktionsbestimmung und Arbeitsweise der Institutionstheater in Frage gestellt wurden, hochaktuell, und gaben ihm die Möglichkeit, verschiedene Erneuerungen - wie freie und alleinige Entscheidungsfreiheit in der Wahl seiner künstlerischen Mitarbeiter und des Repertoires - einzuführen; vgl. Fellman-Nordell 1988, S.63. Damit knüpfte Svedberg ernsthaft an die Überlegungen von Carl-Axel Heiknert an: "Svedberg uttalade vid spelårsöppningen en förhoppning om en teater för alla, en teater som också spelar utanför det egna huset. Han såg fram emot ett program med experiment och oprövade äventyr, en teater som analyserar och beskriver - och som underhåller." (ÅU 31.5.1969, zitiert nach Fellmann-Nordell 1988, S.63), vgl. 3.1.4.2.1. Unter Svedbergs Leitung erfolgte die Ausdehnung auf die Region zum einen über das Kinder- und Jugendtheater, indem er die Schulen der Umgebung aufsuchte (vgl. Fellman-Nordell 1988, S.104). Zum anderen begann man neben der Sommertournée, bei der in der Regel Musikstücke gegeben wurden, auch während des Winters die umliegende Region zu bereisen (vgl. Zilliacus 1989, S.87). Außerdem wurden sogenannte Extraprogramme eingeführt, die als Experimentiertheater dienten, vgl. Fellman-Nordell 1988, S.63. Nach Ralf Forsström (1943-), der 1972 das Theater als Nachfolger für eine Spielzeit übernahm, folgte 1973 Hans Polster (1931-) als künstlerischer Leiter.

⁴³⁷ Hans Polster holte sich dabei wichtige Impulse aus der Amateurtheaterarbeit und förderte die Zusammenarbeit von Amateur- und Institutionstheater. Dabei betont er, "att dessa amatörer gav teatern en mänskligare ton, i bästa fall bidrog till att förankra teatern i samhället" (Horisont, Nr.1 (22) 1975, S.61).

⁴³⁸ Mit Ritva Holmbergs (1944-) Leitung von 1975-1978 wurde das Genre des Musicals neu belebt: "Genren återkom starkt då Ritva Holmberg 1975 satte upp Cabaret [...]. Ett gemensamt drag hos musicalerna på ÅST är att teaterns resurser egentligen varit alldeles för små för dem. Dock är det ofta med stor framgång teatern har förlyft sig." (Zilliacus 1989, S.101).

⁴³⁹ In der Repertoireplanung von Martin Kurtén und Kristin Olsoni wurde die musikalische Unterhaltung "med tanke och innehåll" (Horisont, Nr.1 (22) 1975, S.66) als wichtiger Bestandteil angesehen.

Musikstücke um 5% auf 10% zugunsten der Gruppen **BK**, **BG** und **F** ab und verschwanden am *Lilla Teatern* mit einer Verringerung um 7%, zugunsten der Klassiker und Neuen Klassiker, sogar ganz aus dem Repertoire.

Ab den 70er Jahren wurden die Kinder und Jugendlichen als Zielgruppe entdeckt. Damit wuchs gleichzeitig die Anzahl der Kinder- und Jugendstücke mit 14% insgesamt auf das Doppelte. Am extremsten zeigte sich hier das *Åbo Svenska Teater*, das seine Anteile an den Kinder- und Jugendstücken von 3% auf 23% fast verachtfachte. Neben den pädagogischen und didaktischen Gründen, auf denen die Aufnahme dieser Kategorie beruhte, lag eine weitere Ursache darin, den Publikumstamm um den Familienkreis zu erweitern⁴⁴⁰. Auch am *Svenska Teatern* steigerten sich die Kinder- und Jugendstücke um 10% auf 18% und am *Wasa Teater* um 4% auf 11%. Am *Wasa Teater* pflegte man seit Mitte der 70er Jahre die Zusammenarbeit mit dem *Skolteatern*⁴⁴¹. Am *Lilla Teatern* blieb dagegen die Quote mit 3% gleich niedrig.

Der allgemeine Rückgang der Gruppe **BNK** in den 70er Jahren ist sicher auf die Erhöhung der Klassiker zurückzuführen. Die Quote verringerte sich durchschnittlich um 4% auf 7%, am *Svenska Teatern* und am *Åbo Svenska Teater* deutlich um 8% bzw. 12%. Am *Wasa Teater* gingen die Neuen Klassiker nur um 5% zurück. Das *Lilla Teatern* verhielt sich auch in den 70er Jahren wiederum antagonistisch zur allgemeinen Entwicklung und vermehrte die Anzahl an Neuen Klassikern, die sich aus englischsprachigen, deutschsprachigen und sonstigen europäischen zusammensetzten, um das dreifache auf 12%.

Die Kategorie **E** nahm an allen finnlandschwedischen Theatern gleichermaßen ab. Am *Wasa Teater* ist die Abnahme mit 6% auf 9% am stärksten und hängt mit dem Wegfall der Neujahrsrevue zusammen⁴⁴². Am *Svenska Teatern* verminderten sich die Revuen um 3% auf 3% und am *Lilla Teatern* um 2% auf 11%. Das *Lilla Teatern* hat mit 11% nach wie vor die höchsten Revueanteile. Am *Åbo Svenska Teater* gingen die Revuen um 1% auf 2% zurück.

In der Nationalen Zusammensetzung der 70er Jahre (vgl. Tabelle 9) erfuhren die einheimischen und skandinavischen Stücke einen durchschnittlichen Aufschwung um 11%, bzw. 6%. Auch die "Sonstigen Europäischen" und "Sonstigen" konnten ihre

⁴⁴⁰ Unter der Leitung von Lars Svedberg wurde das Kinder- und Jugendtheaterprogramm, das zuvor im wesentlichen in einer jährlichen Aufführung der *Åbo Amatörteaterföreningen* bestand (vgl. 3.1.4.2.5.), ausgebaut. Den Dramatiker Robert Alftan stellte man als Hausdramatiker an. Er schrieb in den 70er Jahren u. a. verschiedene Kinderstücke, die am *Åbo Svenska Teater* aufgeführt wurden. Alftan setzte sich außerdem für die verstärkte Aufnahme an den Institutionstheatern ein. Ähnlich wie Sjögren argumentierte Alftan, daß ein Weihnachtsmärchen pro Spielzeit zu wenig sei, und forderte, mindestens 1/4 des Repertoires mit Kinder- und Jugendstücken abzudecken; vgl. *Horisont*, Nr.22 (21) 1974, S.90

⁴⁴¹ vgl. 3.1.4.2.4.

⁴⁴² Die Neujahrsrevuen wurden Ende der 60er Jahre vorwiegend von den Amateurtheatergruppen übernommen, vgl. 3.1.4.2.4.

Anteile um 5% bzw. 2% steigern. Einen deutlichen Aufschwung um 22% und 17% erfuhren das *Åbo Svenska Teater* und das *Wasa Teater* sowie das *Svenska Teatern* um 7%. Ein leichter Rückgang um 3% machte sich zwar am *Lilla Teatern* bemerkbar, dennoch lagen hier nach wie vor mit 42% die stärksten einheimischen Anteile, die sich zu 100% aus finnlandschwedischen Gesellschafts- und Kinderstücken, Komödien und Kabarett⁴⁴³ zusammensetzen (vgl. Tabelle 18). An den anderen drei Theatern erfuhren die finnischsprachigen Stücke⁴⁴⁴ am *Wasa Teater* einen Aufschwung um 11%, am *Åbo Svenska Teater* um 10% und am *Svenska Teatern* um 4%, so daß insgesamt die durchschnittlichen finnischen Anteile bei 10% und die finnlandschwedischen bei 90% lagen. Die finnlandschwedischen Theaterstücke setzten sich vorwiegend aus den Kategorien A⁴⁴⁵, BG⁴⁴⁶, C⁴⁴⁷, E⁴⁴⁸, und F⁴⁴⁹ zusammen. Mit 36% einheimischen Anteilen hat das *Göteborgs Stadsteater*⁴⁵⁰ dieselbe Quote wie der finnlandschwedische Mittelwert.

Die skandinavischen Anteile waren am *Svenska Teatern* mit 24% und einer Steigerung um 14% am stärksten vertreten, gefolgt vom *Åbo Svenska Teater* und vom *Wasa Teater* mit 23%, während sie sich am *Lilla Teatern* um 2% auf 9% verringerten. Die schwedischsprachige Einwirkung⁴⁵¹ ist trotz eines durchschnittlichen Rückgangs um 6% mit 72% vor allem zu Anfang der 70er Jahre immer noch bestimmend (vgl. Tabelle 14). Dies zeigte sich sowohl am *Åbo Svenska Teater* mit einer Zunahme um 13% auf 90% als auch am *Svenska Teatern* mit einer Verbesserung um 15% auf 81%.

⁴⁴³ Die häufigsten und wichtigsten Autoren am *Lilla Teatern* waren Johan Bargum, Bengt Ahlfors, Claes Andersson, Christer Kihlman, Henrik Tikkanen und Wava Stürmer.

⁴⁴⁴ Zu den aufgeführten finnischsprachigen Autoren aller Kategorien gehörten Ritva Holmberg, Mikko Viherjuuri, Jussi Helminen, Maria Jotuni, Maaria Koskiluoma, Sam Sihvo, Kari Suvalo, Jarkko Laine, und Hella Wuolijoki.

⁴⁴⁵ Die Musikstücke waren von Bengt Ahlfors, Frej Lindqvist, Erna Tauro, Jan Erik Wiik, Kai Kyösti Kaukovolta, Lars Huldén, Gullan Wahlström, Bo Andersson, Kurt Nuotio, Kaj Chydenius, Gerda Rysselin, Georg de Godzinsky, Börje Lampenius, Tuomas Lausistola, Johanna Enckell, Christina Andersson und Leif Liljedahl geschrieben worden.

⁴⁴⁶ Man gab Schauspiele und Dramen von Rainer Alander, Claes Andersson, Bo Carpelan, Johan Bargum, Bengt Ahlfors, Carl Mesterton, Herbert Gumpler, Erik Ågren, Olof Granholm und Wava Stürmer.

⁴⁴⁷ Für die Komödien standen Autoren wie Jarl Lindblad, Joel Petterson, Claes Andersson, Bengt Ahlfors.

⁴⁴⁸ Die Kabarettprogramme stammten am *Åbo Svenska Teater* von Johan Simberg und Kenneth Battilana, am *Svenska Teatern* von Per Henrik Nyman, Benedict Zilliacus, Lars Bruun, Eirik Udd, Jarl Lindblad und Laura Pape und am *Wasa Teater* von Lars Huldén, Helge Lassenius, Peter Snickars und Peter Sonck.

⁴⁴⁹ Man spielte Kinderstücke von Ingeborg Spiik, Christina Andersson, Robert Alftan, Harriet Sjöstedt, Tove Jansson, Berit Lundell, Ulla Eklund, Anita Berger, Ingrid Sylvan-Reuterskiöld, Marita Lindqvist und Erik Ågren.

⁴⁵⁰ Die Klassiker waren von August Strindberg und Carl Jonas Love Almqvist, die Neuen Klassiker von Stig Dagerman und die Gesellschaftsstücke von Per Gunnar Evander, Bengt Bratt, Kent Andersson, Carin Mannerheim, Leif Zern, Torsten Gustaffson und Carl Otto Evers.

⁴⁵¹ Sie setzten sich aus schwedischen Gesellschaftsstücken von Kent Andersson, Jan Bergquist, Hans Bendrik, Per Olov Enquist, Allan Edwall, Tomas von Brömssen, Sara Lidman und Erik Lindgren sowie Klassikern von August Strindberg und Frederik August Dahlgren und Kinderstücken von Allan Rune Petterson, Gösta Knutsson, Astrid Lindgren, Ingrid Sjöstrand, Staffan Göthe

Eine rückläufige Tendenz machte sich dagegen am *Lilla Teatern* um 37% auf 50% und am *Wasa Teater* um 14% auf 67% bemerkbar. Die dänischen Stücke⁴⁵² erfuhren vor allem durch die Steigerung am *Lilla Teatern* um 33% und am *Wasa Teater* um 5% ihren allgemeinen Aufschwung, obwohl sie sich am *Åbo Svenska Teater* und am *Svenska Teatern* um 10% bzw. 17% verringerten. Die norwegische⁴⁵³ Quote gleicht sich mit einer leichten Abnahme am *Åbo Svenska Teater* und *Wasa Teater* um 3% bzw. 2% und der Zunahme am *Lilla Teatern* und *Svenska Teatern* um 4% bzw. 2% wieder aus. Außerdem wurden am *Wasa Teater* zwei isländische Stücke⁴⁵⁴ aufgenommen. Die skandinavischen Stücke blieben mit 7% am *Göteborgs Stadsteater* gleich⁴⁵⁵.

Die Gruppe "Sonstige Europäische"⁴⁵⁶ hatte am *Åbo Svenska Teater* mit 11% dieselbe Quote wie zuvor. Dagegen verbesserte sie sich am *Lilla Teatern* mit 13% auf 17%, am *Svenska Teatern* um 3% auf 7% sowie am *Wasa Teater* um 2% auf 11%. Außer am *Åbo Svenska Teater* konnten sich auch die Kategorie "Sonstige"⁴⁵⁷ am *Wasa Teater* um 5% auf 5%, am *Lilla Teatern* um 3% auf 3% und am *Svenska Teatern* um 1% auf 2% steigern. Am *Göteborgs Stadsteater*⁴⁵⁸ stieg sie um 2% auf 3% an.

Einen heftigen Rückgang erfuhren in den 70er Jahren die englisch- und französischsprachigen Stücke auf 8%. Die englischsprachigen Stücke⁴⁵⁹ gingen am *Åbo Svenska Teater* um 14% auf 2% und am *Wasa Teater* um 10% auf 10% bzw. am *Svenska Teatern* um 9% auf 8% zurück, während sie am *Lilla Teatern* um 1% stiegen. Eine leichte Abnahme um 1% erfuhren die englischsprachigen Stücke⁴⁶⁰ auch am *Göteborgs Stadsteater* auf 19%; die Quote war jedoch insgesamt doppelt so hoch.

⁴⁵² Sie bestanden aus der Gruppe BG mit Stücken von Ernst Bruun-Olsen und Finn Methling und Klassikern von Ludvig Holberg.

⁴⁵³ Die norwegischen Stücke sind vorwiegend Klassiker von Henrik Ibsen und Gegenwartsstücke von Arne Skouen und Knut Faldbakken.

⁴⁵⁴ Es wurden das Musikstück *Ni minns väl Jörundur* und das Schauspiel *Skjaldhamrar* von Jónas Árnason aufgenommen.

⁴⁵⁵ Die skandinavischen Stücke waren durch den norwegischen Klassiker Henrik Ibsen, die finnische Gegenwartstautorin Ritva Holmberg und den finnlandschwedischen Gegenwartsautor Johan Bargum vertreten.

⁴⁵⁶ Die "Gruppe Sonstige" Europäische umfaßte in den 70er Jahren vorwiegend russ. Klassiker von Anton Tschechow, Nikolaj Gogol, Komödien von Aleksej Arbuzov, Emil Braginskij, E'Ldar Rjazanov und italienische Gegenwartsstücke von Dario Fo und Klassiker von Carlo Goldoni.

⁴⁵⁷ In der "Gruppe Sonstige" wurden das australische Schauspiel *The one day of the Year* von Alan Seymour, die südafrikanischen Dramen *Sizwi Banzzi is Dead* und *The Island* von Athol Fugard, das japanische Drama *Sado Koshaku fujin* von Yukio Mishim bzw. das brasilianische Schauspiel *Margaridas uppensbarelse* von Roberto Athayde aufgeführt.

⁴⁵⁸ Die "Sonstigen Europäischen" setzten sich aus Neuen Klassikern des Russen Maxim Gorkij und des Tschechen Ladislav Smocek und italienischen Gegenwartsstücken von Dario Fo zusammen.

⁴⁵⁹ Man gab vorwiegend Klassiker von William Shakespeare und Gesellschaftsstücke von Joe Orton, Simon Gray und Stewart (James) Parker.

⁴⁶⁰ Neben den Neuen Klassikern von John Millington Synge spielte man Gegenwartsdramen von Arnold Wesker, Joe Orton, David Storey, Edward Bond, Christopher Hampton.

Die französischen Anteile⁴⁶¹ reduzierten sich am *Åbo Svenska Teater* und am *Svenska Teatern* um 9% auf 5% und 8%. Am *Lilla Teatern* und am *Wasa Teater* gingen sie dagegen nur um 2% bzw. 1% auf 13% und 8% zurück. Entsprechend der finnlandschwedischen Tendenz gingen am *Göteborgs Stadsteater* die französischen Stücke⁴⁶² um 8% auf 3% zurück.

Deutlicher noch als die übrigen Theaterstücke sanken mit 9% die nordamerikanischen Stücke⁴⁶³ an den finnlandschwedischen Theatern auf ihren Tiefstand. Mit lediglich 7% hatten sie die gleiche Quote wie die deutschsprachigen, die sich um 1% verminderten und damit an vorletzter Stelle lagen. Mit einem Rückgang von 12% hatte das *Åbo Svenska Teater* nur noch einen Anteil von 10% an amerikanischen Stücken, während sie am *Lilla Teatern* ganz aus dem Repertoire verschwanden. Am *Wasa Teater* sanken sie um 10% auf 4% und am *Svenska Teatern* um nur 2% auf 13%. Mit 9% behielten die amerikanischen Stücke⁴⁶⁴ am *Göteborgs Stadsteater* die gleiche Quote wie in den 60er Jahren.

Der Verlust der deutschsprachigen Anteile⁴⁶⁵ am *Svenska Teatern* um 7% und am *Wasa Teater* um 6% auf 4% geht darauf zurück, daß in den 70er Jahren fast keine deutschsprachigen Musikstücke⁴⁶⁶ auf dem Programm standen. Die Zunahme am *Åbo Svenska Teater* um 6% auf 12% ist mit der Aufnahme einiger klassischer österreichischer Lustspiele zu erklären, und am *Lilla Teatern* erhöhte sich die Quote durch verschiedene Brechtstücke um 1% auf 6%. Entgegen den finnlandschwedischen Theatern nahmen die deutschsprachigen Stücke⁴⁶⁷ am *Göteborgs Stadsteater* um 5% auf 16% zu.

3.2.2.5. Die 80er Jahre

In den 80er Jahren hatte die Kategorie **BG** bei der Genreverteilung (vgl. Tabelle 5) mit durchschnittlich 35% nach wie vor ihren höchsten Stand. Neben der

⁴⁶¹ Die französischen Stücke setzten sich aus Klassikern von Molière, Alexander Dumas d.J., Marivaux, Alfred de Musset und Georges Feydeau sowie Neuen Klassikern von Samuel Beckett, Eugène Ionesco und Jean Genet zusammen.

⁴⁶² Die französischen Stücke waren hauptsächlich durch Molière vertreten.

⁴⁶³ Es wurden Boulevardkomödien von Neil Simon, Joseph Kesselring, Leonard Gershe und Neue Klassiker von Eugene O'Neill, Edward Albee und Arthur Miller gespielt. Trotz des allgemeinen Rückgangs der Musicals konnten sich am *Åbo Svenska Teater* *Annie Get Your Gun* von Irving Berlin et al., *Cabaret* von Fred Ebb et al., *Chicago* von Fred Ebb et al., *Fiddler on the Roof* von Joseph Stein et al., *Man of La Mancha* von Dale Wasserman et al. halten.

⁴⁶⁴ Von den amerikanischen Stücken wurden Dramen von Edward Albee und Lanford Wilson und Komödien von Neil Simon gespielt.

⁴⁶⁵ Die deutschsprachigen klassischen Lustspiele waren von Johann Nestroy und Arthur Schnitzler, außerdem wurden die Komödien von Karl Wittlinger, die Neuen Klassiker von Bertolt Brecht und die Gesellschaftsstücke von den Schweizern Heinrich Henkel und Friedrich Dürrenmatt und von den Deutschen Harald Mueller, Karl Otto Mühl und Peter Hacks gespielt.

⁴⁶⁶ Eine Ausnahme bildet Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*.

⁴⁶⁷ Die deutschen Stücke bestanden am *Göteborgs Stadsteater* aus Neuen Klassikern von Bertolt Brecht, Klassikern von Franz Grillparzer und Heinrich von Kleist, Komödien von Karl Wittlinger und Gesellschaftsstücken von Wolf Biermann, Heinrich Henkel und Franz Xaver Kroetz.

einheimischen⁴⁶⁸ Dramatik gewannen die amerikanischen⁴⁶⁹, englischsprachigen⁴⁷⁰ und sonstigen europäischen⁴⁷¹ Dramen und Schauspiele erneut an Bedeutung, während die französisch-⁴⁷² und deutschsprachigen⁴⁷³ sowie die skandinavischen⁴⁷⁴ Anteile zurückgingen. Am deutlichsten steigerten sich die Dramen und Schauspiele am *Svenska Teatern* um 19% auf 45%, gefolgt vom *Åbo Svenska Teater*, das seine Anteile um 5% auf 30% erhöhte. Am *Lilla Teatern* blieb die Quote mit 44% gleich, sie sank dagegen am *Wasa Teater* um 18% auf 21%, zum Vorteil der Kategorien A, BK, BNK und F.

Auch die Musikstücke erfuhren am *Svenska Teatern* und am *Wasa Teater* einen kräftigen Aufschwung. Dies geschah aus den selben Gründen wie in den 70er Jahren am *Åbo Svenska Teater*. Man versuchte in den 80er Jahren vor allem aus ökonomischen Gründen die Musicals als Zugpferd einzusetzen, um das finnischsprachige Publikum zu erreichen⁴⁷⁵. Die Zahl der Aufführungen, die bei Musikstücken in der Regel doppelt so hoch sind wie die der Sprechstücke, macht außerdem deutlich, daß die Musikstücke als Kassenschlager

468 Innerhalb der einheimischen Dramatik waren die finnlandschwedischen Autoren Bo Carpelan, Ralf Karlsson, Harriet Sjöstedt, Nanny Westerlund, Gunilla Hemming, Johan Bargum, Claes Andersson, Mikael Wahlforss, Johanna Enckell, Susanne Ringell, Thomas Wulff, Joakim Groth, Bengt Ahlfors, Laura Pape sowie der für die finnlandschwedischen Theater schreibende Reichsschwede Anders Larsson und die finnischsprachigen Schriftsteller Jorma Kairimo, Jorma u. Lena Maija Palo, Juhani Peltonen, Veijö Meri, Liisamaija Laaksoenn und Juha Siltanen vertreten.

469 Es wurden die amerikanischen Gegenwartsautoren Martin Sherman, David Alan Mamet, Bernhard Pommerance, Lillian Hellman und William Mastrosimone gespielt.

470 Bei den englischsprachigen Gegenwartsautoren waren Peter Shaffer, Shelagh Delaney, Simon Gray, Patrick Ewart Garland, John Melbourn Aubrey, Michael Frayn, Brendan Behan, Raymond Redvers Briggs und Christopher James Hampton vertreten.

471 Die Gruppe der "Sonstigen Europäischen" bestand aus Stücken von Pavel Kohut (tschech.), Dario Fo (ital.), Yvonn Keuls (niederl.), Slavomir Mrozek (poln.), Alexander Gelman (russ.), Mark Grigor'evic Rozovskij (russ.), Cingiz Ajtmatov (kirgis.).

472 Häufiger französischsprachiger Gegenwartsautor war André Obey.

473 Thomas Bernhard, Klaus Mann, Max Frisch, Peter Hacks und Rainer Werner Fassbinder vertraten die deutschsprachigen Gegenwartsautoren.

474 Die skandinavische Dramatik der Gegenwart wurde durch Finn Methling (dän.), Margareta Garpe (schwed.) und Lars Norén (schwed.) repräsentiert.

475 "Musikalerna drar som regel en tredjedel finsktalande publik." (Lewin 1992, S.48 und vgl. auch Lewin 1992, S.45). Wobei das *Wasa Teater* unter der Leitung Margit Lindeman und Göran Sjöholm (1985-1988) sich nicht sehr um das finnischsprachige Publikum bemühen mußte, da in Wasa ein kultureller Austausch über die Sprachgrenzen hinweg herrscht. "Också den finskspråkiga befolkningen besöker Wasa Teater, speciellt musikteaterföreställningar [...], men man gör inga särskilda satsningar för att nå denna publik. Det fungerar också omvänt, de svensktalande går på den finskspråkiga stadsteatern, Vaasan Kaupunginteatteri." (Ånnerud 1987, S.36). Etwas mehr steht das *Åbo Svenska Teater*, das mit 8.000 Finnlandschweden in Åbo Stadt und 25.000 Finnlandschweden in Åboland im Vergleich zu den 150.000 Finnlandschweden in Österbotten (vgl. Bergstam 1989, S.130) ein wesentlich kleineres präsumtives Publikumspotential hatte, im Kampf um die Zuschauerzahlen; vgl. dazu den Theaterchef des *Åbo Svenska Teater* von 1984-1987 Georg Dolivo (1945-): "Varje säsong måste vi sätta upp åtminstone en större musikteaterföreställning, fortsätter han. Detta för att locka den tvåspråkiga publiken att komma. Är det bara talad svenska på scenen drar de sig för att se något, av risk för att inte kunna hänga med." (Malmberg 1987, S.33).

fungierten⁴⁷⁶. Während am *Svenska Teatern*⁴⁷⁷ die Musikstücke⁴⁷⁸ auf 14% anstiegen, hatte das *Wasa Teater*⁴⁷⁹ mit 21% die höchste Quote. Dies ist vor allem auf die zahlreichen einheimischen Musikstücke, die zum Teil anstelle der Neujahrsrevuen ins Repertoire aufgenommen wurden, zurückzuführen⁴⁸⁰. Mit 17% ging am *Åbo Svenska Teater* die Quote der Kategorie A, die hier vorwiegend aus amerikanischen Musicals⁴⁸¹ bestand, leicht zurück⁴⁸². Wie schon in den 70er Jahren wurden am *Lilla Teatern* keine Musikstücke mehr gespielt.

Obgleich die Kinder- und Jugendstücke⁴⁸³ in den 80er Jahren insgesamt abnahmen, konnten sie sich sowohl am *Åbo Svenska Teater* als auch am *Svenska Teatern* mit 14%, vor allem aber am *Wasa Teater*, wo sie sich um 9% auf 20% steigerten, einen festen Platz im Repertoire verschaffen⁴⁸⁴. Ähnlich wie bei den Musikstücken verschwanden die Kinder- und Jugendstücke am *Lilla Teatern* ganz aus dem Repertoire⁴⁸⁵.

⁴⁷⁶ Am *Wasa Teater* umfassen die Sprechstücke in der Regel ungefähr 10-15 Aufführungen, während die der Musikstücke bei ungefähr 20-30 Vorführungen liegen. Auch das *Svenska Teatern* zieht mit 40-60 Aufführungen der jeweiligen Musikstücke mehr Zuschauer an, als mit den Sprechstücken, die ungefähr 20-30 mal gespielt werden.

⁴⁷⁷ Sowohl Jack Witikka (1916-), der von 1982-1987 das *Svenska Teater* leitete, als auch Georg Dolivo, der ab 1987 die Leitung übernahm, gingen hinsichtlich der Musikstücke auf den Publikumsgeschmack ein.

⁴⁷⁸ Neben dem amerikanischen Musical *Fantasticks* von Tom Jones et al. und der deutschen Operette *Der Vetter aus Dingsda* von Herman Haller et al. wurden vorwiegend einheimische Musikstücke von Tove Idström, Börje Lampenius, Gerda Ryselin, Georg de Godzinsky, Johanna Ringbom, Annina Paasonen, Fred Negendanck, Sven Sid, Bo Andersson, Leif Salmén, Kjell Westö, Henrik Hildén und Erna Tauro gegeben.

⁴⁷⁹ Unter der Leitung von Dick Idman und Peter Snickars (1982-1983), Peter Snickars (1984), Thomas Backlund (1984-1985), Margit Lindeman und Göran Sjöholm (1985-1988), Richard Looft (1988) und Erik Kiviniemi (1989-1992) kristallisierten sich hauptsächlich Musik- und Kinderstücke als Schwerpunkte heraus.

⁴⁸⁰ Außer den einheimischen Musikstücken von Lars Huldén, Kaj Chydenius, Jukka Parkkanen und Jorma Kairimo gab man auch englische und amerikanische Musicals wie *Piaf* von Pam Gems, *Aesops' Fabels* von Peter Terson et al. und *Cabaret* von John Kander et al.. Zusätzlich erweiterte man das musikalische Angebot am *Wasa Teater* mit lateinamerikanischen, französischen, schwedischen und finnlandschwedischen Lieder- und Gesangsprogrammen.

⁴⁸¹ Trotz der amerikanischen Musicals wie *Fiddler on the Roof* von Joseph Stein et al., *The Man of La Mancha* von Dale Wasserman et al., *West Side Story* von Arthur Laurents et al. *Zorba* von Joseph Stein et al., *Maratondansen* (They shoot horses, don't they?) von Horace McCoy und *Gigi* von Vicki Baum et al., gab man auch am *Åbo Svenska Teater* einheimische Musikstücke zum Teil mit lokaler Anknüpfung von Harriet Sjöstedt und Bo Andersson.

⁴⁸² Trotz des prozentualen Rückgangs setzten die künstlerischen Leiter wie Georg Malvius, der das *Åbo Svenska Teater* von 1979-1980 leitete und Laura Pape Butler, die es von 1981-84 übernahm, auf Musikstücke als Publikumsmagnet.

⁴⁸³ Die Kinderstücke bestanden hauptsächlich aus schwedischen Stücken von Sten Elfström, Nils Ferlin, Ulf Fredriksson, Gunilla Bergström, Astrid Lindgren, Ninne Olsson und Barbro Lindgren und einheimischen von Martina Motaleff, Ingrid Reuterskjöld, Annina Paasonen, Margareta Thun, Sven Sid, Claes Andersson, Joakim Groth, Thomas Wulff, Peter Sonck, Ann Sofi Lindblad, Peter Snickars, Per Sigfrid und Lasse Hjelt.

⁴⁸⁴ Für Vorschulkinder ging man nach wie vor direkt in die Schulen (vgl. Ännerud 1987, S.35).

⁴⁸⁵ Unter der Leitung von Kaisa Korhonen (1981-1984) und Asko Sarkola, Elina Salo und Tom Wentzel (1984-1987) versuchte man am *Lilla Teatern* nicht mehr wie die anderen Theater die ganze Genrebite abzudecken, sondern setzte Prioritäten.

Auch die Klassiker⁴⁸⁶ waren allgemein rückläufig. Während am *Åbo Svenska Teater* die Klassiker nur um 4% auf 7% verringert wurden, setzte am *Svenska Teatern* ein regelrechter Einbruch um 15% ein, so daß das *Svenska Teatern* mit 6% die niedrigste Quote hatte. Am *Wasa Teater* dagegen steigerten sich die Klassiker um 6% auf 15% und am *Lilla Teatern* um 4% auf 20%.

Die Neuen Klassiker⁴⁸⁷ erhöhten sich durchschnittlich um 3%. Am *Åbo Svenska Teater* und am *Svenska Teatern* stieg die Gruppe **BNK** um 8% auf 13% bzw. um 4% auf 10% sowie am *Wasa Teater* um 3% auf 8%. Entgegen dem allgemeinen Trend verringerten sich die Neuen Klassiker um 3% auf 9% am *Lilla Teatern*.

Die Kategorie E⁴⁸⁸ erfuhr einen allgemeinen Aufschwung, der im wesentlichen auf die Erhöhung der Revuen am *Lilla Teatern* um 6% auf 17% basierte. Auch am *Åbo Svenska Teater* wurden wieder mehr Revuen aufgenommen. Am *Svenska Teatern* und am *Wasa Teater* dagegen verminderten sich die Anteile an den Revuen um 1% auf 2% bzw. um 2% auf 7%.

In den 80er Jahren war die Kategorie C⁴⁸⁹ nur noch mit 5% am gesamten Repertoire beteiligt und ging an allen Theatern gleichermaßen zurück. Am *Åbo Svenska Teater* war die Kategorie mit 9% überdurchschnittlich vertreten. Die anderen Theater - das *Svenska Teatern*, *Lilla Teatern* und *Wasa Teater* - hatten alle lediglich 4% Anteile.

In der nationalen Verteilung (vgl. Tabelle 10) erreichten die einheimische Anteile der finnlandschwedischen Theater in den 80er Jahren mit durchschnittlich 40% ihren Höchststand und hatten mit 4% den größten Aufschwung. Die "Sonstigen Europäischen", die englischsprachigen und die nordamerikanischen konnten ihre Anteile um 2% auf 14%, 10% und 9% erhöhen.

Trotz der allgemeinen Zunahme der einheimischen Stücke steigerten sie sich nur am *Svenska Teatern* und *Wasa Teater* um 15% auf 47% und 49%, während sie sich am

⁴⁸⁶ Dauerbrenner waren hier nach wie vor August Strindberg und Henrik Ibsen, William Shakespeare und Oscar Wilde, Molière, Carlo Goldoni, Nikolaj Gogol' und Anton Tschechow.

⁴⁸⁷ Die Neuen Klassiker setzten sich aus amerikanischen Stücken von John Steinbeck, Arthur Miller, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Edward Albee, englischen Dramen von Harold Pinter, Samuel Beckett, John Millington Synge, George Bernard Shaw, einheimischen Stücken von Maria Jotuni, Walentin Chorell, Hella Wuolijoki, Runar Schildt, französischen Schauspielen von Jean Paul Sartre, Jean Cocteau, Eugène Ionesco, Albert Camus und deutschsprachigen Dramen von Bertolt Brecht und Ödön von Horváth zusammen.

⁴⁸⁸ Revueautoren waren am *Åbo Svenska Teater* Claes Andersson, Bodil Lindfors, Leif Salmén, B. Österlund, am *Svenska Teatern* Kjell Westö, Mikael Johanes Helasvuo, Bengt Ahlfors, Claes Andersson, Leif Salmén, Frej Lindquist, Erna Tauro, am *Lilla Teatern* Johan Bargum, Tua Forsström, Ralf Långbacka, Kaj Chydenius, Lars Löfgren, Bengt Ahlfors, Claes Andersson, Frej Lindquist und am *Wasa Teater* Peter Sonck, Peter Snickars, Annika Miiros, Dick Idman und Anna Grönbloom.

⁴⁸⁹ Am *Åbo Svenska Teater* spielte man amerikanische Boulevardkomödien und Kriminalstücke von Neil Simon und Frederick Knott, russ. Komödien von Aleksej Arbuzov, Ilja Ilf, Jewgeni Petrow und einh. Komödien von Bengt Ahlfors; am *Svenska Teatern* gab man französische Boulevardkomödien von Pierre Barillet und Jean Pierre Grédy und einheimische Komödien von Bengt Ahlfors; am *Lilla Teatern* wurden ungarische Lustspiele von Ferenc Molnár und einheimische Komödien von Joakim Groth inszeniert und am *Wasa Teater* setzte man deutsche und einheimische Komödien von Karl Wittlinger und Tom Wilhelms aufs Programm.

Lilla Teatern um 3% und am *Åbo Svenska Teater* sogar um 13% auf 39% und 23% verringerten. Am *Åbo Svenska Teater* und am *Svenska Teatern* nahmen - unter gleichzeitiger Verringerung der finnlandschwedischen auf 75% und 88% - die finnischen Anteile um 8% auf 25% und um 1% auf 12% zu. Am *Wasa Teater* hingegen wurden die finnlandschwedischen Anteile um 6% auf 95% gesteigert und die finnischen auf 5% vermindert. Am *Lilla Teatern* blieb die finnlandschwedische Quote mit 100% gleich wie in den 70er Jahren (vgl. Tabelle 20).

Die "Sonstigen Europäischen" steigerten sich am deutlichsten am *Lilla Teatern* um 7% auf 24% und am *Svenska Teatern* um 2% auf 9%. Eine Verminderung um 2% zeigt sich am *Åbo Svenska Teater* auf 13% und am *Wasa Teater* auf 9%.

Die englischsprachigen Stücke erfuhren hauptsächlich am *Åbo Svenska Teater* mit 14% eine Steigerung um 12%, dagegen konnten sie sich am *Svenska Teatern* nur um 1% auf 9% verbessern. Am *Wasa Teater* blieb die Quote mit 10% gleich und am *Lilla Teatern* sank sie um 2% auf 7%.

Die amerikanischen Anteile vermehrten sich am *Lilla Teatern* und am *Wasa Teater* um 7% bzw. 3% auf 7% sowie am *Åbo Svenska Teater* um 6% auf 16%. Entgegen der allgemeinen Tendenz vermindern sich die amerikanischen Stücke am *Svenska Teatern* um 6% auf ebenfalls 7% Anteile.

Die skandinavischen Stücke hatten mit 8% den stärksten Rückgang auf 12%, gefolgt von den französischsprachigen und den deutschsprachigen, die sich um 3% bzw. 2% auf 5% verminderten.

Den stärksten Rückgang erfuhren die skandinavischen Anteile am *Svenska Teatern* mit 16% auf 8%, gefolgt vom *Wasa Teater* mit 11% auf 12% und dem *Åbo Svenska Teater* mit 2% auf 21%. Am *Lilla Teatern* blieb die Quote mit 9% gleich. Die schwedischen Anteile (vgl. Tabelle 15) konnten sich - außer am *Åbo Svenska Teater* - an allen Theatern verbessern. Am deutlichsten zeigte sich dies am *Wasa Teater*, das sich um 33% auf 100% steigerte und alle anderen skandinavischen Anteile um 11% auf Null verringerte. Am *Lilla Teatern* wurden die schwedischen und isländischen Anteile um 25% auf 75% und 25% erhöht, während die dänischen und norwegischen um 33% und 17% auf Null zurückgingen. Das *Svenska Teatern* verbesserte die Quote der schwedischen und norwegischen Stücke um 5% und 1% auf 86% und 14% zum Nachteil der dänischen Stücke, die sich um 6% auf Null verminderten (vgl. Tabelle 15).

Der Rückgang der französischsprachigen Anteile geht nur auf den starken Rückgang am *Lilla Teatern* um 11% auf 2% zurück. Denn am *Svenska Teatern* und am *Wasa Teater* blieb die Quote mit 8% gleich und konnte sich sogar am *Åbo Svenska Teater* um 2% auf 3% steigern.

Auf ähnliche Weise zeigte sich, daß die starke Verminderung der deutschsprachigen Anteile von 8% auf 4% am *Åbo Svenska Teater*, sich auf den Durchschnitt rückgängig auswirkte. Am *Svenska Teatern* steigerte sich die Quote um 2% auf 6%, am *Lilla Teatern* und *Wasa Teater* um 1% auf 7% und 5%. Die Gruppe Sonstige reduzierte sich am *Lilla Teatern* und am *Svenska Teatern* um 1% auf 2% und 1% bzw. etwas stärker am *Wasa Teater* um 5% auf Null.

3.2.3. Resümee

Zusammenfassend läßt sich zu der allgemeinen Entwicklung der Genres an den finnlandschwedischen Theatern sagen, daß die Komödien, Musikstücke, Kabarett- und Révueprogramme in den 50er Jahren ihren Höchststand hatten, jedoch im Verlauf des zu untersuchenden Zeitraums kontinuierlich bis in die 80er Jahre hinein abnahmen. Im Gegensatz zu den Komödien wurden die Genres A und E in den 80er Jahren wiederentdeckt. Genau gegensätzlich entwickelten sich dagegen die Gegenwartsstücke, die in den 40er Jahren ihren Tiefststand hatten und sich bis in die 80er Jahre konstant erhöhten. Die Anteile der Klassiker und Kinderstücke waren von den 50er bis zu den 70er Jahren, in denen sie einen deutlichen Aufschwung erfuhren, relativ stabil, gingen jedoch in den 80er Jahren wieder zurück. Die Neuen Klassiker steigerten sich bis zu den 70er Jahren und erlebten dann einen Rückgang, konnten sich jedoch in den 80er Jahren wieder erholen. An den reichsschwedischen Theatern waren die Genres A und E bis zu den 60er Jahren fast gar nicht berücksichtigt worden und wurden erst in den 60er entdeckt. Im Unterschied zu den Musikstücken, konnte die Revue sich auch in den 70er Jahren noch steigern. Die Komödien gingen, wie an den finnlandschwedischen Theatern, ebenfalls kontinuierlich zurück, während die Gegenwartsstücke erst ab den 50er Jahren bis in die 70er Jahre hinein deutlich zunahmen; sie hatten dabei allerdings eine doppelt so hohe Quote wie die finnlandschwedischen Bühnen. Die Entwicklung der Kinderstücke und Klassiker verlief an den schwedischen Theatern etwas anders. Indessen die Kinderstücke stetig abnahmen, gingen die Klassiker konstant nach oben. Auch die Neuen Klassiker stiegen bis in die 60er Jahre an und reduzierten sich in den 70er Jahren deutlich.

Betrachtet man die Gesamtentwicklung der einzelnen sprachlich-nationalen Gruppierungen an den finnlandschwedischen Theatern, so steigerten sich die französisch- und englischsprachigen Anteile bis zu den 60er Jahren, die amerikanischen stiegen dagegen bis zu den 70er Jahren an. Im Gegensatz zu den französischsprachigen erfuhren die englischsprachigen und amerikanischen Stücke in den 80er Jahren wieder einen Aufschwung. Der skandinavische Einfluß war in den 40er Jahren am höchsten und ging dann bis zu den 60er Jahren zurück. Ab den 60er bis zu den 80er Jahren erfolgte ein Aufschwung, der sich jedoch in den 80er Jahren wieder

verringerte. Die deutschsprachigen Anteile nahmen ab den 40er Jahren bis in die 80er Jahre konstant ab und entwickelten sich spiegelbildlich zu den einheimischen Stücken, die kontinuierlich zunahmen und in den 80er Jahren ihren höchsten Stand erreichten. Die Gruppe der "Sonstigen Europäischen" hatte bis zu den 70er Jahren einen relativ kleinen, aber stabilen Anteil, der erst in den 70er und 80er Jahren aufleben konnte. Die Kategorie "Sonstige" war bis zu den 70er Jahren fast kaum vertreten, erlebte jedoch in den 70er Jahren einen leichten Anstieg, der allerdings in den 80er Jahren rückläufig war. An den reichsschwedischen Theatern hatten die amerikanischen Anteile in den 40er Jahren bereits ihren Höchststand und gingen bis in die 70er Jahre kontinuierlich zurück. Die französischen und englischen konnten dagegen ihre Anteile von den 40er bis zu den 50er Jahren steigern. Die Abnahme erfolgte bei den französischen Anteilen ab den 60er Jahren, bei den englischen ab den 70er Jahren. Die skandinavischen Stücke hatten an den reichsschwedischen Theatern eine kleine, aber sehr stabile Quote. Spiegelbildlich zu den amerikanischen Stücken gewannen die deutschsprachigen zunehmend an Bedeutung. Die sonstigen europäischen Stücke erhöhten sich von den 40er auf die 50er Jahre und waren in den 50er Jahren ähnlich wie die skandinavischen eine beständige Gruppe, während die Sonstigen nur in den 50er und 60er Jahren Beachtung fanden.

In der Repertoirezusammenstellung sahen die obengenannten Entwicklungen folgendermaßen aus. Während die Spielpläne der finnlandschwedischen Theater in den **40er Jahren** vor allem noch durch englisch- und deutschsprachige Komödien, deutschsprachige Musikstücke, skandinavische Schauspiele und einheimische Revuen und Lustspiele geprägt waren, machte sich an den reichsschwedischen Theatern der Einfluß der nordamerikanischen, englischsprachigen und französischsprachigen Gegenwartsdramatik und Komödien bereits bemerkbar. Im Gegensatz zu Finnland war das neutrale Schweden nicht so sehr vom Zweiten Weltkrieg und seinen wirtschaftlichen Auswirkungen betroffen und begann, die kulturelle Isolation früher zu durchbrechen⁴⁹⁰. In Finnland war aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage das Bedürfnis nach Vergnügen und Zerstreuung nach wie vor vorhanden, so daß sich am Repertoire, wie es sich in der Kriegszeit zusammenstellte, nur wenig änderte. Erst im Verlauf der **50er Jahre** standen auch die finnlandschwedischen Theater unter einem stärkeren Einfluß der nordamerikanischen, englischsprachigen und französischsprachigen Gesellschaftsstücke und Komödien und lösten die skandinavischen Gesellschaftsdramen und deutschsprachigen Lustspiele ab. Thematisch standen in dieser Zeit meist persönliche Konflikte und zerstörte Illusionen des Individuums im Mittelpunkt der Gegenwartsdramen. Die Operetten der 40er Jahre wurden ebenfalls zum Teil durch amerikanische Musicals und zum

⁴⁹⁰ vgl. ausführlicher Sjögren 1984, S.27ff.

Teil durch aufkommende einheimische Musikstücke ersetzt. Die einheimischen Stücke waren noch gleich stark vertreten wie in den 40er Jahren. Sie setzten sich neben den vorherrschenden Musikstücken und Revuen auch aus einer neuen Form des Gegenwartsdramas zusammen, das sich an den aufgekommenen amerikanischen und europäischen Dramen orientierte⁴⁹¹. An den reichsschwedischen Theatern steigerten sich ebenfalls die englischsprachigen und französischen aber auch sonstigen europäischen Boulevardkomödien und Schauspiele, während die einheimischen leicht und die amerikanischen deutlich zurückgingen⁴⁹². Die finnlandschwedischen Theater erhöhten besonders gegen Ende der **60er Jahre** die einheimischen Kabarett- und Revueprogramme, sowie ihre Gegenwartsdramen und Neuen Klassiker. In dieser Hinwendung zu eigenen Gegenwartsdramen, Kabarett- und Revueprogrammen bzw. dem Interesse an der Neubearbeitung der Neuen Klassiker wurde ein politisches Bewußtsein und ein Interesse für verschiedene Arten von Unterdrückung und Minderheitsproblemen spürbar, das bis in die 70er Jahre hinein anhielt. Gleichzeitig erreichten die nordamerikanischen Gegenwartsdramen in dieser Zeit ihren höchsten Stand und bildeten - vor allem zu Beginn der 60er Jahre - mit den gleichermaßen stark vertretenen englischen, französischen und skandinavischen Komödien, Gesellschaftsstücken und Neuen Klassikern, sowie den unterrepräsentierten deutschsprachigen und sonstigen europäischen Stücken, ein ausgewogen internationales Repertoire. An den reichsschwedischen Theatern gingen die einheimischen Anteile, die aus Klassikern, Gesellschaftsstücken, Neuen Klassikern, Kabarett und Revue bestanden, leicht zurück. Die bisher vernachlässigte Kategorie A setzte sich aus englischsprachigen Musicals zusammen. Ähnlich wie in Finnland waren die Spielpläne mit internationalen Gesellschaftsstücken, französischen, englischen und skandinavischen Klassikern, amerikanischen, französisch-, deutsch-, und englischsprachigen Neuen Klassikern, amerikanischen Komödien und einheimischen und skandinavischen Kinderstücken, sowohl vom Genre als auch von den Nationalitäten her, besonders zu Beginn der 60er Jahre, sehr

⁴⁹¹ Für die schwedischsprachige Gegenwartsdramatik stand Walentin Chorell und für die finnischsprachige Paavo Haaviko; vgl. dazu: "The end of the 1950s saw a complete change in the Finnish play. The drawing-room comedy and the picture of rural life that had continued from the thirties gave way to new subjects and a new idea of theatre. Connections abroad opened up again, plays like Beckett's *Waiting for Godot* were seen in Finland fresh from their Paris premiere. Poetry and prose were seeking new forms, and helped to arouse playwrights too." (Finnish Theatre Today 1974, S.31).

⁴⁹² Winge und Dorset machten bei ihrer Repertoireuntersuchung auf eine interessante Beobachtung aufmerksam: "Samtlige undersøgelsens 6 teater - også Göteborgs Stadsteater - viste sig at være underkastet en tidsbestemt svingning mellem disse to poler, således at i krise- og selvbevidelsestider, som i efterkrigsårene og 1970'erne, vokser mængden af lokal dramatik, mens det store, internationale repertoire dominerer i tryggere perioder [...]." (Winge/Dorset 1989, S.135). Auf diese Weise wäre auch der relativ frühe Import von internationalen Klassikern der Schweden Ende der 40er Jahren bzw. die spätere Aufnahme in Finnland zu erklären.

ausgewogen⁴⁹³. Mit einer verstärkten Aufnahme von einheimischen und skandinavischen Kinder- und Jugendstücken in den 70er Jahren traten jetzt auch Themen und Probleme, die das Alltagsleben der Kinder und Jugendlichen prägten, in den Vordergrund. Die Zunahme von internationalen Klassikern zeigt ein gesteigertes Interesse an der Auseinandersetzung mit gebräuchlichen Konfliktdarstellungen und -lösungen, während man sich in den aufkommenden skandinavischen und einheimischen Gesellschaftsstücken um neue Formen zur Verarbeitung der eigenen und vertrauten gesellschaftlichen Probleme und Prozesse bemühte. Die skandinavischen und einheimischen Anteile umfaßten über die Hälfte des Repertoires und reduzierten den Einfluß der nordamerikanischen bzw. englisch-, französisch- und deutschsprachigen Stücke, die in den 70er Jahren hauptsächlich aus Klassikern, Komödien und Neuen Klassikern bestanden⁴⁹⁴. Andererseits erfuhren die russischen Klassiker und außereuropäischen Gegenwartsstücke einen leichten Aufschwung. Am *Göteborgs Stadsteater* setzte sich das Repertoire vorwiegend aus einheimischen neueren Gesellschaftsstücken⁴⁹⁵, Klassikern und Neuen Klassikern zusammen. Neben den europäischen Klassikern und Gegenwartsautoren waren außerdem deutschsprachige und amerikanische Komödien im Spielplan vertreten.

Das Konzept einer einheimischen Linie wurde in den **80er Jahren** an den finnland-schwedischen Theatern über die ganze Genrebreite hinweg verfolgt. Neben einheimischen Musik- und Kinderstücken, sowie Revue- und Kabarettprogrammen war weiterhin eine Gegenwartsdramatik vorherrschend, in der die Minderheitenproblematik thematisiert wurde⁴⁹⁶. Gleichzeitig erfuhren die sonstigen europäischen, englischsprachigen und amerikanischen Gegenwartsstücke, sowie amerikanische und englische Musicals erneut Beachtung, Komödien und Klassiker zählten zu den Kategorien, die kaum einheimisch, sondern vorwiegend international zusammengesetzt waren, während die Neuen Klassiker aus englischen, französischen und einheimischen Anteilen bestanden.

⁴⁹³ Entsprechend der These von Winge und Dorset herrschte besonders im Zeitraum 1958-1963 eine dominante internationale Periode, vgl. Winge/Dorset 1989, S.135. Etwas großzügiger gefaßt kann man sagen, daß sich im Verlauf der 50er und Anfang der 60er Jahre das Bedürfnis nach Internationalität und der damit erhöhte Fremdeneinfluß an fast allen Repertoires der nordeuropäischen Theater bemerkbar machte, die dann gegen Ende der 60er sich langsam ins Gegenteil wandte.

⁴⁹⁴ Gemäß Winge und Dorset zog der Aufschwung der schwedischen Dramatik ein Bewußtsein für die einheimische Dramatik in den skandinavischen Ländern nach sich. Der Aufschwung einheimischer Dramatiker ist gleichzeitig mit der Reduzierung der internationalen Dramatik und damit mit einem rückläufigen Fremdeinfluß verbunden, vgl. Winge/Dorset 1989, S.132.

⁴⁹⁵ Auch Winge/Dorset betonen die sehr hohen Anteile des *Göteborgs Stadsteater* an neueren einheimischen Stücken, vgl. Winge/Dorset 1989, S.132

⁴⁹⁶ Im Verlauf der 80er Jahre macht sich bei den Finnlandschweden eine Tendenz bemerkbar, die Bedrohung der eigene Minderheit, ihre rückläufige demographische Entwicklung und die Zwischenstellung der Zweisprachigkeit in Finnland, etc. in verschiedenen Formen zu thematisieren und öffentlich zu diskutieren; vgl. dazu Kapitel 4.3.

Sowohl an den reichsschwedischen als auch an den finnlandschwedischen Theatern werden im Verlauf des zu untersuchenden Zeitraums zwei - für die vorliegende Arbeit sehr wichtige - deutliche Tendenzen spürbar. Zum einen die Hinwendung zur Gegenwartsdramatik, zum anderen die verstärkte Aufnahme von einheimischen Produktionen. Das Aufleben der einheimischen Gegenwartsdramatik vor allem Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre ist einerseits, gemäß Winge und Dorset, eine gesamtandinavische Erscheinung, die durch die schwedische Gegenwartsdramatik vor allem am *Göteborgs Stadsteater* ausgelöst wurde⁴⁹⁷. Zusätzlich spielte an den finnlandschwedischen Theatern die Wiederbelebung des ethnischen Bewußtseins und des Regionalismus, wie er nach Allardt und Starck in den 70er Jahren aufkam, sowohl in der einheimischen dramatischen Literatur - in Form eines verstärktes Interesses an Themen und Problematiken mit regionaler Verankerung und lokaler Anknüpfungen - als auch der Struktur des Theaters, - das seine bisher zentrale Ausrichtung auf die Region ausweitete -, keine unbedeutende Rolle⁴⁹⁸. Damit wird die dialektische Beziehung zwischen Theater und Gesellschaft offensichtlich; denn das Theater ging einerseits auf gesellschaftliche Entwicklungen und aktuelle Problematiken ein, andererseits vermittelte es gleichzeitig ein ethnisches und regionales Bewußtsein.

Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Repertoirepolitik der reichsschwedischen und finnlandschwedischen Theater liegt darin, daß erstere aufgrund der größeren Publikums- und Theatergrundlage die Möglichkeit hatten, sich im Verlaufe der Entwicklung auf bestimmte Genres und Thematiken zu spezialisieren, während von ihnen vernachlässigte Kategorien an anderen Theatern aufgenommen und favorisiert wurden. Am *Göteborgs Stadsteater* bevorzugte man z. Bsp. die regionale und nationale Gegenwartsdramatik und internationale Klassiker, andererseits fanden Musikstücke gar keine Beachtung mehr und wurden dafür am Musiktheater *Stora Teatern* bevorzugt. An den finnlandschwedischen Theatern wurde hingegen - mit Ausnahme des *Lilla Teatern* - aufgrund der kleineren Publikumsunterlage das repertoirepolitische Konzept verfolgt, mit einem breitgefächerten Angebot nicht nur das Theaterinteresse möglichst unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen der gesamten finnlandschwedischen Minderheit zu wecken, sondern sich auch einen Publikumsstamm über die Sprachgrenze hinaus zu schaffen⁴⁹⁹. Gleichzeitig versuchten die einzelnen Theater im Laufe der Zeit und mit der Ausweitung auf die jeweilige Region ein eigenes, auf die regionalen Bedürfnisse abgestimmtes Profil zu entwickeln. Am *Lilla Teatern* kam es dagegen, ähnlich wie an den reichsschwedischen Theatern, zu einer Umgruppierung in der Repertoirepolitik. Dabei vernachlässigte man die Kategorien Musik- und Kinderstücke, während die - von anderen Theatern weniger beachteten - einheimischen Revue- und Kabarettprogramme stärker berücksichtigt

⁴⁹⁷ vgl. Winge/Dorset 1989, S.134

⁴⁹⁸ vgl. 2.4.3. und 3.1.4.2.

⁴⁹⁹ Daß dabei die Musicals eine wichtige Rolle spielten, wurde bereits mehrfach erwähnt.

wurden. Dies war nur deshalb möglich, weil es in Helsingfors zwei schwedischsprachige Theater gab, die, indem sie sich voneinander abzugrenzen suchten, zu einem vielfältigeren Theaterangebot beitrugen und sich damit an verschiedene Zuschauerkreise richteten, anstatt sich die Publikumsgrundlage streitig zu machen.

Bei einer genaueren Betrachtung der meistgespielten Stücke und Verfasser soll herausgefunden werden, ob es eine Art "finnlandschwedisches Nationalstück" oder einen bevorzugten "Nationaldramatiker" gibt. Interessanterweise war von den meistgespielten Stücken an allen vier finnlandschwedischen Theatern, trotz steigender Anzahl der einheimischen Anteile, kein finnlandschwedisches Schauspiel mehrfach an den verschiedenen Theatern vertreten. Statt dessen standen reichsschwedische und französische Klassiker und reichsschwedische und deutsche Neue Klassiker am häufigsten auf dem Programm. Am beliebtesten war August Strindbergs *Fröken Julie*, gefolgt von Molières *L'avare* und der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill sowie *Swedenhjelms* von Hjalmar Bergman. Von den Stücken, die an drei von vier finnlandschwedischen Theatern auf dem Repertoire standen, war keines einheimisch⁵⁰⁰. An den reichsschwedischen Theatern dagegen waren drei von vier Stücken, die an beiden Theatern mehrmals aufgeführt wurden, einheimisch. Neben August Strindbergs *Dödsdansen* und Hjalmar Bergmans *Swedenhjelms* wurden durch die mehrmalige Aufnahme von Bo Skölds *Min kära är en ros* und Jerome Kiltys *Dear Liar* hier außerdem ein Gegenwartsstück und eine Komödie aufgenommen.

Bei den meistgespielten Autoren lag August Strindberg an den finnlandschwedischen und reichsschwedischen Theatern gleichermaßen an der Spitze. Während an den reichsschwedischen Theatern William Shakespeare, Henrik Ibsen, Jean Anouilh und George Bernhard Shaw nacheinander folgten, fügten sich an den finnlandschwedischen Theatern die einheimischen Autoren Bengt Ahlfors vor William Shakespeare und Johan Bargum vor Bertolt Brecht in die Gruppe der meistgespielten Autoren ein. Auch die nachfolgenden drei Dramatiker Claes Andersson, Walentin Chorell und Benedict Zilliacus⁵⁰¹ waren - im Gegensatz zu den an den beiden reichsschwedischen Theatern gespielten Dramatikern⁵⁰² - einheimische Autoren. Dies läßt den Schluß zu, daß die Finnlandschweden kein für sie repräsentatives

⁵⁰⁰ An drei von vier Theatern wurden Tennessee Williams *The Glass Menagerie* und William Shakespeares *Hamlet*, *Prince of Denmark* vor Ludvig Holbergs *Jeppe paa Bjerget* und Bertolt Brechts *Schweyk im 2. Weltkrieg* bzw. den Musikstücken *Meine Schwester und Ich* von Louis Verneuil et al. und *Im weißen Rößl* von Oskar Blumenthal et al. gegeben.

⁵⁰¹ Danach folgte Molière, Jean Anouilh, Anton Tschechow, Hjalmar Bergman, Gustaf Laurent, Tennessee Williams, Noël Coward, George Bernard Shaw, Zacharias Topelius, Dario Fo, Lars Huldén.

⁵⁰² Die Reihenfolge wurde mit Molière, Eugene O'Neill, Hjalmar Bergman, Anton Tschechow, Herbert Grevenius, Bertolt Brecht, Federico García Lorca, Kent Andersson, Jean Paul Sartre, Samuel Beckett, Ludvig Holberg, Tennessee Williams, Lars Forsell, John Boynton Priestley fortgesetzt.

einheimisches Stück besitzen, das wiederholt an allen Theatern aufgenommen wurde⁵⁰³. Es gibt also offensichtlich kein Nationalstück, das, trotz der verschiedenen Erwartungen und Voraussetzungen der schwedischsprachigen Finnländer, ein gemeinsames überregionales kulturelles Identitätsgefühl vermittelt⁵⁰⁴. Statt dessen wurde von den Theaterleitern vielmehr eine Auswahl aus dem Gesamtwerk der einschlägigen einheimischen Dramatiker getroffen, die in erster Linie den kollektiven Gewohnheiten der jeweiligen Region entsprachen und die sich eben nur zum Teil mit den anderen Theatern deckten. Gleichzeitig fand man vor allem bei den einheimischen Produktionen eine beträchtliche Zahl an Stücken, Revuen, Kabarettnummern und Musikstücken, die, aufgrund ihrer aktuellen und lokalen Anknüpfung, nur eine Spielzeit an den jeweiligen Theatern aufgeführt wurden und auf diese Weise einerseits den einzelnen Theatern spezielle individuelle und regionale Züge verliehen, und andererseits das Theater vielmehr als symptomatische und richtungsweisende Institution sozialer und kultureller Phänomene und Entwicklungen ausweist.

Vergleicht man die meistgespielten Verfasser der reichsschwedischen und finnlandsschwedischen Theater mit der Liste der sechs skandinavischen Theater, die von Winge und Dorset untersucht wurden⁵⁰⁵, findet man, wenn auch nicht in der Rangfolge, so jedoch von der Auswahl her, Übereinstimmungen. Demnach bildete diese internationale Mischung von Klassikern, Neuen Klassikern und Gesellschaftsstücken eine dramatische Unterlage, auf die alle skandinavischen Theater mehr oder weniger aufgebaut waren. Von den 19 Autoren der sechs skandinavischen Theater stimmten vierzehn an den reichsschwedischen und nur sieben an den finnlandsschwedischen Theatern überein. Die übrigen Autoren setzten sich an den

⁵⁰³ Mit Ausnahme von Bengt Ahlfors *Jorden runt på 80 dagar*, das man vier Spielzeiten hintereinander an einem Theater und insgesamt fünf Mal spielte, wurden sowohl die finnlandsschwedischen Klassiker wie Zacharias Topelius *Sanningens pärla* (3x) *Fågel blå* (3x) und *Rinaldo Rinaldini* (2x) und die Neuen Klassiker Väinö Vilhelm Järners *Ta fast malen* (3x), Runar Schildts *Galgmannen* (3x), *Pastor Jussilainen* von Gustaf von Numers (3x), sowie Walentin Chorells *Fabian öppnar portarna* (2x), *Haman* (2x), *Lavendel* (2x), *Madame* (2x) als auch die Gegenwartsstücke wie Johan Bargums *Hemma igen* (3x) und Wava Stürmers *Så som elden* (3x) nur zwei bis drei Mal gespielt. Auch die finnischsprachigen Klassiker wie Aleksis Kivis *Nummisuutarit* (Sockenskomakaren) und Neuen Klassiker wie Hella Wuolijokis *Juurakon Hulda* (Hulda), Maria Jotunis *Rakkakauta* (Man kallar det kärlek) oder *Papin Perhe* (Prästens Familje) wurden nur jeweils zwei Mal insgesamt gegeben.

⁵⁰⁴ Auf die Tatsache, daß die finnischsprachige Dramatik nur bis zu einem gewissen Grad dafür in Frage kommen kann, macht Sarkola aufmerksam: "Om det en gång är den nationella samhörigheten, den historiska traditionen och den gemensamma miljön som ger kulturell identitetskänsla, så ska väl en pjäs av en finskspråkig författare fylla ungefär samma funktion? Och det stämmer kanske - till en viss grad. Men där kommer språket på nytt in i bilden. Eftersom språket också är innehåll, den »andra faktorn i nationaliteten», uppstår där genast en liten fjärmning, ett steg bortåt från de direkta identifikationsmöjligheter som publiken borde ges." (Horisont, Nr.1 (22) 1975, S.63)

⁵⁰⁵ Die Liste der meistgespielten Verfasser der sechs skandinavischen Theater sind Jean Anouilh, William Shakespeare, August Strindberg, Bertolt Brecht, Ludvig Holberg, Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, Tennessee Williams, Molière, Kaj Munk, Eugene O'Neill, Jean Paul Sartre, Kent Andersson, Edward Albee, Samuel Beckett, Arthur Miller, John Patrick, Jean Giraudoux und John Boynton Priestley; vgl. Winge/Dorset 1989, S.129.

reichsschwedischen Bühnen aus drei einheimischen und zwei europäischen Autoren, an den finnlandschwedischen Theatern aus acht einheimischen und vier weiteren europäischen Dramatikern zusammen. Viel stärker als an den reichsschwedischen Bühnen durchdrangen an den finnlandschwedischen Theatern einheimische Autoren die dramatische Basis. Dies hängt damit zusammen, daß sich keiner der finnischen oder finnlandschwedischen Dramatiker unter den 19 meistgespielten Autoren der skandinavischen Theater befand, während die anderen skandinavischen Länder durch ein oder zwei Autoren vertreten waren. Vielmehr zeichneten sich die finnlandschwedischen Dramatiker, die das Repertoire der finnlandschwedischen Theater im Verlauf der letzten 20 bis 25 Jahre prägten, dadurch aus, daß sie einheimische - historische, lokalverankerte und sozialkritische sowie sprachpolitische - Themen bevorzugten. Die Dramatik erhielt auf diese Weise viel mehr Minderheitsspezifische und regionale als nationale Wesenszüge, die vor allem in der jeweiligen Region von möglichst vielen als charakteristisch finnlandschwedisch angesehen wurden. Aufgrund dieser eher regionalen Ausrichtung gelangte die dramatische Literatur - mit nur wenigen Ausnahmen - kaum über die Grenzen des Landes hinaus⁵⁰⁶. Die finnlandschwedischen Theater zeigten daher in der Repertoirezusammenstellung Eigenschaften, die einerseits allen skandinavischen Theatern zugrunde zu liegen schienen, und verfolgten andererseits eine sehr spezielle kultur- und minderheitsbewußte einheimische Linie⁵⁰⁷, die den einzelnen Theatern auch den jeweiligen volkstümlich-regionalen Charakter und die Volksnähe, die dem Theater in Finnland gemeinhin zugeschrieben wird, bewahrt. Signifikant für die Repertoirepolitik der Theater einer Minderheit ist, daß, aufgrund der kleineren Publikumsunterlage, die Bedürfnisse des Publikums stärker miteinbezogen werden und die verschiedenen Theater, im Hinblick auf das Publikum, individuell ausgerichtet sein müssen⁵⁰⁸. Gleichwohl war an allen Theatern das repertoirepolitische Interesse darum bemüht, die künstlerischen Möglichkeiten und der Experimentierfreudigkeit an nationaler und internationaler Dramatik am Theater seinen Platz zu sichern, ohne daß die wirtschaftlichen Gesichtspunkte zu sehr im Vordergrund standen.

⁵⁰⁶ Neben Zacharias Topelius und Walentin Chorell wurden Bengt Ahlfors, Robert Alftan, Claes Andersson, Johan Bargum und Benedict Zilliacus auch außerhalb Finnlands aufgeführt.

⁵⁰⁷ Dieser volkstümlich populäre Charakter hat sowohl in den finnischsprachigen Dramen als auch an den finnischsprachigen Theatern eine Entsprechung und ist prinzipiell nicht so negativ konnotiert und gleichzeitig der Dichotomie von "guter" und "schlechter" Literatur ausgesetzt wie bspw. in Deutschland, vgl. Tiusanen 1989, S.25. Eine vergleichbare volkstümliche Linie gibt es in Norwegen an den Regiontheatern, vgl. Viveka Hagnell 1991, S.213

⁵⁰⁸ Dies bedeutet jedoch nicht, daß das Publikum bestimmt, was gespielt wird. "Publiken ska inte ensam bestämma var gränser av pjäsval går, utan vi teatrar har själv en viss uppfostrande uppgift." (Jack Witikka im Interview von Jack Witikka, Johan Bargum und Erik Pyösti von Mandelin-Dixon/Uusikylä in Astra 3, 1984, o.S.) Andererseits bedeutet dies aber auch, daß man nicht zu viele Experimente anstellen kann, mit denen man rückläufige Publikumszahlen in Kauf nehmen müßte: "Vi söker vår egen identitet och vår egen tid. Detta är också teaterns uppgift. Repertoarerna är naturligtvis ett problem. Man måste få publik. Man kan inte experimentera för mycket." (Peter Snickars zitiert nach Bergstam 1989, S.130)

Im Verlauf der Repertoireanalyse wurde deutlich, daß das Theater von gesellschaftlichen Prozessen und zeitlichen Erscheinungen nicht unbeeinflusst blieb und auf seine Weise und mit seinen Möglichkeiten darauf reagierte. Während das Fernsehen und die Kinos zum einen die Majoritätskultur vertraten, zum anderen - wie in allen skandinavischen Ländern - verstärkt dem Fremdeinfluß der westeuropäischen und amerikanischen Ländern unterlagen, gewann das finnlandschwedische Theater als Kulturträger und Kulturvermittler für die eigenen volkstümlich kulturellen Phänomene zunehmend an Bedeutung. Mit der Wiederbelebung des ethnischen Bewußtseins und des Regionalismus traten an den finnlandschwedischen Theatern die sprachlichen, sozial-historischen und territorialen Elemente von Kultur in den Vordergrund und die Institutionstheater wurden auf diese Weise zu einem wichtigen Vermittler von historisch und regional verankerter sprachlich-kultureller Dimension von Identität, die einen wesentlichen Aspekt der gesamten finnlandschwedischen Identität ausmachte.

Aus den Ergebnissen und Darstellungen von Kapitel 3 lassen sich einige Thesen formulieren, die für die nachfolgenden Ausführungen zur finnlandschwedischen Dramatik von Bedeutung ist. Bei der Betrachtung des Repertoires im theatergeschichtlichen Abriss zeigen sich bestimmte Erscheinungen, die sich auch im 20. Jahrhundert wiederfinden und zur Erhellung der charakteristischen Entwicklung des Theaters und der dramatischen Literatur der schwedischsprachigen Minderheit in Finnland in der Gegenwart beitragen. So zeigt sich zum einen, daß durchweg die ausländische Literatur den enger gefaßten normativen Literaturkanon bestimmt und die einheimische Dramatik sich aus anwendungsbezogenen Produktionen zusammensetzt, die bis auf wenige Ausnahmen zum einmaligen Gebrauch bestimmt sind. Zum anderen, daß sich weder in der jüngeren noch älteren Dramengeschichte ein repräsentatives einheimisches Stück etablieren konnte, das den schwedischsprachigen Finnländern ein gemeinsames überregionales kulturelles Identitätsgefühl vermittelt und als normbildend gelten kann. Signifikant für die dramatische Literatur historisch wie gegenwärtig ist, daß sie die herkömmlichen Normkriterien einer Nationalliteratur nicht erfüllen und es sich um literarische Produkte handelt, deren Rang entweder ungeklärt ist oder als fragwürdig eingestuft wird.

Det kan vara betecknande att dramatiken notoriskt faller mellan stolarna i finlandssvensk litteraturhistoria, den är ett slags tilläggsgenre. Mångenstädes tvistar man i dag om kanon. Här låter inte ens det sig göra, därtill är den finlandssvenska dramatiska kanon alltför osynlig: inledning och kulmen är Wecksells *Daniel Hjort* (1862) och så finns det ett par pjäser av Runar Schildt. Det mesta av vad övrigt är blev

borta i engångsbruk. Detta är mer än en brist på kanon. Det är en brist på medvetande om att något sådant som en kanon kan finnas. Det är oinventerat och historielöst.⁵⁰⁹

Zilliacus wird deshalb zitiert, um die Grundproblematik von Kapitel 3 und vor allem in nachfolgenden Kapitel 4 nachdrücklich zu verdeutlichen und das ausdrückliche Ziel dieses Kapitels, der Erscheinung dramatischer Kanon sowohl in der älteren als auch jüngeren Theater- bzw. Dramengeschichte zu sichten, ohne eines der vielen Ereignisse aus ihrem Bestand von vorneherein auszuschließen und dem Bedarf nach einer grundlegenden Inventarisierung Rechnung zu tragen, zu veranschaulichen.

⁵⁰⁹ Zilliacus, Finsk Tidskrift 6-7/1995, S.349

4. Die finnlandschwedische Dramatik der 1970er und 1980er Jahre als literarische Reflexion der gesellschaftlichen Umstrukturierung und der Revitalisierung der kollektiven bzw. kulturellen Selbstvergewisserung

Daß in der vorliegenden Arbeit Theater nicht nur als eine Kunstform, sondern auch als eine gesellschaftliche Institution begriffen wird und es gesellschaftliche Funktionen als Kulturträger übernimmt, wurde bereits im letzten Kapitel deutlich. Theater ist aber auch eine soziale Institution sui generis, die sich von anderen, aufgrund des besonderen Verhältnisses zwischen Schauspieler und Zuschauer, unterscheidet¹:

Mit den Handlungen, welche die Schauspieler vollziehen, mit den Rollen, welche sie spielen, werden dergestalt Aspekte und Faktoren in Szene gesetzt, die für den Zuschauer als Repräsentant der Gesellschaft im Hinblick auf ihre Identität als Mitglieder dieser Gesellschaft von grundlegender Bedeutung sind. Theater ist insofern als ein Akt der Selbstdarstellung und Selbstreflexion einer Gesellschaft zu begreifen.²

Dieser spezielle Wesenszug des Theaters bildet die Grundvorstellung für das methodische Vorgehen von Fischer-Lichte Abhandlung über die Geschichte des Dramas. Hieraus leitet Fischer-Lichte ihre Ausgangsthese, die Geschichte des europäischen Dramas als Identitätsgeschichte zu rekonstruieren, ab und läßt dabei bewußt zwei Fragen zunächst offen:

- 1) nach dem zugrundegelegten Begriff von Identität und
- 2) nach dem Verhältnis zwischen der vom Drama inszenierten und der in der gesellschaftlichen Wirklichkeit realisierten Identität.³

Fischer-Lichte geht von einem allgemein formulierten Begriff von Identität aus, der es ermöglicht, "ich" zu sagen. Sie begründet dies damit, daß sich Vorstellung und Begriff von Identität im Laufe der Dramengeschichte gewandelt haben und nicht vorausgesetzt werden kann, daß die auf dem Theater inszenierte Identität mit der Definition von anderen kulturellen Systemen übereinstimmt⁴. Der umfangreiche Untersuchungsgegenstand, nämlich die europäische Dramengeschichte von der Antike bis zur Gegenwart im Hinblick auf die jeweilige Identität zu rekonstruieren, macht es für sie notwendig, einen offenen allumfassenden Identitätsbegriff zugrunde zu legen. Die Rahmenbedingungen der vorliegenden Analyse sind durch ihre zeitliche und

¹ vgl. Fischer-Lichte 1990, Bd.1, S.3

² Fischer-Lichte 1990, Bd.1, S.4

³ vgl. Fischer-Lichte 1990, Bd.1, S.4

⁴ vgl. Fischer-Lichte 1990, Bd.1, S.5

räumliche Begrenzung grundsätzlich andere. Bei dem Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels, der den vergleichsweise kurzen Zeitraum von zwei Jahrzehnten dramatischer Literatur umfaßt und sich dabei lediglich auf ein Land beschränkt, liegt es nahe, daß sich Vorstellung und Begriff von Identität nicht fundamental geändert haben. Dies geht auch aus der genaueren Betrachtung über das finnlandschwedische Identitätsverständnis in Kapitel 2.4. hervor. Unter diesen Umständen kann hier von einer in wesentlichen Elementen gemeinsamen Identitätsauffassung im Sinne eines normativen Selbstbildes ausgegangen werden. Vor allem wenn Fischer-Lichte mit Erich Köhler von der Voraussetzung ausgeht,

daß jede literarische Gattung einen "Sitz im Leben" hat, der sie begründet. Für das Drama ergibt sich dieser "Sitz im Leben" aus seinem Bezug auf das Theater, auch wenn es nicht aufgeführt wird, ja, nicht einmal eine Aufführung geplant ist. Insofern das Theater in der Abständigkeit des Menschen von sich selbst die Bedingung seiner Möglichkeit hat, symbolisiert es die Bedingung menschlicher Identitätsausbildung.⁵

Von grundlegender Bedeutung bzw. zentrales Element für die Identitätsausbildung und Identitätserhaltung einer sprachlichen Minderheit ist die gemeinsame Sprache. Theater (Sprechtheater), wie es in der vorliegenden Arbeit untersucht wird, vermittelt kulturelles Wissen im Sinne eines kollektiven Gedächtnisses - wenn auch nicht ausschließlich, aber vor allem - mit dem Medium Sprache. Wenn nun Sprache ein nicht unwesentlicher Teil des Theaters ist, so bedeutet dies, daß die auf dem Theater inszenierte Identität immer auch eine sprachliche Identität beinhaltet. Im Gegensatz zu Fischer-Lichte wird deshalb hier von einem bestimmten historisch und regional verankerten sprachlich-kulturellen Identitätsbegriff, wie er in Kapitel 2.4. dargestellt wurde, ausgegangen. Ein weiterer prinzipieller Unterschied zu Fischer-Lichtes Vorgehen ist, daß eine ästhetische Bewertung von hoher und niederer Literatur wegfällt, da eine Kulturwissenschaft und damit auch eine kulturwissenschaftliche Theater- und Literaturwissenschaft

auf jede wertbestimmte Eingrenzung des Literaturbegriffs verzichtet. Statt dessen legt sie einen weiten Literaturbegriff zugrunde, der sowohl vernachlässigte Gattungen wie Reiseberichte, Essays, Pamphlete, Balladen und expositorische Texte als auch alle Formen von *popular literature* und Produkte der Massenmedien miteinbezieht.⁶

Es können und sollen nicht, wie bei Fischer-Lichte, die "individuellen Meisterwerke", in welchen sich gemäß der Verfasserin oft ein neuer Entwurf von Identität äußert⁷, und die sie der "seriellen Trivialdramatik"⁸ gegenüberstellt, im Vordergrund stehen,

⁵ Fischer-Lichte 1990, Bd.1, S.7f.

⁶ Nünning 1995, S.181

⁷ Fischer-Lichte 1990, Bd.1, S.9

⁸ Fischer-Lichte 1990, Bd.1, S.9

weil im vorliegenden Fall noch keine Vereinbarung darin besteht, was als "individuelles Meisterwerk" gilt. Aus diesem Mangel heraus muß für die Darstellung der dramatischen Literatur der 1970er und 80er Jahre - wie auch für die Theatergeschichte und die Repertoireanalyse im letzten Kapitel - das, was den Leuten tatsächlich vorgeführt wurde, und was zu einer bestimmten Zeit unter bestimmten Bedingungen zur Literatur gerechnet wurde, zum Auswahlkriterium gemacht werden. Vor allem wenn sich, wie aus der Repertoireanalyse deutlich wurde, gerade in der Bandbreite der so unterschiedlichen Texte, die verschiedenen Aspekte der finnlandschwedischen Identität manifestieren, und es eben offensichtlich kein allgemein anerkanntes identitätsbestimmendes Stück gibt. Es wurde deshalb das gesamte Textmaterial als alternativ begründeter Kanon aufgenommen und auf mögliche identitätsrelevante Merkmale untersucht. Die Erweiterung des normativen, eng an ästhetischen Kriterien gebundenen, bisherigen Kanons durch eine pragmatische Selektion zieht die Konsequenz nach sich, daß dem vernachlässigten Primärmaterial zunächst eine beschreibende Bestandsaufnahme vorgeschoben werden muß, die beim vorliegenden Materialumfang und der Unzugänglichkeit der Texte nur mehr in die Breite als in die Tiefe gehen kann. Angesichts des Materialumfangs muß auch auf längere literaturtheoretische Erläuterungen aus Platzgründen verzichtet werden. Statt dessen werden zugunsten einer ausführlichen Darstellung des Primärmaterials einerseits bewährte dramanalytische und rezeptionsgeschichtliche Vorgehensweisen und verschiedene traditionellere Methoden, die aufgrund ihrer Bekanntheit keine weitläufigeren Erklärungen mehr bedürfen, herangezogen und andererseits auf kultur- bzw. literaturtheoretische Zusammenhänge und Methoden lediglich verwiesen⁹. Die veränderten Rahmenbedingungen, der Vielfalt der dramatischen Gegenwartsliteratur einer sprachlichen Minderheit gerecht zu werden, führen zu einer Modifizierung der Ausgangsthese Fischer-Lichtes. In der vorliegenden Untersuchung werden deshalb bestimmte gemeinsame Aspekte eines Identitätsbegriffs zugrundegelegt und dem Begriff von Identität, der vom Drama erzeugt wird, gegenübergestellt. Ziel der Gegenüberstellung ist es, das wechselseitige Verhältnis von dramatischer Literatur und den gesellschaftlich-kulturellen Zusammenhängen zu erfassen.

Denn in den seltensten Fällen begnügt sich das Theater damit, die gesellschaftliche Wirklichkeit abzubilden. Es ist vielmehr als ein integrierender und integrierter Bestandteil der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu begreifen, deren Wandel es durch eine permanente Dynamisierung - etwa durch Kritik aktueller Identität oder durch Propagierung von Gegenentwürfen - entscheidend zu beeinflussen, vielleicht sogar zu initiieren vermag.¹⁰

⁹ Die vorliegende Arbeit will als Basisarbeit verstanden werden und soll als Voraussetzung für weiterführenden Untersuchungen dienen.

¹⁰ Fischer-Lichte 1990, Bd.1, S.7

Eine sich aus dem dialektischen Spannungsfeld zwischen Theater und Gesellschaft aufdrängende und für das finnlandschwedische Drama wichtige Frage ist folgende: Inwieweit werden die Verhaltensweisen und Normen, Selbstbild und kulturelle Identität der gesellschaftlichen Wirklichkeit sowie die Sprache in den dramatischen Texten manifest, so daß sie beim Konsumenten in der Gesellschaft entweder ein Identitätsgefühl erzeugen und/oder zur Aufrechterhaltung der Identität beitragen können? Daß dabei der dramatische Text nicht nur eine einfache Spiegelfunktion erfüllt, sondern die literarische Reflexion von kulturellem Wissen eine subjektive Ausdrucksform miteinschließt, muß jedoch beachtet werden.

Im Gegensatz zur traditionellen Vorstellung, daß Sprache Wirklichkeit abbildet und daß das menschliche Bewußtsein der Spiegel der Natur ist, geht der Konstruktivismus davon aus, daß Menschen durch ihre sprachlichen Beschreibungen Realität selbst erzeugen.¹¹

In diesem Sinne bilden die dramatischen Texte das wirkliche Geschehen nicht ab, sondern produzieren vielmehr eine subjektive Form der Wirklichkeitsabbildung. Bei der Betrachtung und Vergegenwärtigung der einzelnen Dramen steht daher die zentrale Frage nach der Beziehung zwischen dem historisch und regional sprachlich-kulturellen Identitätsbegriff der gesellschaftlichen Wirklichkeit und der im Drama inszenierten sprachlichen und kulturellen Identität im Mittelpunkt. Dabei werden die historischen, regionalen, politisch-gesellschaftlichen und subjektiv-persönlichen Aspekte, die die kulturelle Identität der Finnlandschweden in der Wirklichkeit konstituieren, mit dem Begriff von Identität, der vom Drama produziert wird, vergleichend betrachtet.

4.1. Die Betonung der historischen Identität in der Dramatisierung von Nationalliteratur und geschichtlichen Begebenheiten

Die Renaissance, die das historische Drama in den 70er Jahren erfährt, kann mit der Wiederbelebung des ethnischen Bewußtseins in Verbindung gebracht werden. Auf den Zusammenhang zwischen dem Wiederaufleben einer ethnischen Gruppe und dem gesteigerten Interesse an der Geschichte oder dem Umdeuten von historischen Ereignissen hat bereits Allardt aufmerksam gemacht. "En nyväckelse innebär aldrig att historien glöms bort. Snarare återupplivas den och tolkas på nytt."¹² Auch Raulff betont die Verbindung zwischen der Deutung der eigenen Vergangenheit und der kulturellen Identität¹³. Am Beispiel des 19. Jahrhunderts weist Fischer-Lichte darauf hin, daß in

¹¹ Nünning 1995, S.178

¹² Allardt 1986, S.89 und vgl. Allardt 1981, S.23 bzw. Kapitel 2.4.

¹³ vgl. Raulff 1993, S.187

Zeiten "starken gesellschaftlichen Wandels" die Geschichte als etwas Bestehendes an Bedeutung zunimmt¹⁴. Finnland durchlief während der 1960er und 70er Jahre aufgrund expandierender Industrialisierung eine der raschesten gesellschaftlichen Strukturveränderungen Europas¹⁵. Dies hatte zur Folge, daß viele Menschen aus ihrem Heimatort und ihrem gewohnten Milieu herausgerissen und ihre Lebensbedingungen radikal verändert wurden. In der Entfremdung und Isolierung des Individuums im gesellschaftlichen Wandel der 1960er und 70er Jahre liefert das Geschichtsdrama neben der kritischen Auseinandersetzung mit Historie und literarischer Tradition auch die Möglichkeit, Geschichte und historische Vorgänge und Traditionen als übergeordneten Identitätsfaktor zu begreifen. Gemäß Bargum, zitiert nach Sahlström, wurde durch das starke politische Engagement in den 1960er Jahren die Geschichte vernachlässigt, und ihr wurde erst im Verlauf der 1970er Jahre durch eine konservative Tendenz und eine stärkere Polarisierung wieder mehr Beachtung geschenkt¹⁶. "Jag tycker att det finns en bra och sund stråvan nu - att gå tillbaka och ta reda på. Vi har fått en positivare, en optimistisk syn på oss själva. Det är en brist från förr som vi gör upp med."¹⁷ Auf diese Weise lassen sich Rückgriffe auf die Literaturgeschichte und die Dramatisierung der Nationalliteratur erklären.

Wecksells "Daniel Hjort" blev omarbetad. Diktonius har skildrats i en egen pjäs. Bengt Ahlfors tog fram Tawastsjernas "Hårda tider". Runebergs Fänrik Stål blir operett och det som Runar Schildt har skapat blir till nya finlandssvenska urpremiärer.¹⁸

Gleichzeitig werden in Geschichtsdramen historische Gestalten, wie die Dichter Diktonius und Runeberg, oder geschichtliche Ereignisse, wie die Zeit der Prohibition oder des Kriegs, auf die Bühne gebracht.

Anhand der Dramatisierungen, die sich auf eine konkrete einheimische Textvorlage beziehen, soll geklärt werden, welche literarischen Werke wie verarbeitet wurden und welche Umdeutung sie möglicherweise erfuhren. Sowohl in den Dramatisierungen als auch in den Geschichtsdramen soll untersucht werden, wie kulturgeschichtliche Phänomene, historische Figuren oder Geschehnisse in den Dramen aufgenommen wurden, ob dadurch eine bestimmte Geschichtsauffassung vermittelt werden soll, und welche Rolle historische Identität und kulturgeschichtliches Bewußtsein dabei spielen. Die Dramatisierungen werden in der chronologischen Reihenfolge der zugrundeliegenden historischen Bezugstexte bearbeitet. Die Geschichtsdramen werden eingefügt, wo es thematisch oder zeitlich sinnvoll scheint.

¹⁴ Fischer-Lichte 1990, Bd.2, S.59

¹⁵ Allardt 1985, S.53ff.

¹⁶ Sahlström, Vbl 17.09.1975

¹⁷ Sahlström, Vbl 17.09.1975

¹⁸ Sahlström, Vbl 17.09.1975

Als zentrales Werk der Nationalromantik gilt Johan Ludvig Runebergs epischer Gedichtszyklus *Fänrik Ståls sägner* (1848), der das schwedisch-russische Kriegsgeschehen 1808/09 zum Gegenstand hat und durch die patriotische Gesinnung ein finnländisches National- und Identitätsgefühl vermittelt.

Mit *Fänrik Ståls sägner* (1848/60), die pathetisch den Freiheitskampf der Finnen gegen das zaristische Rußland 1809 behandeln, begründete Runeberg seine Stellung als Nationaldichter und wurde zum Sänger des Volkes. Allerdings wurde der Geist von *Fänrik Ståls [sägner]* während des [Z]weiten Weltkriegs für nationalistische Zwecke mißbraucht. W. Butt konstatiert zurecht heute ein abgekühltes Verhältnis zu Runebergs Werk [...].¹⁹

Nichtsdestoweniger haben Bengt Ahlfors und Frej Lindqvist in ihrer Operettenbearbeitung *Fänrik Ståls sägner* (UA 1976 SvT) Mitte der 70er Jahre Runebergs Gedichtszyklus neue Beachtung geschenkt. Die Textgrundlage der Operette besteht aus einer Zusammensetzung verschiedener Strophen von Gedichten aus *Fänrik Ståls sägner* und *Idyll och Epigram* und setzt die Kenntnis und den historischen Zusammenhang der Gedichte voraus. Mit der Wahl des Genres wird eine formale Umdeutung angezeigt, die sich auch in der inhaltlichen Umwertung widerspiegelt und im Programmblatt programmatisch bekanntgegeben wird: "Det militära och politiska skeendet har vi översatt i erotiska termer."²⁰ Die Kriegsabenteuer werden in ein Liebespiel verwandelt, in dem Kulneff - als Symbol für Rußland - die beiden Frauen - die Seefestung Sveaborg und das unschuldige Finnland - verführt. Die von Ahlfors und Lindqvist neugeschaffenen Frauenfiguren Sveaborg und Finnland sind auf ihre erotischen Eigenschaften reduziert. Auch Lotta Svärd, die bereits bei Runeberg als trostspendende freundliche Marketenderseele für die Soldaten verfügbar ist, wird in ihrer Umgestaltung als Krankenschwester ebenfalls auf ein einseitig stereotypes Frauenbild reduziert. Die Soldaten und Generäle fügen sich insofern in die erotische Übertragung ein, als ihr militärisches Exerzieren durch Tangotänzen dargestellt ist und die Gefechte im Wiener-Walzer²¹ - wie bspw. der Todeskampf zwischen Kulneff und von Schwerin - oder in der *Säkkijärven polkka* - wie bspw. die Auseinandersetzung zwischen Kulneff und Sven Duva, bei der sich Duva zu Tode tanzt²² - geführt werden. Eine klischeehaft erotische Färbung hat der Fall von Sveaborg, der mit einem Verführungskuß von Kulneff eingeleitet wird und seinen Höhepunkt erreicht, als Sveaborg Kulneff um den Hals fällt²³. Das Stück endet mit einer erotischen Geste, bei der Finnland ihren Rock

¹⁹ Schmidt 1988, S.402

²⁰ Programmblatt zu *Fänrik Ståls sägner*, zitiert nach Gustaf Widén, Bbl. 02.09.1976

²¹ *Fänrik Ståls sägner*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1975, S.25

²² *Fänrik Ståls sägner* 1975, S.32

²³ *Fänrik Ståls sägner* 1975, S.42

hebt, was sehr stark an den Baubo-Mythos erinnert²⁴ und andeutet, daß sie sich Kulneff hingeben wird.

Mit der Verlagerung der Handlung auf eine erotische Ebene soll es nicht darum gehen, eine bösertige Parodie zu liefern, die Runebergs *Fänrik Ståls sägner* als kriegsverherrlichend entlarvt, sondern es soll ein Beispiel für die Polysemie eines Textes gegeben werden, die einer Anknüpfung an die Verherrlichung des Kriegs und seiner Helden entgegenwirkt und die scheinbar eindeutige Auffassung der *Fänrik Ståls sägner* in Frage stellt. Damit richtet sich Ahlfors und Lindqvists Kritik nicht gegen Runebergs nationalromantisches Werk, sondern vielmehr gegen die einseitige Rezeption und den Mißbrauch der patriotischen Identität während der Kriegs- und Krisenzeiten Finnlands. Ahlfors und Lindqvist unterlegen daher den verschiedenen militärischen Schauplätzen unterschiedliche zeitliche Andeutungen. Gemäß der Regieanweisung soll das Feldlazarett Döbelns eine mögliche Anspielung auf den Ersten Weltkrieg und das finnische Hauptquartier eine diskrete Assoziation an den Winterkrieg bzw. Zweiten Weltkrieg sein²⁵.

Vor allem in Zeiten der Bedrohung von außen steigt, gemäß Allardt und Starck, das Bedürfnis nach nationalem Zusammenhalt²⁶ und damit auch der Rückgriff auf bereits vorhandene bzw. historisch verankerte Identitätsentwürfe: "Fänriks Ståls sägner har ju huvudsakligen lästs i tider av ryskt förtryck eller yttersta nationell fara [...]"²⁷. Dabei besteht die Schwierigkeit, daß die Verhaltensweisen, Werte und Sprache der literarischen Wirklichkeit einer vorhergehenden Epoche in unveränderter und unreflektierter Form auf Lebensbedingungen übertragen werden, die in einer anderen Zeit und einem anderen Kontext stehen. Auf diese Weise wird nur eine reproduzierte historische, ohne Bezug zum Gegenwärtigen stehende und damit verfälschte Identität vermittelt, statt einer den veränderten Lebensbedingungen angepaßte, neu konstituierte, aber historisch verankerte und kulturelle Identität²⁸. Ahlfors und Lindqvist knüpfen mit der Aufnahme des Stoffes und Textes zwar an die nationalromantische Tradition an, versuchen jedoch mit ihrer Neudeutung einer Reproduktion der nationalromantischen Identität entgegenzuwirken. In der erotischen Übertragung wird der Mythos des militärisch-kämpferischen Helden zerstört und durch draufgängerische erobernde Liebhaber ersetzt. Dabei wird jedoch lediglich das Aktionsfeld der Helden verändert, die heldenhaft männlichen Zuschreibungen wie aktiv, dominant, kämpferisch etc. bleiben erhalten. Dies wird durch die trivialisierten Frauenbilder - als dem Manne dienende

²⁴ vgl. dazu Rohde-Dachsers Ausführungen zu *Baubo - die mythische Vulva* (vgl. Rohde-Dachser 1991, S.314-327) als Beispiel "wie aus einer weiblichen Geste unvermutet eine patriarchalische Trophäe werden kann und wie es möglich sein könnte, diese zurückzugewinnen." (Rohde-Dachser 1991, S.300)

²⁵ *Fänrik Ståls sägner* 1975 o.S. (o.S. bedeutet auch im folgenden, daß es sich dabei entweder um ein Vorwort im Manuskript oder ein Manuskript ohne Paginierung handelt.)

²⁶ Allardt/Starck 1981, S.207ff.

²⁷ Göran Schildt, SvD 03.09.1976

²⁸ vgl. Giesen 1991, S.9

(Kranken-) Pflegerin und zur Verfügung stehende Sexualobjekte - unterstrichen. Die Gegensätze aktiv - passiv sind hier im patriarchal geprägten, herkömmlichen Sinn männlich - weiblich konnotiert. Für die politische Dimension der Operette bedeutet die Zuordnung männlich - weiblich keine Gleichberechtigung, sondern die passive Anpassung des weiblichen Finnland an das männlich dominante Rußland. Das von Ahlfors und Lindqvist aufgenommene Sozialstereotyp von Weiblichkeit wurde in den Kritiken so gut wie nicht thematisiert. Dies hängt vielleicht damit zusammen, daß seitens der Kritik und des Publikums vor allem der Umgang mit nationalen Werten und Symbolen in Ahlfors und Lindqvists Version von *Fänrik Ståls sägner* Gegenstand heftiger Reaktionen war. Diese Diskussionen führten schließlich in der Theaterleitung zu einer Abstimmung über die Absetzung der Operette, der allerdings nur eine Minderheit beipflichtete.

Minoritetens motivering för att stryka pjäsen var närmast dels den att pjäsen "drog ner i smutsen fosterländska och nationella värden, som förknippas med Runeberg" och för en del av minoriteten, t.ex. Jansson, att pjäsen innehöll inslag av buskteater, som vittnade om dålig smak, som t.ex. att göra en vals av nationalsången Vårt land.²⁹

Aus der Argumentation wird deutlich, daß bei Nationalliteraturen die Hervorhebung der hohen ästhetischen Bedeutung und der Monosemie - in bezug auf die Vermittlung von Werten und Identität - des Textes sehr verbreitet sind. Sobald andere Kriterien oder Deutungsversuche an die Nationalliteratur herangetragen werden, wird dies als Angriff oder Abqualifizierung angesehen. Der Versuch von Bengt Ahlfors und Frej Lindqvist, einen literar-historischen Gegenstand aufzunehmen und durch eine aktualisierte und unterhaltende Umdeutung wiederzubeleben, hat deshalb so viele Reaktionen hervorgerufen, weil hier ein bestehendes historisch verankertes Bild von Identität, das eine nationale Selbstvergewisserung bedeutet, in Frage gestellt wurde.

Robert Alftans Kabarettmusical *På hemmafronten intet nytt* (publ. 1979) gründet einerseits ebenfalls auf Runebergs *Fänrik Ståls sägner* und andererseits vor allem auf Sara Wacklins *Hundrade minnen från Österbotten* (1844-1845). Hintergrund des Geschehens bildet hier wiederum der Schwedisch-Russische Krieg 1808/09. In Anlehnung an Wacklin spielt sich die Haupthandlung des Kabarett im Milieu einer Bürgerfamilie in Uleåborg in der Region Österbotten ab. Durch illusionsbrechende³⁰ Vor- bzw. Zwischenspiele mit Gesangseinlagen - zum Teil Übernahmen von

²⁹ o.A., Abl 06.10.1975

³⁰ So schminken sich gemäß der Regieanweisung bspw. die Clowns erst auf der Bühne (vgl. Alftan, *På hemmafronten intet nytt* 1979, S.9), oder Personen des 'eigentlichen Geschehens' wechseln zur Rahmenhandlung über (vgl. Alftan, *På hemmafronten intet nytt* 1979, S.22), bzw. die Schauspieler/Clowns der Rahmenhandlung werden zu Akteuren des Geschehens mit entsprechendem Kostümwechsel vor dem Publikum (vgl. Alftan, *På hemmafronten intet nytt* 1979, S.39 und S.47), bzw. des inneren Kommunikationssystems (vgl. Pfister 1994, S.109ff.)

Runeberg - vermitteln vier Clowns auf humoristisch-parodistische Weise die geschichtlichen Zusammenhänge oder kommentieren das Geschehen der Haupthandlung. Während die beiden Großmächte Schweden und Rußland, personifiziert durch die Clowns, ihre Aufmerksamkeit auf Finnland ausrichten, ist in der kleinbürgerlichen Familie des Teerhändlers³¹ das Leben auf die Geschäfte und den gesellschaftlichen Aufstieg fixiert. Als der Bürgervater in London von den Kriegsabsichten Schwedens und Rußlands erfährt, versucht er, seinen Wissens- und Zeitvorsprung vor der offiziellen Nachricht zu nützen, um seine Teergeschäfte noch erfolgreicher und gewinnbringender zu erledigen. Im Verlauf der Kriegseignisse der Großmächte, die durch einen Boxkampf zwischen Zar und König angedeutet werden, verändert sich die Haltung des Bürgervaters und der anfängliche enthusiastische Schwedenfreund und Russengegner wird zum Opportunisten. Eine parodistische Weiterführung von Wacklins ironisch-romantischen Alltagsbeschreibungen, in der die gesinnungslose Anpassung der Uleåborgbewohner an die jeweiligen Machthaber kritisiert wird, macht das Heim der Bürgersfamilie zu einem Taubenschlag, in welchem sich zunächst Graf Volvo und Graf Saab und nach der Wende Baron Volga und Fürst Moskovitz die Klinke in die Hand geben. Am Beispiel der Bürgerfamilie soll vorgeführt werden, wie ein Teil der Bourgeoisie durch den Machtwechsel des Krieges sein persönliches Machtstreben verfolgte, während das einfache Volk unter Krieg, Not und Elend leiden mußte, ohne daß sich die Bürger darum gekümmert hätte³². Der Bürgervater erhält deshalb von den Clowns eine drohende Ermahnung:

VARNINGEN

Ac[k] hör du tjuvborgare
 pungen din den sväller
 och affärerna går bra
 då kriget i knutarna smäller.
 Ej tänker du på annat
 än ditt eget pick och pack
 du tog utav de fattiga
 men sade ej ens tack!

Ack hör du tjuvborgare
 du skall stå på vakt
 när fienden grasserar
 med hela sin krigsmakt

³¹ Teer war einer der wichtigsten Exportartikel Finnlands, der in Österbotten produziert wurde; vgl. Jutikkala 1965, S.165

³² vgl. Soldatänkans sång (vgl. Alftan, *På hemmafronten intet nytt* 1979, S.37) und die Szene, in der sich die Bürgersfrau als Dienstmädchen ausgibt, um eine Soldatenwitwe, die mit ihren Kindern ins Haus der Bürgerfrau kommt und nach etwas zu Essen und einer Übernachtungsgelegenheit fragt, nicht aufnehmen zu müssen.

Då skall du tjuvahjärtat
 uti dej hicka picka slå
 som rumpen gör på räven
 när jakten släppes på!³³

Diese didaktische Maßnahme ist gegen die Nutznießer des Krieges, die sich vor allem im Bürgertum manifestieren, und deren doppelmoralische Vorstellungen gerichtet. Im Sinne von Brechts epischem Theater sollen die lehrhaften Songs oder Gedichte³⁴ auch beim Zuschauer auf einprägsame Weise belehrend wirken. Gemäß des Brechtschen V-Effekts wird einem historisch bekannten Ereignis "der Anschein des Selbstverständlichen"³⁵ weggenommen, indem es in einer neuen veränderten Form dargestellt und damit verfremdet wird. "Eine solche Darstellungsweise ist kritisch und Kritik ermöglichend gegenüber den Vorgängen unter den Menschen."³⁶ Konkret geschieht dies in der interessanten Verknüpfung zweier völlig unterschiedlicher Quellentexte: einerseits der in Finnland jedem bekannte Gedichtzyklus Runebergs und andererseits die von der Literaturgeschichtsschreibung eher vernachlässigten lokalhistorischen Milieubeschreibungen Sara Wacklins. Der Kontrast zwischen Runebergs pathetischer Verherrlichung der Kriegereignisse und Wacklins ironisch-kritischer Skizzierung wird in Alftans Collage zur historischen Politsatire, die die Machtausweitung des schwedischsprachigen Bürgertums durch die russische Herrschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts³⁷, in seiner profitgierigen Oberklassenhaltung entlarvt. Für eine Minderheit, die noch immer unter diesem sozial-historischen Vorurteil, der besseren Klasse anzugehören, zu kämpfen hat, ist die linksorientierte Aufdeckung dieser Gesellschaftsschicht für die Selbstvergewisserung der Gruppe und damit für das Identitätsverständnis nicht gerade förderlich³⁸. Robert Alftans Kabarettmusical *På hemmafronten intet nytt* wurde vom *Åbo Svenska Teater* kurz vor den Proben in der Spielzeit 1969/70 abgelehnt. Es ist spekulativ, zu behaupten, daß diese Art der Bloßstellung der finnlandschwedischen Oberklasse die Ablehnung des Stückes mitbegründet haben; dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Alftan für das finnlandschwedische Literatur- und

³³ Alftan, *På hemmafronten intet nytt* 1979, S.39

³⁴ zu nennen sind hier neben den obengenannten *Realpolitik* und *Militärpsalmen* (vgl. Alftan, *På hemmafronten intet nytt* 1979, S.33 u. S.47f.)

³⁵ Brecht 1993, Bd.22.1, [Verfremdung statt Einfühlung], S.270

³⁶ Brecht 1993, Bd.22.1, [Episches Theater, Entfremdung], S.211

³⁷ vgl. dazu Allardt und Starck: "Försvenskningstendenserna fortsatte i början av den ryska tiden under autonomins tidevarv. De var inte heller nu ett resultat av språkpolitisk planering utan snarare en följd av att användningen av skriftligt material och formell utbildning blivit allt viktigare. Samtidigt ökade inom de högre stånden och borgerskapet kraven på ett civiliserat och kontinentalt umgängesvett vilket också ökade distansen mellan de högre samhällsskikten och folket." (Allardt/Starck 1981, S.168)

³⁸ vgl. dazu Liebkind 1984, S.92ff. und Liebkind 1985, S.73ff., bzw. Kapitel 2.4.

Kulturleben zu unbequem ist und er deshalb eine Außenseiterposition einnimmt³⁹.

Für weniger Aufregung bei der Kritik sorgte dagegen 1989 die, eine Haaresbreite von der absoluten Wahrheit entfernte, dramatisierte Lebensgeschichte des Nationaldichters Johan Ludvig Runeberg. Vielleicht, weil der Anspruch auf Authentizität von Johanna Enckells Stück *En hårsman från sanningen* (1989 SvT) bereits im Titel verworfen und auf den fiktiven Charakter hingewiesen wird. Faktisch bleibt das Stück im dokumentarischen Material - Briefe, biographische und geschichtliche Daten - verhaftet und die zum Teil realistisch-tragische Ebene wird durch antinaturalistische und symbolische Elemente durchbrochen.

Das Geschehen spielt in den 1840er Jahren in Borgå und gibt Einblicke einerseits in die Liebschaften und Beziehungen des Dichters Runeberg und andererseits in das gesellschaftliche Leben und die Gesellschaftsform einer finnländischen Kleinstadt des 19. Jahrhunderts. Eine wichtige Verbindung Runebergs, die zu Beginn des Stückes aufgenommen wird, ist die patriotische Liebe zur Muse Finnland, die allerdings nur auf geistig ideeller Ebene besteht und mit deren Hilfe er zum Nationaldichter wird ("FINLAND: Med min hjälp är han snart nationalskald."⁴⁰). Die Muse Finnland leidet darunter, daß sie von Runeberg nicht als Frau aus "Fleisch und Blut" akzeptiert wird, und als Runeberg Frederika heiratet, entschließt sie sich zur Metamorphose und wird zu Maria Prytz ("FINLAND: [...] För nu ska det vara kvinnor av kött och blod. [...] Jag vill också bli en riktig kvinna, [...] FINLAND KLÄR OM SIG: METAMORFOS Jag är ung, inte ens tjugo. Jag heter Maria Prytz."⁴¹). Maria Prytz avanciert zu Runebergs Liebhaberin und neuer Inspirationsquelle. Er liest ihr im oberen Stock des Hauses seine Gedichte vor. Im Kontrast dazu steht die sich in den unteren Räumen abmühende hochschwängere Frau Frederika, die unter der Belastung der Haushaltsführung zusammenbricht. In der Verteilung der Räumlichkeiten spiegelt sich auch die hierarchische Ordnung des Ehelebens wieder. Frederikas Dasein ist auf den traditionellen weiblichen Lebensbereich, der notwendig aber nicht anerkannt ist, eingeschränkt. Nachdem der Dichter nur noch seine Liebhaberinnen in seine Arbeit miteinbezieht und der geistige Austausch und die Verbundenheit, die Frederika früher mit Runeberg pflegte, verloren ist, fühlt sie sich überflüssig und nutzlos. Sie war

³⁹ Alftan hat daraufhin einen eigenen Verlag, den *Revolt-Förlaget*, gegründet und seine abgelehnten Stücke mit dem Untertitel "refuc[s]erade pjäser" versehen. (Im Vorwort der Ausgabe gibt er in einer persönlichen Stellungnahme seine Vermutungen für die Gründe der Ablehnung an (vgl. Alftan, *På hemmafrenten intet nytt* 1979, S.6-8)). Auf diese Weise ist es ihm gelungen, "de finlandssvenska institutionernas spindelnät" (zitiert nach Warbuton 1984, S.410) zu unterlaufen, und die schwedischsprachige Literatur in Finnland mit seiner unbequemen, gesellschaftskritischen und sicherlich nicht unoriginellen Literatur, die auch auf die kulturellen und literarischen Phänomene der Minderheit bezug nimmt, zu bereichern. Inwiefern die Tatsache, daß Alftan als betont zweisprachig auftritt, mit seiner Außenseiterrolle zusammenhängt, bleibt zu fragen.

⁴⁰ *En hårsman från sanningen*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1989, S. 8

⁴¹ *En hårsman från sanningen*, Svenska Teatern 1989, S. 20

ebenfalls künstlerisch begabt, konnte sich in diesem Bereich jedoch kaum entfalten, da vorwiegend die Leistung des Mannes dominiert und akzeptiert wurde. Frederikas künstlerische Selbstbestätigung ist deshalb eng an Runeberg gebunden.

"FREDERIKA: Jag var också ung och begåvad. [...] Tänk, det var ofta jag fick skriva i Helsingfors Morgonblad från början till slut. Och så undertecknade jag med hans namn. Det var kolossalt roligt. Och uppmuntrande. Jag kunde ju."⁴²

Obwohl sie ihr Können einzuschätzen vermag, empfindet sie die öffentliche Anerkennung als Ansporn, auch wenn sie unter dem Pseudonym des Mannes nur indirekt besteht.

Runebergs Ausgangsbedingungen sind dagegen vollkommen andere. Er hat eine Frau, die ihm den Rücken frei hält und im Laufe der Zeit auch seine Liebschaften notgedrungen akzeptiert hat. Daß Runeberg sowohl die Gefühle als auch die Hilfs- und Arbeitsbereitschaft seiner Liebhaberinnen ausnützt, wird im Verhältnis zu Emilie Björkstén deutlich. Denn als sie ihre Ansprüche geltend macht, mit ihm verreisen und zusammenleben will, trennt er sich von ihr⁴³. Runeberg wird als selbstgefälliger, rücksichtsloser, zum Teil kindischer Mensch dargestellt, der die doppelmoralische Verlogenheit der Zeit zwar durchschaut, aber für sich auch auslebt. Ähnlich kurzichtig zeigt sich Runeberg auch im Hinblick auf die Freiheits- und Demokratisierungsbewegungen, die im Europa der 40er Jahre in verschiedenen Revolutionen ihren Ausdruck finden. Für den umhereisenden französischen Künstler Joseph Desarnod und dessen Frau Rosalie ist es um so unbegreiflicher, in welcher europapolitischen Abgeschiedenheit man in Borgå trotz allem leben kann⁴⁴. Lustspielcharakter erfährt das Stück durch die Porträts verschiedener Borgåbewohner, die im verwandtschaftlichen oder gesellschaftlichen Kontakt mit der Familie Runeberg stehen und um den Dichter herum schwänzeln, schwatzen und intrigieren.

Die von Johanna Enckell präsentierte unverklärte, ironisch kritische Darstellung des Nationaldichters Runeberg dient im engeren Sinne der Entmystifizierung einer bis in das 20. Jahrhundert hinein glorifizierten Dichterpersönlichkeit. Einer Dichterpersönlichkeit, dessen dichterische Autorität ideologisch durch das aufkommende Nationalbewusstsein und dessen persönliche Autorität psychisch durch die Verehrung verschiedener Frauen gestützt wurde. Auf diese Art unterwerfen sich die Frauen in gewisser Weise, und untermauern unbewußt ihre Marginalisierung. Im weiteren Sinne soll es deshalb auch darum gehen, ausgehend von der Biographie einer männlichen Künstlerautorität, den Blickwinkel vor allem auf den bisher vernachlässigten weiblichen Lebensbereich zu richten und dessen Problematiken und Defizite aufzuzeigen.

⁴² *En hårsman från sanningen*, Svenska Teatern 1989, S. 31

⁴³ *En hårsman från sanningen*, Svenska Teatern 1989, S. 76ff.

⁴⁴ *En hårsman från sanningen*, Svenska Teatern 1989, S. 30

Mit dem Erfahrungs- und Lebensbereich einer Frau im 19. Jahrhundert beschäftigt sich auch Johanna Enckells geschichtliches Schauspiel *Sagan om Aurora Karamzin* (1982 Glims Sommar-teater). Ausgangspunkt des Stückes ist neben der Biographie, der in Karelien geborenen Aurora Karamzin (1808-1902), das Gut der Familie, *Träskända gård*, das gleichzeitig als authentische Kulisse des Sommertheaters den Mittelpunkt bildet. Die anderen Schauplätze Viborg, Helsingfors, St. Petersburg und Paris, werden durch die allwissende Erzählerfigur, Zacharias Topelius, kommentiert⁴⁵ oder durch Schilder markiert⁴⁶. Der Erzähler verdeutlicht anhand der Schicksalsgöttinnen und Cokommentatoren "Östan och Västan"⁴⁷, die historischen Zusammenhänge, den Schwedisch-Russischen Krieg von 1809, und führt in die Familiengeschichte, der in Viborg lebenden Familie Stjernvall, ein. Darüberhinaus werden im weiteren Verlauf des Stückes die geschichtlichen oder lokalen Kontexte, in denen die jeweiligen Szenen spielen, erläutert. Außerdem dominiert in vielen Szenen die referentielle Funktion im Dialog. Das bedeutet, daß historische Begebenheiten oder verschiedene Geschehensabläufe aus technischen Gründen nicht szenisch, sondern rein sprachlich dargestellt werden⁴⁸. Dies geschieht bspw. aus bühnentechnischen Gründen bei der Darstellung des Umzugs der Universität von Åbo nach Helsingfors: "STUDENTERNA (dvs Lönnrot, Snellman och Runeberg): Hjälp, universitetet brinner! [...] EN AV STUDENTERNA: Universitetet flyttar till Helsingfors..."⁴⁹; oder aufgrund einer Zeitraffung, wie bspw. die Ehe, und die Reisen Auroras mit Paul Demidov sowie die Geburt von Auroras Sohn und der Tod Demidovs. Die Begebenheiten werden durch Bandeinspielungen und Briefe, die die Eltern Auroras erhalten, narrativ mitgeteilt⁵⁰. Auf diese Weise lassen sich sachbezogene Zusammenhänge und Hintergründe schnell und direkt herstellen, ohne die dramatische Rede zu unterbrechen. Denn die Darstellung der Lebensgeschichte von Aurora Karamzin beschränkt sich nicht allein auf ihren persönlichen Lebensbereich, sondern spiegelt auch die extremen Gegensätze der Zeit wider. So wird einerseits durch verschiedene Bälle, Gesellschaften und Jubiläen, an denen Aurora teilnimmt, die Vergnügungssucht und die Verschwendung der höheren Gesellschaftsschicht dargestellt und andererseits durch die karitativen Maßnahmen Auroras auf die Schwierigkeiten und Probleme, die die Lebensbedingungen des einfachen Volkes kennzeichnen, aufmerksam gemacht. Aurora erlebt eine unbeschwerte Kindheit und Jugend in Viborg und auf dem Gut *Träskända gård* in Nyland. Mit einem Ball zu ihrem sechzehnten Geburtstag wird Aurora in die Gesellschaft eingeführt. Das Leben am Hof von Zar Nikolaus I. in Petersburg und der

⁴⁵ vgl. *Sagan om Aurora Karamzin*, unveröffentlichtes Manuskript, Glims Sommar-teater 1982, S.1

⁴⁶ vgl. *Sagan om Aurora Karamzin*, Glims Sommar-teater 1982, S.10

⁴⁷ vgl. *Sagan om Aurora Karamzin*, Glims Sommar-teater 1982, S.1

⁴⁸ vgl. Pfister 1994, S.153

⁴⁹ *Sagan om Aurora Karamzin*, Glims Sommar-teater 1982, S.30

⁵⁰ vgl. *Sagan om Aurora Karamzin*, Glims Sommar-teater 1982, S.50ff.

Umgang mit der gesellschaftlichen Oberschicht Rußlands prägen Auroras Weltbild, bis sie durch die Erbschaft ihres Mannes Paul Demidov mit dem Leben des einfachen Volkes konfrontiert wird. Von Östan erfährt Aurora, daß der Reichtum der Familie Demidov aus den Bergwerken im Ural kommt, in dem vorwiegend Leibeigene beschäftigt sind. Sie beginnt sich für die Leibeigenen, die in den Gruben arbeiten müssen, zu interessieren und fährt nach Sibirien. Obwohl man versucht, die Kinderarbeit und die schlechten Arbeits- und Lebensbedingungen der Leibeigenen zu vertuschen, bemerkt Aurora, daß die Kinder arbeiten müssen und daß es an verschiedenen notwendigen sozialen Einrichtungen fehlt. Doch Aurora sieht nicht tatenlos zu, sondern ergreift Maßnahmen, indem sie Kinderheime, Schulen und Armenhäuser sowie eine Entbindungsanstalt gründet. Durch ihren zweiten Mann André Karamzin kommt Aurora erneut mit der sozialen Ungerechtigkeit in Berührung, als sie während der Februarrevolution 1848 nach Paris reist. Aurora erklärt sich mit der aufständischen Pariser Bevölkerung solidarisch⁵¹. Der Liberalismusgedanke und das erwachende Nationalbewußtsein der europäischen 48er Revolutionen erreichte auch die akademische Jugend in Finnland. Am 13. Mai fand in Helsingfors das studentische Frühlingfest *Floradagen* statt, zu dem Aurora und André Karamzin pünktlich aus Paris eintreffen. Topelius kommentiert die Diplomatie, mit der die verschiedenen Redner die Machthaber des Landes ehrten, um das eigentliche Anliegen - die Uraufführung der Nationalhymne *Vårt Land* und die Enthüllung der Landesflagge - geschickt einzufügen⁵².

Als André Karamzin in den Krimkrieg eingezogen werden soll, versucht Aurora, ihn von der Sinnlosigkeit des Krieges zu überzeugen und sein Einrücken zu verhindern. Doch der pflichtbewußte und vaterlandstreue André Karamzin zieht in den Krieg und fällt in Rumänien, während Aurora Cholerapatienten in *Träskända gård* aufgenommen hat und sich um deren Versorgung kümmert. Auroras letzte gesellschaftliche Verpflichtung stellt das Jagdfest auf *Träskända gård*, zu dem Kaiser Alexander II. eingeladen wurde, dar. Auf diesem von Aurora besonders prunkvoll inszenierten Fest löst sich Aurora aus dem Machtbereich des Kaisers bzw. der weltlichen Herrschaft, um als Diakonissin einer höheren Macht zu dienen. Sie hilft den Typhus- und Pockenkranken in der Zeit der großen Hungersnot in Finnland und gründet eine Stiftung zur Fürsorge. Damit verläßt Aurora ihren gesellschaftlich festgelegten Wirkungskreis und stellt sich durch ihr sozial-politisches Engagement in den Dienst der Allgemeinheit. Sich den, ansonsten den Männern vorbehaltenen, öffentlichen Aufgaben und Problemen zu widmen, gelingt Aurora nur, weil sie als gesellschaftlich etablierte wohlhabende Witwe eine Unabhängigkeit genießt, die eine Frau im 19. Jahrhundert nur selten für sich in Anspruch nehmen konnte. Auf diese Weise stellt die in Johanna

⁵¹ vgl. *Sagan om Aurora Karamzin*, Glims Sommar-teater 1982, S.60f.

⁵² "TOPELIUS (till publiken): Jo jo, det behövs många karameller för[r]än vi vågar komma fram med det egentliga ärendet" (*Sagan om Aurora Karamzin*, Glims Sommar-teater 1982, S.62)

Enckells Schauspiel *Sagan om Aurora Karamzin* dargestellte Biographie eine Ausnahme dar, die für den alltäglichen Lebensbereich der Frau des 19. Jahrhunderts nicht repräsentativ ist. Außerdem wird in der Figurenkonzeption der Protagonistin weniger die psychologische Entwicklung charakterisiert als vielmehr auf die historisch-authentischen Fakten, die ihr soziales Engagement belegen, aufgebaut, um ihre Verdienste als Wohltäterin zu betonen. Durch diese Hervorhebung der durchweg positiven Eigenschaften der Figur und ihrer lokal-historischen Bindung wird sie zu einer Vorzeigepersönlichkeit, auf die die Region stolz sein kann und die zum lokalen Selbstverständnis beiträgt.

Eine explizit lokale Verankerung wird in *Du stora tid eller Vad fältskären aldrig berättade eller Hundra år då Österbotten höll på att förändra världen* (UA 1970 WT)⁵³ von Lars Huldén bereits im Untertitel deutlich. Er ist gleichzeitig ein Hinweis auf die literarische Anlehnung an Zacharias Topelius *Fältskärens berättelser* (1853-1867) und die damit verbundene Intention der Umarbeitung. Während 'was der Feldscher niemals berichtete' auf die vernachlässigte Geschichte des einfachen Volkes hinweist, machen 'die Versuche, in Österbotten die Welt zu verändern', auf die unterlegte pazifistische Absicht aufmerksam. Der historische Hintergrund umfaßt den Zeitraum von 1630 bis 1730, also die Zeit des Schwedischen Kriegs (1630-35) bzw. des Schwedisch-Französischen Kriegs (1635-48) innerhalb des 30-jährigen Kriegs (1618-1648) und des Nordischen Kriegs (1700-1721). Im wesentlichen ist die Haupthandlung von Huldéns *Du stora tid*, die Geschichte der Geschlechter Bertelsköld (ehemals Bertila) und Larsson, an Topelius *Fältskärens berättelser* angelehnt. Um diesen Kern spielen sich verschiedene neu entworfene kürzere Episoden wie Lieder und Dialoge mit lokalen Zusätzen und politischen Färbungen ab, in denen die Akzentuierung von Huldéns Bearbeitung offensichtlich wird. Die Charakterzeichnungen der Hauptpersonen sind im Vergleich zum Romanzyklus weniger komplex und werden vor allem im Hinblick auf ihre Gegensätzlichkeit verstärkt. Dem königstreuen, hochmütigen und hartherzigen Bertila, der von der Notwendigkeit, seinen Sohn in den Krieg zu schicken, überzeugt ist, steht der friedfertige, besonnene und sanftmütige Larsson gegenüber. Larsson vertritt eine kritische Einstellung zum Krieg, die er bei unterschiedlichen Gelegenheiten auch zu vermitteln versucht⁵⁴. So verdeutlicht er Meri, der Tochter Bertilas und den umstehenden Bauern, wer am Krieg auf Kosten des einfachen Volkes verdient.

LARSSON: Mest förtjänar de största, krigsherrarna, adelsmännen. Först så får de det mesta krigsbytet. Sen måste ju kungen betala dem för att de är med. Och då ger han

⁵³ Der Titel wird im folgenden mit *Du stora tid* abgekürzt.

⁵⁴ Seine pazifistische Einstellung wird bspw. in Gesprächen mit Bertila oder in Erzählungen aus vergangenen Zeiten deutlich; vgl. *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.10 u. 117

dem jordegdomar. Och med jorden följer bonden och hans folk och kreatur. Så brukar det fara.⁵⁵

Neben der Wut, die Larsson auf Kriegsherren und Adelige empfindet, fühlt er aber auch Schmerz und Ungewißheit über den Kriegsdienst des Sohnes und hofft den Sohn bald wohlbehalten zurückzubekommen⁵⁶. Im Gegensatz dazu stehen Bertilas Unversöhnlich- und Kompromißlosigkeit, die zum Verstoßen des eigenen Sohnes führt⁵⁷. Erst als Bertila merkt, daß er bald sterben wird, zeigt er sich versöhnlicher.

ARON: Du har alltid varnat mig för att ha för stora planer.

ARON: Kanske var det högmod.

LARSSON: Jag vet att du har velat folkets bästa. Böndernas bästa. [...]

ARON: Du och din släkt har tjänat gården länge och troget. När jag dör, och det gör jag snart, vill jag att Bertila skall övergå till dig och dina efterkommande. [...]

LARSSON: Hålla er nära jorden är mitt råd till mina söner.⁵⁸

Das Gut Bertila wird zum Familiensitz der Larssons und die Treue und Verbundenheit zum Land, die Aron Bertila an den Larssons schätzt, kann Larsson an seine Söhne und Enkelkinder weitergeben. Wie internalisiert die lokale Verankerung der Larssons ist, wird in der Liebeserklärung von Larssons Sohn Olof und seiner späteren Frau Kerstin deutlich, in der die Natur- bzw. Roggenfeldmetaphorik eine wichtige Rolle spielt.

OLOF: Rågen han växer hög,
men högre växer min längtan. [...]

KERSTIN: Rågen i vinden böjs,
men hjärtat böjer sig mera, [...]

BÅDA: Mötas en sommardag
i skuggan av böljande rågen [...]⁵⁹

Während dieses Liedes sitzt das Liebespaar auf einem vom Sämann ausgesparten grabähnlichen Fleckchen Erde, das Kerstin dazu bewegt, auf ihre Vorahnung aufmerksam zu machen⁶⁰, die sie später bestätigt sieht: "Minns du det dåliga tecknet. Nu har det slagit in."⁶¹ Bezeichnend für die Grundvorstellung des vorherrschenden patriarchalisch geprägten Frauenbilds ist die Einheit mit der Natur, die hier mit der Fähigkeit, naturnahe Phänomene zu verstehen und zu deuten, verbunden ist⁶². Gemäß

⁵⁵ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.16

⁵⁶ vgl. das Lied *Om att ha sonen i kriget*, in: *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.79

⁵⁷ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.86

⁵⁸ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.90f.

⁵⁹ *Olof och Kerstins visa* in: *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.37

⁶⁰ vgl. *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.39

⁶¹ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.44

⁶² "So wird die Frau mit dem metaphysisch verklärten Prinzip Natur in eins gesetzt; sie wird zugleich erhoben und erniedrigt, und zwar so hoch und so tief, daß sie in den gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen keinen Platz mehr findet." (Bovenschen 1979, S.31f.)

der Vorausdeutung wird Olof Larsson an Stelle von Olof Ersson, der durch Selbstverstümmelung den Heeresdienst zu entgehen versucht⁶³, eingezogen. Im Gegensatz zu Bertila, dessen Überzeugung es ist, daß, "Den som tappar modet bidrar till att förlänga kriget"⁶⁴, zeigen die Larssons vielmehr Verständnis für Erssons Kriegsverweigerung. Auf ähnliche Weise wird auch der Kuckucksruf als Vorausbestimmung für den Nordischen Krieg gedeutet⁶⁵, in welchem sechs Larsson-Brüder sterben müssen⁶⁶. Diese volkstümliche Neigung zum Mystischen, in der noch Wesenszüge des Mittelalters sichtbar werden, zeigt die Bereitschaft, sich einer höheren Macht unterzuordnen, da rationale Erklärungsversuche für die Verzweiflung über den Krieg und seine Auswirkungen wie Tod und Hungersnot etc. nicht mehr ausreichen. An den Larssons, denen das Wohl der Familie und die Roggenernte über alles geht, wird vorgeführt, wie das rechtschaffene Volk, in der Hinwendung zum Volksglauben, das Kriegsgeschehen, dem es ausgeliefert ist, als Vorsehung akzeptiert.

Auf der anderen Seite stehen diejenigen, die ein Interesse am Krieg verfolgen, um ihre Glaubensrichtung durchzusetzen oder ihre Macht zu erweitern. Der religiöse Fanatismus treibt Pater Hieronymus so weit, daß er Mordabsichten gegen Gustav II. Adolf hegt und sich als Märtyrer seines katholischen Glaubens sieht⁶⁷. Seine Rechtfertigung wird aus Hieronymus' dritten Lied ersichtlich: "Kämpa för någonting, är människornas skyldighet och plikt."⁶⁸ Sein lutheranisches Pendant verteidigt den Krieg ebenfalls durch den Glauben, dem er dient. Im Sinne der Kirche versucht er deshalb, das Volk zur Kriegsbereitschaft zu indoktrinieren, und verkündigt die Siege über die Papistischen mit Genugtuung von der Kanzel⁶⁹. Eine Vereinigung der beiden Religionen wird in der Liebe zwischen Gustav Adolf Bertelsköld, dem Sohn Bertilas, und Regina von Emmeritz, der ehemaligen Verbündeten von Pater Hieronymus, praktiziert⁷⁰. Regina verkörpert das patriarchalisch festgelegte, idealisierte Frauenbild. Zunächst ist sie ihrem Beichtvater Pater Hieronymus treu ergeben⁷¹ und nach dessen Tod wird sie ideale Geliebte und Ehefrau von Gustav Bertila, der wiederum alles verkörpert, was sie sich erträumt hat: "En man. Modig. Stark. Högättad. Krigare. Att bo med. Och vänta på. Föda barn åt. Söner och döttrar."⁷²

Der Zeit des Glaubenskriegs folgt die Darstellung der Regierungszeit Karls XII., dessen Machtstreben und Kriegslust dem Volk den Nordischen Krieg beschert. Karl XII. appelliert an das Ehrgefühl seiner Untergebenen und gibt daher den Rat: "Och kom

⁶³ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.19 und S.41

⁶⁴ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.52

⁶⁵ vgl. *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.122 u.134f.

⁶⁶ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.138

⁶⁷ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.23

⁶⁸ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.80

⁶⁹ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.54

⁷⁰ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.92ff.

⁷¹ vgl. *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.47ff.

⁷² *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.95

ihåg, folk, att göra det utan vapen och utrustning! Så blir äran så mycket större."⁷³ Kirchenvertreter und Könige werden karikiert und als Kriegsmacher entlarvt, die ohne Rücksicht auf Verluste ihre Vorteile verfolgen und als Allgemeinwohl deklarieren. Spöttische Züge kommen auch in der Charakteristik der Bertilas bzw. Bertskölds, die sich in ihrer Monarchentreue und Blasiertheit oft selbst im Wege stehen⁷⁴, zum Vorschein. Die Larssons werden demgegenüber als sympathische Antihelden dargestellt, die als unfreiwillige Randfiguren des Krieges ihre pazifistische Überzeugung über Generationen bewahrt haben. Ihre Chronik steht für die in der Historienschreibung vernachlässigte Geschichte des Volkes, das, trotz seiner friedlichen Einstellung für den Krieg, sinnlos geopfert wurde. Dieser Umstand führte zur Umschreibung der Geschichte: "[...] vi ville skriva folkets historia och inte kungarnas historia. Dessutom ville vi få fram de progressiva nytänkande som finns i tiden t. ex. omvärderingen av historien och arbetet för fredens sak."⁷⁵

Die "progressiven Neuerungen" beschränken sich hier auf linksorientierte Friedens- und Demokratisierungsbestrebungen, während aktuelle feministische Aspekte dieser Zeit nicht sichtbar werden. Inhalts- und identitätsbestimmend sind männliche Protagonisten, die in ihrer Friedfertigkeit heraus- oder in ihrem Machtstreben bloßgestellt werden. Meri, Kerstin und Regina von Emmeritz dagegen verkörpern noch immer die vereinfachte Vorstellung von Weiblichkeit, die auf der herkömmlichen extremen Dichotomisierung der Geschlechter basiert und in der das Weibliche sich als das Andere präsentiert, das zur Ergänzung dessen, was der konstruierten Fiktion von Männlichkeit entspricht, dient. Huldéns Dramatisierung *Du stora tid* ist keine radikale Umdeutung von Topelius *Fältskärens berättelser*, sondern eine moderne Weiterführung der allgemeingültigen Auffassung von Topelius Grundhaltung: "han hyllar de individer, som instinktiv känner vad som är rätt, framom dem som vägleds av kallt resonerande förstånd. Hans hjärta är hos ödmarkernas och kojornas folk."⁷⁶ Die nationale sowie kultur- und lokalhistorische Selbstvergewisserung wird insofern aktualisiert, als daß die Larssons durch ihren geradlinigen und bodenständigen sowie volkstümlichen Charakter eine friedfertige Form des Patriotismus vermitteln.

Daß auch in Zeiten des Friedens das Volk des 17. Jahrhunderts nicht unbedingt friedfertig und harmonisch leben konnte, wird in dem Schauspiel *Makten och härligheten* (UA 1986 Torgare Sommar-teater i Kronoby) von Hans Fors und Sigurd Snåre gezeigt. Im Kampf um die steuerlichen Abgaben lebten die Bauern in Armut und Unterdrückung, während die Gesetzesvertreter ihr Machtstreben und ihre Besitzgier weiter ausbauen konnten. Obgleich der Regierungspräsident/Landeshauptmann

⁷³ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.150

⁷⁴ *Du stora tid*, Wasa Teater 1970, S.90f. und S.129

⁷⁵ Sven Erik Glader, JT 17.04.1980

⁷⁶ Ekelund 1969, S.195

(landshövding) Johan Graan als streng gilt, wird er von den Untertanen dennoch dem jungen Richter Olav Hamnius vorgezogen: "Graan är sträng men äntå rättvis. Så rätt-skaffens som herran nu kan vara. Men i herr Olav sitter girigheiten och rötar, så ung [h]an ä[r]." ⁷⁷ Doch Johan Graan weiß geschickt seine Machenschaften zu kaschieren, um nach außen hin scheinheilig das Bild des Rechtschaffenen zu wahren. Bei der Hofenteignung der Margareta Walleriansdotter Hamnius wird allerdings deutlich, daß keineswegs die Gemeinnützigkeit, sondern der Eigennutz im Vordergrund des Landeshauptmanns steht. Nicht nur, daß er sie durch eine willkürliche Auslegung der Gesetze und erpresserische Maßnahmen bedrängt, sondern auch die Lese- und Schreibunkundigkeit der Witwe bei der Vertragsunterzeichnung ausnützt, während er gleichzeitig versucht, es ironischerweise als Hilfeleistung auszulegen.

GRAAN /kallt, hårt, seger nu/ I skriver under papperet här. I kan ju teckna!
 MARGARETA /hånfullt/ Så I har papperet färdigt, herr landshövding! Så säker var I på att kunna kuva mej!
 GRAAN Att hjälpa er, fru Margareta. Hjälpa!
 MARGARETA Det är en hjälp till undergången, syns det mej. ⁷⁸

Die Verschuldung der Margareta Walleriansdotter Hamnius, die sie vor allem wegen der Ausbildung des Sohnes Olaf auf sich nahm, wird von diesem verurteilt und der Unvernunft und ihrer Naivität zugeschrieben: "HAMNIUS /hårt/ en svag oförnuftig kvinna! Inte ens läsa lärde hon sej. Att inte tala om skriva!" ⁷⁹ Um die Ungerechtigkeit an seiner Mutter zu rächen ("Nu skall jag ta! Där mor fick ge!" ⁸⁰) und die eigene Macht weiter auszubauen, bedient sich Richter Olaf Hamnius der korrupten Machenschaften und der Unerbittlichkeit, die er sich zu eigen gemacht hat.

HAMNIUS /hårt/ Jag gick i hård skola. Har icke lärt att vara mjuk och godhänt. Ta man icke makten härskar någon annan över en. Och jag tänker icke sitta underst. Jag sätter mej icke längst ner då bord dukas! ⁸¹

Aufgrund seiner persönlichen Erfahrung ist er zu einem hartherzigen und geldgierigen Charakter geworden, der unerbittlich über die Bauern richtet. Vor allem der Knecht und Schiffsbauer Jöns Jönsson, der die von Hamnius mißbrauchte und schwangere Magd Marit heiratet, bekommt dies zu spüren. Hamnius jagt die junge Familie nach der Geburt des Kindes vom Hof. Neben der Solidarität, die sie von den anderen Bauern, wie bspw. Magnus und Henrika, erfahren, halten sie vor allem das Vertrauen in ihre Liebe und der Glaube aufrecht ⁸². Jöns Jönsson hat als Schiffsbauer Arbeit

⁷⁷ *Makten och härligheten* 1985, S.10

⁷⁸ *Makten och härligheten* 1985, S.21

⁷⁹ *Makten och härligheten* 1985, S.59

⁸⁰ *Makten och härligheten* 1985, S.59

⁸¹ *Makten och härligheten* 1985, S.60

⁸² vgl. *Makten och härligheten* 1985, S.65

gefunden und sich den Ruf eines angesehenen Zimmermanns erarbeiten können. Als Richter Hamnius, der Jöns den Aufstieg mißgönnt, ihn abwerben will, lehnt Jöns ab.

HAMNIUS /ironiskt/ Jöns! Engång min dräng. Nu skryter man med att du är en av socknens bästa timmermän. Skeppsbyggare i kronans tjänst, kantänka. Det kallas karriär!

JÖNS Hos herr Olav fick jag liid hundsvott. Tär sleit jag ont. Pajas och taskspelare vart jag benämnd. Räknades knappt som mänsko.

HAMNIUS /nedlåtande/ Det var ett misstag. Medges. Emellertid: jag skall bygga mej ett skepp. Jag vill ha dej i min sold, Jöns. [...] riklig sold lovar jag. Dubbelt vad kronan ger. Jag sätter dej i ledningen för bygget!

JÖNS /trots/ Hä passar int i miin ritningar!

HAMNIUS /prövande/ Nååå... Du har hustru. Du har fjortonårig son. Om det kommer ut att han är oäkta? Avlad i skamligt lönskaläge.

JÖNS /hett/ Så I vill tving mä, herr Olav? I vill skänd in ärbar kvinno rykte? I vill skada ett oskyldigt bån?

HAMNIUS Kan du neka? Pojken är inte din! [...] Om jag tiger? Då kommer du från och med i morgon. Du leder arbetet på din fritid. [...]

JÖNS /kuvad/ Jag komber.

PER Nej far! Båtn vår tå! Härligheten, som vi ska bygg på kvälldan.

MARIT Vem kan staa mot Olav Hamnius? Ödmjuk dä, Jöns. Dräng alltid dräng. Pigo alltid pigo.

PER Hör inte på mor. Hä är svagt kvinnfolksprat!

JÖNS Eitt tag svikta jag. Tack Per. Hamnius ska int kuv oss! Vi har Härligheten! Vi kan drööm! [...] Vi ska bygg Härligheten. Hä lovar jag på heder och samvete. Vi ska segel ut på frihetens hav. Tär int[e] nan kan styr och ställ med oss! Vår drööm kan int[e] na maktens herrar kuv! Framtidshoppet kan int[e] nan ta från oss!⁸³

Per hat den Vater an die Verwirklichung des gemeinsamen Zukunftstraums der Familie, sich ein eigenes Schiff zu bauen, erinnert. Das Schiff *Härligheten* bietet für die Familie, trotz der Unterdrückung, die Möglichkeit, eine Form der Freiheit zu erfahren. Jöns schöpft aus dieser Zuversicht die Kraft, auf die Erpressung von Hamnius nicht einzugehen und sich der Macht nicht zu beugen. Jöns weicht hier von der Berechenbarkeit und Disziplinierung des Menschen, wie es für die Erhaltung des vorherrschenden barocken Gesellschaftssystems notwendig und typisch war, ab und versucht, sich selbst zu behaupten. Diese individuelle Selbstbehauptung gelingt ihm durch die Beständigkeit und Selbstdisziplin, mit der er seinen Lebensgrundsatz verfolgt. Zwischen der Macht Hamnius und Jöns ersehnter Herrlichkeit kommt es zur Zerreißprobe, als Jöns Hamnius verdächtigt, das Schiff angezündet zu haben. Doch er wird in seinem Interesse vor einer öffentlichen Beschuldigung ohne Beweise gewarnt⁸⁴. Jöns einzige Aussicht, neben Hamnius weiterhin selbstbewußt zu bestehen, ist, sich weiterhin am stoischen Ideal der Beständigkeit, der *constantia*, zu orientieren und seinen Freiheitstraum zu verwirklichen. In Zusammenarbeit mit den anderen Schiffsbauern wird in einem zweiten Anlauf das Schiff *Härligheten* fertiggestellt und vom Stapel

⁸³ *Makten och härligheten* 1985, S.71ff.

⁸⁴ "JÖNS Hä[r] är Hamnius! Hans hejdukars verk!

SANDE /allvarligt/ Det är allvarlig beskylning, Jöns. Vakta dej. Det ska bevis till!" (*Makten och härligheten* 1985, S.81)

gelassen. Jöns dankt den Kollegen und Freunden, mit deren Hilfe sein Traum in die Tat umgesetzt werden konnte: "För jinom er har vi fått e: f r i h e t e n ti skapa eiji liivi vårt som vi vill ha e!"⁸⁵ Mit der Erfüllung seines langersehten Traumes hat sich Jöns dem Machtbereich von Hamnius und damit der Fremdbestimmung entzogen⁸⁶. Hamnius hingegen bereut auf dem Sterbebett aus Angst vor dem Teufel seine Sünden und die Missetaten, die er an seinen Mitmenschen verübt hat⁸⁷.

Hamnius und Jöns Jönsson vertreten zwei sich widersprechende weltanschauliche Konzeptionen, die bereits im Titel des Stücks *Makten och härligheten* programmatisch antizipiert werden. Während Hamnius' Konzept auf Korruption und Machtmißbrauch innerhalb des hierarchischen staatlichen Ordnungsschemas basiert, gründet Jöns Jönssons Weltanschauung auf dem Gedanken, frei über sich selbst zu bestimmen. Die Bestrebung des Individuums, sich aus der Bevormundung der Staatsmacht zu lösen und über sich selbst zu bestimmen, wird jedoch nicht durch einen unüberlegten affektiven Widerstandskampf erlangt, sondern erst durch die Überwindung des Unbeständigen.

In diesem Entschluß zur constantia konstituieren sich die Individuen als autonome Subjekte, die, um nicht länger Spielball der Umstände zu sein und sich aus der realen Heteronomie zu befreien, die objektive Unbeständigkeit zu überwinden und durch subjektive Anstrengungen jene objektive Beständigkeit der Welt zu reproduzieren suchen, welche diese seit dem Ausgang des Mittelalters durch sozialgeschichtliche Umwälzung verloren hat.⁸⁸

Das Beharren des Protagonisten Jöns Jönsson auf den Prinzipien seines Lebensentwurfs läßt ihn die Vergänglichkeit des Lebens überwinden und zu einem frei über sich selbst bestimmenden Menschen werden. Unterstützt wurde der Individualisierungsprozeß Jöns Jönssons aber auch durch die Solidarität und Unterstützung der anderen Bauern, für die seine Denk- und Handlungsweise Vorbildcharakter hat. Eine allgemeingültige Dimension erfährt die, auf die stoische Beständigkeit und die christlich-humanistischen Werte, wie Liebe, Glaube, Hoffnung, beruhende Einstellung durch das Schlußlied⁸⁹. Eine zusätzliche Anregung für den Zuschauer stellt, nach den Erfahrungen des Autors, auch hier wiederum der lokale Aufführungsrahmen, in Form eines Freilichttheaters mit Amateurschauspielern, dar:

Det är inspirerande att kunna göra tester, ganska bra sådana, om en bygds historia, om dess identitet.

-En sådan pjäs aktiverar både medverkande och publik, den är kolossalt viktig för bygdens självkänsla. Bygden upplever pjäsen som *sin*.⁹⁰

⁸⁵ *Makten och härligheten* 1985, S.93

⁸⁶ "ERIKSSON [/] SANDE Du fick din dröm uppfylld, Jöns. Lycka till på färden! Han som hade makten och ville er ont är maktlös nu!" (*Makten och härligheten* 1985, S.93)

⁸⁷ *Makten och härligheten* 1985, S.92

⁸⁸ Steinhagen 1985, S.17

⁸⁹ vgl. *Makten och härligheten* 1985, S.94

⁹⁰ Hans Fors im Gespräch mit Maj-Britt Höglund, Vbl 18.02.1986

Eine wesentliche Intention des Autors ist demnach, bewußt auf den Wiedererkennungseffekt regionaler Zusammenhänge - die authentische lokale und historische Anknüpfung an die "spetälskekolonin och hjonen på Korpoholmen, liksom skeppsbyggeriet på Jouxholmen"⁹¹, sowie regionale Volksmusik, bzw. Tänze und regionale Sprachvarianten - zu setzen, die durch die wirklichkeitsnahe Inszenierung, mit aufwendigen Massenszenen, Festeinlagen und Volkstänzen etc., unterstrichen wird, um das Selbstgefühl der Region bzw. die regionale Identität zu stärken.

Nach dem Vorbild der europäischen Charakterdramen wie Shakespeares *Hamlet* (1603)⁹² und Goethes *Torquato Tasso* (1790) gestaltete Josef Julius Wecksell sein Trauerspiel *Daniel Hjort* (1862). Vor allem das Charakterbild von Daniel Hjort hat im 19. Jahrhundert eine lebhaftige Diskussion ausgelöst, da Verrat - trotz hoher Beweggründe - als niedere und schlechte Tat angesehen wurde⁹³. In einer Zeit, in der die Literatur zur Ausbildung des Nationalbewußtseins nicht unbedeutend war, schien Daniel Hjort im Gegensatz zu Runebergs pathetisch-heldenhaften und zu Topelius tugendhaft-moralischen nationalromantischen Identitätsideal keine nachahmenswerte Handlungsweisen mitzuteilen.

Not only might we expect of a patriotic play that heroic virtues and national ideals are embodied in the person of the chief character, but also that contrasting qualities are to be found in the hero's adversaries, in the case of Wecksell's drama in the Flemings. Here again our expectations are unfulfilled. Daniel Hjort's virtues and motives do not emerge untarnished in the play; those of his adversaries do.⁹⁴

Den volkstümlich-nationalen Reiz, den das Drama auf das finnische Publikum ausübte und der für die Schweden nicht nachvollziehbar war, sieht Hird zum einen in der uneindeutigen Stellung Daniel Hjorts zwischen unterdrücktem Bauernvolk und Aristokratie und zum anderen in der Darstellung der Aristokraten als finnische Patrioten⁹⁵. Gleichzeitig ist *Daniel Hjort* ein Geschichtsdrama, das, indem es die Auswirkungen der Machtkämpfe zwischen Herzog Karl (später Karl IX.) und König Sigismund auf Finnland gegen Ende des 16. Jahrhundert darstellt, zum Verständnis der geschichtlichen Ereignisse beiträgt.

⁹¹ Hans Fors im Gespräch mit Maj-Britt Höglund, Vbl 18.02.1986

⁹² Ähnlichkeiten mit Hamlet wurden im Vorwort zur Gesamtausgabe Wecksells von Gunnar Castrén: *Josef Julius Wecksell. Samlade Dikter*. Helsingfors 1919⁵, durch eine vergleichende Interpretation ausführlicher herausgestellt.

⁹³ vgl. Hird 1982, S.127

⁹⁴ vgl. Hird 1982, S.129

⁹⁵ vgl. Hird 1982, S.128ff.

It is a play which somehow gives Finns a sense of their past and we can therefore understand that it should be an object of interest for those caught up in the current nostalgia for roots and for those radicals still concerned with the class struggle.⁹⁶

Vor allem in den 70er Jahren wurde Wecksells *Daniel Hjort* als Drama des Klassenkampfes interpretiert⁹⁷. Unter Einfluß der linksorientierten Interpretationsansätze entstand auch Christer Kihlmans Überarbeitung von *Daniel Hjort* (UA 1975 LT). Hird sieht dies außerdem als ein Indiz für die Lebendigkeit von Wecksells Drama in Finnland.

That the play still attracts the attention of Finland's literary elite is demonstrated by the fact that a revision and modernization of the text was undertaken by the distinguished author Christer Kihlman in 1975 for a production of the Lilla Teatern in Helsingfors which was in keeping with radical views on society and strongly influenced by the psychiatrist Mikael Enckell's interpretation of the central character.⁹⁸

Die von Hird angesprochene radikale Sichtweise der Gesellschaft zeigt sich bei Kihlman in einer gesellschaftskritischen Beleuchtung des ausgeprägten sozialen Gefälles - dem Gegensatz zwischen dem finnischen Adel und dem einfachen Bauernvolk - und den sozialgeschichtlichen Verhältnissen. Mit der Aufnahme von Enckells psychiatrischer Analyse⁹⁹ erfährt bei Kihlman vor allem das komplexe Mutter-Sohn-Verhältnis eine zentrale Bedeutung.

Kihlmans Drama ist ein Gedicht über Pentti Ilkka, Daniel Hjorts leiblichen Vater, vorangestellt, in dem die politische Situation der Bauern zur Zeit des *klubbekriget* behandelt wird. Anders als bei Wecksell, wo Katris Ausführungen zum *klubbekriget*¹⁰⁰ als Figurenrede im Zusammenhang mit der Personendarstellung stehen, erfüllt der einführende Prolog bei Kihlman die Funktion einer, den Figuren übergeordneten Erzählerrede und weist auf eine Episierung und damit auf die kritisch-didaktische Dimension des Gedichts hin. Klas Fleming wird dabei als tyrannisch und als für die sozialen Mißstände des Landes Verantwortlicher dargestellt. Sein Gegner Pentti Ilkka kämpft gegen die Unterdrückung und für die Freiheit des Volkes und wird durch seinen Tod zum Volkshelden. "OCH LÄNGE ÄN SKALL DESSA ILKKAS ORD BLAND FOLKET HÖRAS: "EN BÄTTRE LOTT ÄN TRÄLENS ÄR ATT STOLT

⁹⁶ Hird 1982, S.134

⁹⁷ vgl. dazu den marxistischen Interpretationsansatz von Birgitta Holm: *Lokes gift. Om två historiedramer: Fredrika Bremers Trälinnan och J.J. Wecksells Daniel Hjort*. In: *Sättstycken och Stickrepliker*. Drama och teaterstudier tillägnade Sverker Ek. Umeå 1980. S.27-44

⁹⁸ Hird 1982, S.133

⁹⁹ Enckells psychoanalytische Vorgehensweise ist darauf angelegt, Parallelen in der psychischen Disposition zwischen der Autorenpersönlichkeit Wecksells und der fiktiven literarischen Figur Daniel Hjort aufzudecken, und einerseits über die Dichterpersönlichkeit Aufschlüsse über die literarische Gestalt Daniel Hjort zu bekommen, sowie andererseits über die Figur Daniel Hjort auf den Autor zu schließen; vgl. Enckell, Mikael: *Över stumhetens gräns*. Tammerfors 1972. S.76-159

¹⁰⁰ vgl. *Daniel Hjort*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teater 1975, S.19f.

TILL GALGEN FÖRAS."¹⁰¹ Durch die Einführung des Vaters erhält der Zuschauer bereits vor Beginn des eigentlichen Dramas einen Informationsvorsprung¹⁰², der Daniel Hjorts familiäre Situation, die bei Wecksell erst im zweiten Akt entfaltet wird, erläutert. Gleichzeitig wird eine mögliche Verbindung zwischen der heldenhaft-edelmütigen Ausstrahlung des Vaters und der zu erwartenden Titelfigur hergestellt.

Daniel Hjort, der als Findelkind vom Oberbefehlshaber von Finnland, Klas Fleming, aufgenommen und erzogen wird, fühlt sich den anderen Söhnen Klas Flemings, Olof Klasson und Johan Fleming, benachteiligt und unbeachtet. Seine Verbitterung wächst, nachdem er erfährt, daß Sigrid Stålarms, die er liebt und von der er sich wiedergeliebt glaubte, sich, trotz ihrer Gefühle für Daniel, dem Willen ihres Vaters beugt und ihm verspricht, Johan Fleming zu heiraten. Als Daniel ihr dennoch seine Liebe gesteht und sie auffordert, sich zu ihrer Liebe und zu ihm zu bekennen, drängt er Sigrid in eine Zwangslage, die in der Ambivalenz zwischen der Unterwerfung unter und das Aufbegehren gegen die väterliche Ordnung zum Ausdruck kommt. Durch Sigrids Selbstmord¹⁰³ ist diese Ordnung wiederhergestellt und gesichert. Die Frau wird zu einem gesellschaftlichen Opfer, an deren Tod stellvertretend kulturelle und soziale Normen verhandelt und bestätigt werden¹⁰⁴.

Gegenüber Daniel reproduziert Sigrid die väterliche Ordnung, indem sie sich über den Vater als Vattertochter identifiziert. Interessanterweise bleibt jedoch Daniel der Zwiespalt zwischen der Suche nach ihrem weiblichen Geschlechtsbewußtsein und der männlich auferlegten Identität nicht verborgen, und er bezeichnet sie als Schein- bzw. Trugbild, im Lacanschen Sinne also als nicht-existent («femme n'existe pas»).

SIGRID: Vad gör ni här? Det är ni som skrivit detta? Stanna!
Hur kan det komma sej att på detta sätt
ni vågar närma er Stålarms dotter?

DANIEL: Är det Sigrid som talar så? [...]
Det är inte hon, hennes skenbild är det.¹⁰⁵

In Sigrid glaubte Daniel die Erfüllung seiner diffusen Sehnsüchte, wie Anerkennung, Liebe etc., zu finden. Sie verkörpert ein Wunschbild seiner Phantasie, das Objekt des Begehrens, das in ihrem frühen Tod glorifiziert werden kann und charakteristisch für "die Sehnsucht des Mannes nach voller Identität" steht¹⁰⁶. Während bei Wecksell in dieser Szene¹⁰⁷, durch Katris Gegenwart, ihrem Beiseitesprechen und

¹⁰¹ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.1

¹⁰² vgl. Pfister 1994, S.82f. und Asmuth 1994, S.115f.

¹⁰³ vgl. *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.61

¹⁰⁴ vgl. dazu ausführlicher Bronfen 1987, S.98ff. und 1993, S.263ff. und Lindhoff 1995, S.26

¹⁰⁵ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.11;

¹⁰⁶ vgl. Bronfen 1993, S.303

¹⁰⁷ vgl. Wecksell 1919, II,9 S.30-33

Belauschungsverhalten¹⁰⁸, eine latente Rivalität bzw. Eifersucht von Katris Seite aus gegenüber Sigrid spürbar wird, fällt Katris Auftritt und das damit verbundene Bild der Geheimnisvoll-düsteren und Herzlos-mißgünstigen bei Kihlman komplett weg. Sigrids Abweisung und ihre Verachtung haben Daniel, der seit seiner Kindheit zu Sigrid ein Geborgenheits- und Zugehörigkeitsgefühl entwickelte¹⁰⁹, nicht nur sein Selbstvertrauen genommen, sondern stürzen ihn in eine Depression und Identitätskrise. Nicht ohne Selbstmitleid reflektiert er seine Situation und hadert mit seinem Schicksal.

DANIEL: Borta, borta, kärlek, du min sista dröm.
 Du blev det bittraste av allt det bittra
 i mitt liv. Varför blev just jag
 en hemlös vilsekommen gäst i världen,
 ett hittebarn utan namn och far? [...]¹¹⁰

Ogleich Daniel durch Fleming eine standesgemäß adelige Erziehung mit Studium in Wittenberg genoß, fühlt er sich den Flemings nicht zugehörig und glaubt, aufgrund seiner ungeklärten Abstammung, von ihnen als "den djupt föraktade"¹¹¹ angesehen zu werden. Er begreift sich als Außenseiter, der ohne die Familienidentität zu kennen, auch keine eigene Identität entwickeln kann. Dies ist um so wichtiger in einer Ständegesellschaft, in der die soziale Stellung eines Individuums über den Stellenwert der Familien- oder Geschlechteridentität innerhalb der Gesellschaft bestimmt ist. Gerade als Daniels Sehnsucht nach seiner wahren Identität am größten ist, verspricht Katri, die sich später als seine Mutter offenbart, ihm seine Herkunft zu enthüllen¹¹².

Das Gespräch zwischen Daniel und Katri wird bei Kihlman durch die sprachliche Überarbeitung und Kürzung seiner mystisch-pathetischen Elemente enthoben; statt dessen erfährt die Gesprächsführung Katris eine geradezu psychologische Dimension, die darauf ausgerichtet ist, Daniel ihre eigene Tragik und Seelenkonflikte begreiflich

¹⁰⁸ vgl. Pfister 1994, S.195; gemäß Enckell sind Katris Aussagen in dieser Szene bei Wecksell zum einen "betecknande för den mörka synen i pjäsen på mänskliga relationer" (Enckell 1972, S.89) und zum anderen charakterisiert es Katri als "Utan tillstymmelse till inlevelse, obesvärad av moderlig medkänsla, snarast härsklystet" (Enckell 1972, S.89).

¹⁰⁹ vgl. *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.11

¹¹⁰ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.14f.

¹¹¹ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.54

¹¹² vgl. *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.15

zu machen¹¹³, um ihn für ihr Ziel zu gewinnen¹¹⁴. Dabei werden auch ihre Gefühle gezielt eingesetzt. Während sie mit ihren Haßgefühlen sehr ungehemmt umgeht, verweigert sie Daniel, dem es offensichtlich an Geborgenheit und Zuwendung fehlt, Umarmungen und Berührungen.

KATRI: Mitt hat till Fleming gav mig mitt förstånd tillbaka.
[...] Men aldrig skall jag i en moders famn
den sonen sluta som Klas Fleming uppfött,
förrän sin äkthet han bevisat mig.

DANIEL: Du hatar mera än du älskar.

KATRI: Av kärlek hatar jag. Här min son, ska du få den ring
som hertig Karl en gång då han var ung
skänkte din far. [...] Den är ditt arv.

DANIEL: Vid mitt hjärta ska jag bära den. Och nu...

KATRI: Först måste du bevisa
att du är folkets son.

DANIEL: Ja neka, moder, neka mig din famn,
så länge än jag håller detta namn,
så länge än jag dessa kläder bär,
som spunna utav Flemings silke är, [...]
förneka, mor, din son,
så länge han är sina fäders hån,
så länge tills han slitit ur sin själ
allt allt som var. Till dess farväl.¹¹⁵

Der Haß, so sagt sie, gab ihr den Verstand zurück. Verloren hatte sie den Verstand, als sie versuchte, gegen die vermeintliche Ordnung, gegen die Ungerechtigkeit anzukämpfen, und feststellen mußte, daß sie als Frau und mit den ihr zur Verfügung stehenden gewohnten weiblichen Mitteln (Flehen, Bitten, an Barmherzigkeit appellieren etc.) nichts erreichen konnte¹¹⁶. Nicht zuletzt deshalb, weil der Tod an Katris Ehemann neben einer privaten auch eine politische Dimension hat. Katris Krise bestand darin, daß sie aus der kulturspezifischen Rollenzuschreibung der Frau hätte ausbrechen müssen, um ein öffentlich-politisches Anliegen vorzutragen; denn in der hier

¹¹³ Bei Wecksell tragen Katris Auftritte gespenstisch-geheimnisvolle Züge, die zur Dämonisierung des Weiblichen dienen. Für Enckell und Hird wird Daniel zum Werkzeug einer "depressiven" (vgl. Enckell 1972, S.97), oder "hag-like" (Hird 1982, S.129) Mutter, die in ihrer rachsüchtigen Leidenschaft und der Forderung nach Gerechtigkeit in Daniel die destruktiven Impulse schürt, die als Daniels eigentliche Tragik verstanden werden (vgl. Enckell 1972, S.87f. und S.96f.). Dies beinhaltet gleichzeitig eine latente Schuldzuweisung an die Mutter, ein Gegenstand, auf den Rohde-Dachser hinweist, indem sie die These aufstellt, "daß es eine in der psychoanalytischen Theoriebildung immanente Tendenz zur Schuldzuweisung an die [Kategorie der] Mütter gibt" (Rohde-Dachser 1991, S.264). Ob man Katri nun als depressiv, paranoid, schizoid oder einfach als "mad-woman" charakterisiert, ist eigentlich unwichtig, viel bedeutender ist, daß sie als Beispiel für die Frauen steht, die durch Dämonisierung gekennzeichnet sind und als Container männlicher Ängste oder Schuldgefühle fungieren. (vgl. Rohde-Dachser 1991, S.264).

¹¹⁴ vgl. *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.17ff.

¹¹⁵ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.22f.

¹¹⁶ "KATRI: [...] Förgäves låg jag på knä för Fleming, bad förgäves om nåd. Den grymme mannen såg mig kallt i ögat, vände om på klacken ... och gick. Här är den plats där under nattens mörka timmar din mor grät blek sin kind och sörjde håret grått. Här är den plats där hon förlorade förståndets ljus. [...]" (*Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.20f.)

vorherrschenden Ständegesellschaft ist das Betätigungsfeld der Frau auf den privaten bzw. familiären Bereich festgelegt und aus dem öffentlichen Tätigkeitsbereich ausgegrenzt. Der Haß brachte ihr insofern den Verstand zurück, als sie erkannte, daß nur mit Hilfe des Sohnes eine Einflußnahme auf der männlich dominanten öffentlich-politischen Ebene erfolgen kann. Entscheidend dabei ist, daß es Katri hier nicht um die persönliche Vergeltung geht, diese wird von ihr selbst - innerhalb ihres weiblichen Aktionskreises - mit Ebba Fleming ausgetragen, sondern um die politische Abrechnung, die soziale Gerechtigkeit. Sie stellt Daniel deshalb die Aufgabe, das politische Erbe des Vaters fortzuführen und sich als Sohn des Volkes zu beweisen. Für die soziokulturelle, gesellschaftliche Rollenzuschreibung der Zeit ist dies keine ungewöhnliche Forderung und sie bietet Daniel die Gelegenheit, sich am Vorbild des Vaters zu orientieren, seine versäumte Identitätsausbildung nachzuholen und sich als Mann, Held etc. zu bestätigen bzw. Selbstvertrauen zu entwickeln. Die Mutterliebe wird Daniel allerdings solange vorenthalten, bis er den Ansprüchen, die die Mutter an ihn stellt, gerecht wird. Daß Katri dabei ebenfalls ein Opfer bringt und nicht wirklich herzlos ist, wird deutlich, als sie ihren Mutterempfindungen, nachdem Daniel weg ist, freien Lauf läßt¹¹⁷. Daniel hat die Forderungen, die an ihn gestellt werden, akzeptiert und wird nach dem Gespräch mit der Mutter aktiv. Er ist bereit, sich zu seinem neuen Identitätsentwurf zu bekennen und untermauert dies, indem er einen königstreuen Knecht von seiner Schießbereitschaft abbringt, nachdem er die Vorzüge des "bondehertigen" Karl, der, im Gegensatz zu Sigismund, die Interessen des einfachen Volkes vertritt, herausstellt¹¹⁸. Aber sein Identitätswandel ist eine Entwicklung, die auch mit Zweifeln verbunden ist: "En gåta är, att fast man vet hur man skall lösa gåtan, vill man i grund och botten att den skall förbli olöst."¹¹⁹ Auf seine Umgebung wirkt Daniel im Prozeß der Selbstfindung verwirrt, und der Dialog mit Sigrid gleicht einem schizophrenen Diskurs, den sie irritiert mit "Du talar litet förvirrat"¹²⁰ kommentiert. Auch Johan Fleming bleibt die seelische Veränderung Daniels nicht verborgen: "Det ligger nånting sällsamt, onaturligt i hans förändring, som jag ej förstår."¹²¹ Erst als Daniel die Rachegefühle seiner Mutter verinnerlicht¹²², und die Verwandtenrache, die jene politische Dimension beinhaltet, ausführt, erlangt er sein Selbstwertgefühl zurück, obgleich die Entlarvung als Verräter ihn zunächst zögern läßt.

DANIEL: Ja, jag har förrått er ... förrädare!
Just jag är den, vars ord er stridskraft

¹¹⁷ vgl. *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.23

¹¹⁸ vgl. *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.27ff.

¹¹⁹ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.31

¹²⁰ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.31

¹²¹ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.34

¹²² "DANIEL: Hämnd! Hämnd! Tyst kommer jag. Och ljudlöst, spårlöst, svärdlöst kommer jag. Vår nästa natt skall bli min första dag!" (*Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.36)

har spritt som blad för vinden. Just jag
är den som bringat er på fall - och det är
min stolthet!¹²³

Doch Daniels Selbstbewußtsein wird durch seine Verräteridentität nicht geschmälert, weil sie sich für ihn als die einzige Handlungsmöglichkeit darstellte, um zu der neuen Identität zu gelangen. "Jag hade inget svärd, jag hade ord, jag hade ingen makt, jag hade list."¹²⁴ Die Veränderung, die sich für ihn damit vollzog, empfindet er als Befreiung: "Och det försmådda hjärtat, det fick ro, tvivlet försvann och tanken fick en riktning."¹²⁵ Daniel hat durch seine Handlung den inneren Kampf und die Gewissensqualen überwunden. Er konnte sich nicht nur die Liebe der Mutter erkämpfen, sondern auch die Anerkennung des Herzogs erlangen. Selbstsicher und mit der Überzeugung, das Richtige getan zu haben, präsentiert sich Daniel als stolz, mutig, tatkräftig und seinen Stiefbrüdern gegenüber gleichrangig.

DANIEL: Min moder. Nu tryck mig till ditt hjärta [...]
För ädla uppgifter mitt hjärta nu skall glöda.
OLOF KLASSON: När högst stå säden, är till skörd den mogen.
DANIEL: Du skall se mig trotsig stolt och verksam.
Kraft har jag, än jag ej bruten är
och högt för världen jag mitt huvud bär.¹²⁶

Ob man in Hjort einen Verräter sieht, hängt davon ab, wie man seine Motivation und Gründe für seine Entscheidungen beurteilt. Der Zuschauer des 19. Jahrhunderts, der von einem sehr ausgeprägten Tugendverständnis ausging, beschäftigte sich vor allem mit der zwiespältigen Konfliktlösung des Stückes. Die angedeutete Rehabilitierung Daniels durch Herzog Karl und der ebenfalls verachtete Meuchelmord Olof Klassons stießen auf Unverständnis¹²⁷, weil die traditionelle Auffassung von Ehre, Liebe, Treue¹²⁸ und Pflicht etc. durch die handelnden Figuren aufgebrochen wurde. Um so wichtiger waren für den Zuschauer des 19. Jahrhunderts die Schlußworte Ericus

¹²³ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.51

¹²⁴ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.55

¹²⁵ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.55

¹²⁶ *Daniel Hjort*, Lilla Teatern 1975, S.61

¹²⁷ vgl. dazu Berndtsons Kritik von 1868: "Så gör till exempel Daniel Hjorts slutkatastrof och hans äreräddning genom hertig Carl icke något sannt intryck af poetisk rättvisa, och ännu mera störande inverkar den nödvändighet i vilken författaren försatt sig, att tragisk fullborda denna katastrof genom att göra den ädle och tappra Olof Claësson till en lönnmördare." (Berndtson 1879, S.19)

¹²⁸ Auf den Aspekt der Zerrissenheit, der für den finnländischen Treuebegriff charakteristisch ist, weist Enckell hin: "I Finlands historia och diktning har troheten länge varit ett utomordentligt centralt begrepp. [...] I generationer har det förelegat en karaktäristisk kluvenhet som å ena sidan gällt lojaliteten mot den makthavande i Ryssland och deras legitima intressen, å andra sidan hänfört sig till solidaritet mot äldre, ursprungligare svenska traditioner och värderingar. De förstnämnda hänsynen har i allmänhet avgjort det praktiska handlandet medan de sistnämnda motiven dominerat litteraturen och dess värdehierarki." (Enckell 1972, S.101f.)

Ericis, die als versöhnliche Konfliktlösung verstanden wurden¹²⁹. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und im Verlauf des 20. Jahrhunderts relativierte sich das Tugend- und Werteverständnis des Publikums. Der Verrat erfuhr eine zunehmende Akzeptanz, und das Interesse an den sozial-politischen Verhältnissen trat in den Vordergrund¹³⁰. Daniel Hjort wurde dadurch im Lauf der Zeit zum Sympathieträger, der "i historiens ljus alltmer börjat likna en nationens välgörare."¹³¹

"In a land and culture which has known centuries of foreign domination, it is not surprising that a play like *Daniel Hjort* can still draw audience. [...] Daniel Hjort, the traitor who is not really a traitor, has in a dramatic form come to symbolize more and more the benefactor of Finnish nation."¹³²

Für Kihlmans Version ist, aufgrund der rezeptionsgeschichtlichen Umwertung von Wecksells Protagonist *Daniel Hjort*, die Frage ob es sich bei ihm um einen Verräter handelt oder nicht, irrelevant¹³³. Vielmehr geht es darum, die autoritäre undemokratische Macht einer Ständegesellschaft zu entlarven, in der es durch eine starre Rollenzuweisung zu Unterdrückung und Gewalt kommt. Durch die Entmystifizierung Katris wird ihre Verbitterung über die gesellschaftlichen Verhältnisse überzeugender und ihr Verlangen nach Verwandtenrache muß aus dieser politischen Motivation heraus verstanden werden. Daniel wird zum Ankläger der Unterdrückten und, wie zu Beginn durch Pentti Ilkkas Gedicht antizipiert, ein würdiger Nachfolger seines Vaters.

Verrat ist auch das zentrale Motiv in Lars Huldéns musikalischem Geschichtsstück *Förräderiet* (UA 1971 Raseborg). Den konkreten geschichtlichen Hintergrund bildet der Einfall des Dänenkönigs Christian II. in Stockholm, der auch für den Schloßhauptmann auf Raseborg, Nils Eskilsson, Veränderungen mit sich bringt. Als die Nachricht aus Stockholm überbracht wird, kommt es auf der Burg zu Meinungsverschiedenheiten darüber, ob man die Burg verteidigen oder sich den Dänen widersetzen soll. Unter Berücksichtigung der Volksmeinung einigt man sich auf die Verteidigung der Burg. Der Überläufer Hemming Gadh kommt als Gesandter des Dänenkönigs nach Raseborg, um dessen Anerkennung als Oberhoheit zu erringen. Beeindruckt von

¹²⁹ vgl. dazu Berndtsons Kritik von 1863: "Och hvar finna vi vid denna tragiska upplösning den känsla af försoning, som öfver hvarje sannt konstverk måste sprida sin högre, mildrande dager? Den ligger i biskop Erici ord: "Du Eige! Behöfves då, att allt, / På hvilket verlden hvilar, kärlek, trohet / Och pligt och ära, svigta skall som rör / och tusen hjertan brista, för att verlden / Skall skuffas fram en tumsbredd på sin väg?" (Berndtson 1879, S.17)

¹³⁰ vgl. dazu Luchous Kritik in Svenska Pressen vom 29.12.1930: "Den centrala scenen i denna förnyade tolkning av Wecksells sorgespel blev i första hand den vid schavotten, dialogen mellan Katri och Daniel Hjort. Vi återfann här uppslaget till den tragiska konflikten i dramat - klassmotsättningen." (Luchou 1960, S.97)

¹³¹ Salminen, zitiert nach Hird 1982, S.135

¹³² Hird 1982, S.135

¹³³ Auf diese Weise läßt sich auch nachvollziehen, warum die Schlußworte Ericus Ericis bei Kihlman wegfallen.

der Auskunft Hemming Gadhs, daß sich bereits alle Schloßvogte Finnlands dem Dänenkönig verpflichtet haben, erscheint es Nils Eskilsson sinnvoll und bequem, sich der neuen Macht zu beugen. Er will allerdings den zuvor gefaßten Beschluß nicht eigenmächtig rückgängig machen, sondern sich mit seinen Vertrauten beraten¹³⁴, was erneut zu Unstimmigkeiten führt.

NILS Ni hörde själv hur det är. Raseborg är det enda slott i Finland som inte har öppnats för Kung Kristian.

INGEBORG Litar du på doktor Hemmings ord?

HENRIK Alltför välkänt är hur slugt doktor Hemming har förstått att lägga sina ord vid påvestolen, när det har gällt att skaffa sig egna fördelar, och till bönder som det har gällt att vända åt ett bestämt håll.

NILS Så stor fräckhet kan jag inte vänta av honom, som jag har varit färdkamrat med för många år sedan, att han bedrägligt skulle försöka förmå mig att öppna slottet.

HENRIK Vad kan du vänta annat än fräckhet av honom, som inte bara i Rom utan också i Linköping öppet har hållit med kvinnor?

INGEBORG Vad ärlighet kan du vänta av honom som i hela sitt liv har talat illa om de danske och bekämpat dem, men nu på sin ålderdom kommer hit som danska kungens sändebud?

NILS Vad han har varit det har han varit. Nu står han utanför slottet och har sagt sitt ärende. Det han har sagt om andra slott i landet kan han visa brev på.

INGEBORG Säger han!

NILS Det är lätt att få se på dem.

INGEBORG Jag trodde vi hade beslutat att aldrig uppge slottet till de danske.¹³⁵

Aufgrund seiner opportunistischen Haltung ist Hemming Gadh weder für Nils Eskilssons Frau Ingeborg noch für Magister Henrik glaubwürdig. Aus diesem Grund versuchen sie den Schloßherrn von der Zweifelhaftigkeit Hemming Gadhs zu überzeugen. Beeinflußt durch die frühere Kameradschaft mit ihm, glaubt Nils Eskilsson an den Gesinnungswandel und die Integrität Hemming Gadhs und entscheidet sich gegen den vorherigen Beschluß: er heißt ihn und seine Mission auf der Burg Raseborg willkommen. Ingeborg und Magister Henrik mißachten Nils Eskilssons Entscheidung und entschließen sich, beim König gegen Hemming Gadh zu intrigieren. Dies bleibt auch für den Schloßherrn nicht ohne Folgen; denn als die Antwort Christians II. kommt, beinhaltet sie die Anordnung, beide hinzurichten. Das Urteil gründet sich ironisch und unpräzise auf "de mærkelige fortjenster de have viset vor styrilese og rige"¹³⁶ und fällt so in die - für das Mittelalter nicht unübliche - Kategorie der Abtrünnigen, die beseitigt werden müssen. Obgleich die Betroffenen ihrem Schicksal relativ gelassen entgegen sehen, sind sie dennoch am Grund ihrer Ungnade interessiert.

HEMMING Vi måste försöka reda upp dethär. Här ligger någonting bakom. Och jag börjar småningom fatta vad det är.

INGEBORG (har hunnit fram till Nils) Raseborgs män kommer aldrig att tillåta att du förs till stupstocken. Svara mig?

¹³⁴ "NILS Här har redan fattats beslut, som jag inte kan rygga innan jag talat med andra." *Förräderiet* 1974, S.31

¹³⁵ *Förräderiet* 1974, S.32f.

¹³⁶ *Förräderiet* 1974, S.64

(Tystnad. Harklingar) [...]

HEMMING [...] Ett simpelt förräderi ligger bakom alltihop. Du och Ingeborg har svårtat mig inför kungen, så att han inte litar på mig.

INGEBORG Du har själv sagt, att du stöder Kristian endast så länge du inte har någon bättre att hålla på. Det har flere här hört dig säga.¹³⁷

Ingeborg ist von den Konsequenzen, die ihre Intrige im Hinblick auf ihren Mann nach sich zieht, überrascht und glaubt, die Hinrichtung ließe sich noch aufhalten. Doch das peinliche Schweigen offenbart ihr das Gegenteil. Eine wirkliche Reue zeigt Ingeborg allerdings nicht. Auch dann nicht, als sie von Hemming als Verräterin entlarvt wird. Sie rechtfertigt sich vielmehr damit, daß er selbst durch seine Gesinnungslosigkeit die Tat provoziert hat. Auf dem Richtblock verzeiht Hemming Ingeborg und auch Nils nimmt von ihr versöhnlich Abschied¹³⁸. Damit ist Ingeborg von ihrem Verrat entlastet, während Hemming Gadh und Nils Eskilsson für dieselbe Tat mit dem Leben bezahlen. Da das Handeln des Mannes einem strengeren Ehrencodex als das der Frau unterliegt, wird der Verrat Hemming Gadh und Nils Eskilssons auch strenger bewertet. Beide dienen als abschreckendes Beispiel und ihre Verurteilung wird als Vollstrecken der Gerechtigkeit angesehen:

Så har kunglig rättvisa blivit skipad
Förräderiet har fått den lön det förtjänar
Må det vara till lärdom för var och en
som sådan lärdom behöver.¹³⁹

Mit dieser Erziehungsmaßnahme konnte Christian II. gleichzeitig seine Macht demonstrieren und zeigen, wie Ungehorsamkeit geahndet wird. Denn die Hinrichtung erfolgt als öffentliches Ereignis, dem möglichst viele beiwohnen. Huldén nützt die weitläufige Kulisse, um dieser Art von Volksaufläufen überzeugend mit einem entsprechenden Aufwand an Personal gerecht zu werden. Auch zu Beginn des Stückes wird die Fülle an Figuren zu einer wirklichkeitsgetreueren Darstellung des historischen Alltagslebens eingesetzt¹⁴⁰. Eine weitere aufwendige Personalszene stellt die Feier für die Anerkennung Christians II. dar, die einen wesentlichen Teil des zweiten Aktes einnimmt. Das umfangreiche Unterhaltungsprogramm des Festes mit Musik, Liedern, Gaukelspielen und Theater gibt nicht nur einen Einblick in die spätmittelalterliche Festkultur, sondern dient außerdem zur volkstümlichen Unterhaltung der Zuschauer. Durch den authentischen Schauplatz der Burg Raseborg erfährt das Geschehen seine lokale Verankerung. Huldén versucht zwischen dem übergeordneten historischen Kontext - dem Stockholmer Blutbad - und den sich daraus entwickelnden lokalen Ereignissen zu vermitteln. Er zielt dabei weniger auf eine kritische Auseinandersetzung

¹³⁷ *Förräderiet* 1974, S.65f.

¹³⁸ *Förräderiet* 1974, S.70f.

¹³⁹ *Förräderiet* 1974, S.71

¹⁴⁰ vgl. *Förräderiet* 1974, S.5

im Hinblick auf die bestehenden Machtverhältnisse oder auf Wert und Ehrbegriffe ab, sondern versucht vielmehr die historischen Begebenheiten anhand musikalischer Einlagen (Lieder, Tänze etc.) und der Vielfalt von konkreten Objekten und Requisiten (zahlreiche Gebäude, Pferde etc.) vor allem atmosphärisch zu vermitteln. Dies wird um so verständlicher, als das Stück für ein bestimmtes Sommertheaterprojekt und damit im Hinblick auf ein festliegendes, klar einzuordnendes Publikum geschrieben wurde. Als humorvoll und abwechslungsreich angelegtes Volksspektakel wird in *Föräderiet* für das Zielpublikum, das in der Regel aus Familien besteht, Geschichte greifbar und anschaulich inszeniert, um den großen zeitlichen Abstand zur Vergangenheit zu verringern bzw. eine Unmittelbarkeit zum Geschehen zu entwickeln und so das lokale Geschichtsbewußtsein zu erneuern.

Mit dem Alltagsleben zweier österbottnischer Familien und den lokalen gesellschaftlichen Hierarchien des Kleinstadtlebens vor dem Hintergrund des Krimkrieges (1853-1856) beschäftigt sich Wava Stürmers *I Krig och Kärlek* (UA 1983 Teater Jacob (Österbotten)). Die kleine Hafenstadt Jakobstad in Österbotten ist der Schauplatz des Geschehens zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Während die Familie Malm zum einflußreichen und wohlhabenden Bürgertum gehört, haben die Ranks aufgrund der Trinkeereien des Vaters, eines ehemaligen Seemanns, an Ansehen in der Stadt verloren. Um den Lebensunterhalt der Familie zu verdienen, arbeitet die Mutter als Viehmagd bei den Malms. Auch die Tochter Hanna, die, um die kranke Mutter zu unterstützen, nach längerer Zeit wieder nach Jakobstad zurückkommt, ist durch den Ruf der Familie belastet. Bereits auf dem Schiff wird hinter ihrem Rücken über sie geredet; es werden sogar Warnungen ausgesprochen, als der Student Fontell aus Stockholm für sie Interesse zeigt¹⁴¹. Eine Art Gleichgesinnten findet Hanna in ihrem Jugendfreund Petter Herman, dem taubstummen Sohn der Malms, der aufgrund seiner Behinderung ebenfalls dem Gerede der Leute bzw. der eigenen Familie ausgesetzt ist¹⁴². Unabhängig von den gesellschaftlichen Konventionen zeigt er seine Zuneigung gegenüber Hanna, was von Frau Malm allerdings nicht gern gesehen wird. Sie unterbricht deshalb die Begrüßung zwischen Hanna und Petter Herman und schickt ihn, wie ein

¹⁴¹ "HANSSON: En sak vill jag tillhålla honom, nu när vi kommer i land. Hon fruntimret, flickan där ... jag förstår ju att det kunde konvena att umgås med henne här ombord, fördriva resans timmar i hennes sällskap, men ... låt det vara en avslutad saga när han sätter foten på landbacken. Jag har redan berättat vem hon är ...

FONTELL: Hon är så vitt jag förstår ingenting annat ännu än resande grann och ung ...

HANSSON: Grann är hon, det är sant, men där inne i stan är hon stillarns Hanna och det hjälper inte hur rosiga kinder hon har, modern är ladugårdspiga åt Malmens och fadern var visserligen sjöman i sina bästa år men nu har spriten tagit honom, arma sate. Det är bara på kommerserådets barmhärtighet de bor kvar i gårdsbyggnaden. Hon är nog inget passande sällskap för assessor Fontells släkting." (*I Krig och Kärlek*, unveröffentlichtes Manuskript, Teater Jacob 1983, S.5f.)

¹⁴² vgl. *I Krig och Kärlek*, Teater Jacob 1983, S.19

Kind, nach Hause¹⁴³. Anders als von seiner Mutter und den anderen Familienmitgliedern wird der 26-jährige von Hanna als gleichwertig betrachtet. Die Liebe zwischen Hanna und Petter Herman entwickelt sich, während sie als Hausmädchen bei den Malms arbeitet, obwohl die Mutter den Kontakt zu unterbinden versucht. Im Gegensatz zu Petter Herman erkennt Hanna die Problematik, die eine engere Beziehung zwischen ihnen heraufbeschwören würde, und mahnt ihn deshalb zur Vorsicht¹⁴⁴. Auch vor den anderen Hausmädchen sind die heimlichen Treffen der beiden nicht verborgen geblieben. Sie warnen Hanna vor der Herrschaft.

EBBA: Frun har inga goda ögon för det ni har för er, det är säkert.

HANNA: Vi har ingenting "för oss". Hur kan du tro det.

EBBA: Vem satt på divbänken i går när du rensade och vem bar härvträ i förgår? Jag säger som Valborg jag. Det slutar i olycka om du inte ser upp. Eller är det vad du räknar med. Att vara änka efter honom en vacker dag, det skulle duga förstås. (skrattar)¹⁴⁵

Da Hanna zuvor ganz allgemein davon gesprochen hat, daß der Witwenstand für eine Frau aus ihren Verhältnissen das Erstrebenswerteste sei, da man dadurch mündig würde, glauben die Mädchen nun, Hanna würde sich aus dieser Berechnung heraus mit Petter Herman einlassen. Statt dessen ist Hanna vielmehr durch einen Freund in Stockholm mit dem liberalistischen Gedankengut in Berührung gekommen und überträgt dies nun konkret auf die eigene Situation. Denn während die ledige Frau vom Vater und die verheiratete vom Ehemann bevormundet wurde, hatte die verwitwete Frau das Selbstbestimmungsrecht und die Möglichkeit, das Geschäft des Mannes zu übernehmen bzw. Handel zu treiben¹⁴⁶. Hanna dagegen ist in einer Position, in der sie ihre eigenen Bedürfnisse nicht ausleben kann. Ihre Entscheidung gegen Petter Herman ist keine freier Entschluß, sondern entspringt den gesellschaftlichen Bestimmungen, denen sie sich beugen muß.

MALM: Hon ska ur huset.

FRU MALM: Inte nu - till bröllopet [...] Inte ens i Vasa får du tag i en som är lika skicklig, hon kan ...

MALM: Hon ska bort. Fast hon så skulle kunna servera bishoff och baka volavänger som en ängel. Ur huset ska hon ändå. Jag har sett vad jag har sett. Han lufsar efter henne som en galen hingst ... ähum.

FRU MALM: Inte är det så farligt ändå. Petter Herman som är så ...

¹⁴³ "FRU MALM: Nej men - är det inte Hanna. (granskar kritiskt) Ja, det må jag säga. Hon har vuxit till sig. (till Petter) Det är tedags. Flickorna väntar dig. (han går)" (*I Krig och Kärlek*, Teater Jacob 1983, S.11)

¹⁴⁴ PETTER: (försöker ta hennes hand)

HANNA: Å Petter Herman. Sluta. Frun skulle bli rasande om hon såg oss.

PETTER: (visar) Borta. Prostgården. Tomt här.

¹⁴⁵ *I Krig och Kärlek*, Teater Jacob 1983, S.42

¹⁴⁶ "HANNA: Tänk efter. Ta fast änkorna Sneckendahl, den ena är redare, och guldsmeden Wallins änka hon driver butiken med två gesäller och gamla Humbles änka seglar hem pengar med briggen. [...] Och Helena Böckelman och alla andra. Då först kan de handla och vandla och leva när de är ensamma och myndiga." (*I Krig och Kärlek*, Teater Jacob 1983, S.40)

MALM: Han är döv, men han är inte ofärdig annars - antar jag. Är det så att han vill gifta sig hittar vi nog mamseller - tretton på dussinnet - sådana som skulle passa vår släkt. Det ska inte vara några historier före det, med pigor och oäkta barn.¹⁴⁷

Petter Herman wird als Kranker und Behinderter von seinen Eltern nicht als vollwertig akzeptiert und bevormundet. Er hat unter diesen Umständen keine Möglichkeit, seine Beziehung zu Hanna gegenüber den Eltern zu behaupten. Die normalerweise in der Familie bevorzugte Position des einzigen Sohnes ist bei Petter Herman durch seine Behinderung so eingeschränkt, daß - ähnlich wie bei einem Mädchen - seine Heirat eng mit gesellschaftlichen und ökonomischen Absichten verbunden ist. Über die Wahl des zukünftigen Ehepartners entscheiden deshalb die Eltern. Die Beziehung zwischen Hanna und Petter Herman stellt aufgrund möglicher Konsequenzen, die sich daraus ergeben könnten, einen unberechenbaren Faktor in den Plänen der Eltern dar. Hanna hat erkannt, daß es den Malms weniger um Petter Hermans Belange geht, als vielmehr um die Interessen der Familie.

HANNA: (tar sats) Frun behöver inte bekymra sig. Och inte försöka köpa mig heller. Fast det kan jag säga, att det är mycket värre än Frun tror. Hennes son "springer inte efter mig" och han vill inte heller bara "ha sitt lilla nöje".

FRU MALM: Hanna ska inte märka ord.

HANNA: Det är Fruns egna ord. Men, han vill inte "ha sitt lilla nöje". Han vill gifta sig med mig.

FRU MALM: Det är inte möjligt.

HANNA: Jag har hans brev här. Och Frun vet nog, om hon tänker efter att det är sant, för just sådant är han, Petter Herman. Han skriver att han älskar mig.

FRU MALM: (bryter ut) Älskar. Älskar. Hanna kan inte tro på sådana löjligheter.

HANNA: Jo, jag tror. Därför att jag vet vad jag själv känner när vi är tillsammans och ändå ... (börjar snyfta, men torkar tårarna) [...] Det skulle göra livet omöjligt för oss båda.

FRU MALM: Jag är förstas glad att Hanna inser det.

HANNA: Bli någon sorts halvherrskap, avskydda inte bara av hans släkt, utan från alla håll. Petter Herman han är döv han, så han har inte hört alla de elakheter, ni här säger om oss där på andra sidan gården och om alla av vår sort. [...] Jag skulle ha tagit honom om han skulle ha varit en vanlig pojke, t.o.m fast han sku har varit nån av handlarnas söner, Thodéns eller nåns så skulle jag kanske ha försökt. Men Malms, ni som inte tycker att en enda familj här i stan är tillräckligt fin att umgås med. [...] och ... förresten, när Frun nu är så färdig att lova guld och gröna skogar om jag ger mig iväg, så sku vi kunna göra en överenkommelse. [...] Jag lämnar brevet åt Petter Herman, som jag har tänkt och sen träffas vi inte mer, jag slutar här och bor inte ens mer här på gården [...] Men, då lovar Frun, och Herrn, att mor och far och Jakob får bo kvar där. Också fast mor blir sjuk och inte längre orkar arbeta. [...] En sak till. Hon kan lägga ett gott ord hos rektor Höckert för Jakob, så att han får börja i lägre elementärskolan i höst. [...]

FRU MALM: Hanna har inga små fordringar.

HANNA: Vems fordringar är små och vems stora, måste kanske någon annan avgöra.¹⁴⁸

Hanna entlarvt Frau Malm in ihrem Bürgerklassendünkel, als sie ihr von den Heiratsabsichten des Sohnes erzählt. Obwohl sie Petter Hermans Liebe erwidert, zeigt sie

¹⁴⁷ *I Krig och Kärlek*, Teater Jacob 1983, S.46

¹⁴⁸ *I Krig och Kärlek*, Teater Jacob 1983, S.49f.

sich darin einsichtig, daß es unter den gegebenen Umständen für ihre Beziehung keine Zukunft gibt. Dennoch läßt sich Hanna nicht völlig übervorteilen, sondern sie nützt die Gelegenheit, um einerseits Frau Malm unverblümt ihre Meinung zu sagen, und andererseits, um gewisse Forderungen als Entschädigung geltend zu machen. Wenn sie schon ihre eigenen Bedürfnisse zurückstellen muß, so kann sie auf diese Weise zumindest etwas zum Wohle ihrer Familie beitragen. Den Entscheidungszwang, der ihr auferlegt wird, empfindet Hanna als quälend, da sie im Konflikt zwischen Anpassung und Abweichung zwei Alternativen, die sie beide unglücklich machen, wählen muß und sie eigentlich keine wirkliche Entscheidungsfreiheit besitzt¹⁴⁹. Damit wird Hannas Traum von Liebe und Selbstbestimmung zerstört. Die Idee des Liberalismus, mit der Hanna in Stockholm in Verbindung gekommen ist, läßt sich innerhalb der kleinstädtischen gesellschaftlichen Hierarchie, die in Jakobstad vorwiegend durch den Einfluß des Kommerzienrats geprägt ist, nicht verwirklichen¹⁵⁰. Solange die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Prävalenz der Malms für die Gesellschaftsordnung bestimmend ist, gibt es für Hanna, aufgrund ihrer sozialen Herkunft und ihres Geschlechts, keine Möglichkeit, ihre Selbstbestimmung zu erlangen. Inwiefern die Willkürherrschaft Malms auch innerhalb der Familie praktiziert wird, zeigt sich daran, wie Petter Herman wegen seiner Behinderung diskriminiert und um seine Autonomie gebracht wird. Allerdings werden die verschiedenen Formen sozialer Ausgrenzungen von der Allgemeinheit nicht wirklich wahrgenommen, da sie die hierarchische Ordnung so internalisiert haben, daß sie sich nicht auflehnen. Hannas Emanzipationsbestrebungen sind dagegen ein Versuch, gegen diese Ordnung aufzubegehren. Die Bewertung von Hannas Bestrebungen innerhalb dieser gesellschaftlichen Ordnung weist allerdings darauf hin, daß die kollektive Vorstellung der Gesellschaft noch an dem herkömmlichen Ordnungsprinzip und den festgelegten Weiblichkeitskonzeptionen festhält und eine Abweichung zwangsläufig zu Konflikten führt. Die Enthüllung des vorherrschenden hierarchischen Gesellschaftssystems als sozial ungerecht und die Abwertung bzw. Marginalisierung der Frau innerhalb dieses Systems kann in *I Krig och Kärlek* seitens des Zuschauers erst durch eine Loslösung von den historisch

149 "MARI: Gusignedej flicka. Vad har du ställt till med?

HANNA: Hur jag än gör blir jag olycklig. [...]

JAKOB: Vad är det som är slut då?

HANNA: En dröm." (*I Krig och Kärlek*, Teater Jacob 1983, S.53f.)

150 "HANSSON: Det som är bra för kommerserådet är bra för stan.

FONTELL: Alla är inte av den åsikten. Har han inte läst vad lektor Forsman skriver i Suometar?

HANSSON: Den tidningen tar jag inte i min hand.

FONTELL: Om Jakobstad. Vill inte bästa bror höra? [...] ... "Här i staden finns inget riktigt självstyre, utan ett självsvåldigt välde. Var och en vet att den kommunala andan snart nog överallt i landet är tynande och svag, men sällan så svag som här. ..."

HANSSON: Det var det fräckaste.

FONTELL: Men sa han inte själv att det var just så det går till, att först sitter borgarmästaren och Malmen här och funderar ut hur de ska ha det och så går de till stämman och beslutar det." (*I Krig och Kärlek*, Teater Jacob 1983, S.34)

geläufigen Wahrnehmungsformen erfolgen. Auf diese Weise wird auch hier ein Vergleich zwischen historischen und gegenwärtigen Wirklichkeiten und Wahrnehmungen heraufbeschworen.

Den Ausgangspunkt für Bengt Ahlfors *Hårda Tider* (UA 1974 SvT) bilden der gleichnamige Roman (1891) von Karl August Tavaststjerna und die finnischsprachige Dramatisierung *Uramon torppa* (1892), die Juhani Aho (1861-1921) mitgestaltete, sowie verschiedene historische und politische Analysen über die Zeit der Hungersnot von 1867-68¹⁵¹. Anhand der Mißernte, die vor allem die ländliche Bevölkerung in Österbotten betraf, schildert Tavaststjerna die illusionslose soziale Situation der Schwächsten der Gesellschaft. Bereits Runeberg hat sowohl in der Gedichtsammlung *Idyll och Epigram* (1830) durch Bonden Pavo in "Högt bland Saarijärvis moar", als auch in dem Epos *Elgskyttarne* (1832) eine wirklichkeitsnahe Beschreibung des bäuerlichen Landlebens gegeben und als erster auf die sozialen Mißstände und die Hungersnot des einfachen Einödvols hingewiesen¹⁵².

Da sie jedoch in harmonischer Idylle (jeder hat einen ihm zugewiesenen Platz in der geschaffenen Ordnung) und in Harmonie mit der Natur leben, sieht Runeberg keine Notwendigkeit, die bestehenden Verhältnisse zu verändern.¹⁵³

Tavaststjerna bricht mit der harmonischen Idylle und möchte im Gegensatz zu Runeberg eine Änderung der bestehenden Verhältnisse bewirken. Neben deutlichen Angriffen auf die Regierung und die kapitalstarken Kreise, die einen ökonomischen Nutzen aus der Not des Volkes ziehen, zeigt Tavaststjerna am Beispiel von Kalle Pihl und Lehtimaa, daß die einfache Landbevölkerung nicht mehr, wie noch Bonden Paavo, allein auf Gott vertraut. Angesichts der Ungerechtigkeit, die Kalle Pihl und Lehtimaa widerfährt, beginnen sie, an der christlichen Moral und den gesellschaftlichen Werten zu zweifeln, und entwickeln ein Bedürfnis, ihre eigenen Interessen zu vertreten¹⁵⁴. Ahlfors knüpft mit seiner Dramatisierung an die Gesellschaftskritik Tavaststjernas an und hebt den Kontrast zwischen der patriarchalischen Gesellschaftsordnung und der neuaufkommenden Lebensform des Liberalismus noch deutlicher hervor. Während auf den Herrenhöfen *Kotkais* und *Herrö* trotz der schweren Hungersnot alles so weitergeht wie bisher, muß der Kleinbauer Kalle Pihl nach der Versteigerung seines Hofes in Österbotten seine Familie verlassen, um in Tavastland als Tagelöhner für den

¹⁵¹ vgl. Kommentar zu Bengt Ahlfors *Hårda Tider*, in: *Hårda Tider*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1974, S.130

¹⁵² vgl. Mrozewicz 1988, S.278

¹⁵³ Mrozewicz 1988, S.279

¹⁵⁴ Durch seinen Betrug an Lehtimaa hat Kalle Pihl die Möglichkeit, seinen Lebensstandard als Kätner zu verbessern, und Lehtimaa erkennt, daß er sich selbst zu seinem Recht verhelfen muß: "Nej, - här skulle han skipa sin rätt själf, efter icke den allsmäktige Guden en gång kom honom till hjälp." Tavaststjerna, *Hårda Tider* 1914, S.211

Familienunterhalt und seine Schulden aufkommen zu können. Als er bei Thoreld, dem Besitzer des *Herrö*-Hofes, nach Arbeit fragt, bietet dieser ihm die Kate *Uramo* an, wenn er Anna Mellilä, die Bedienstete und Geliebte Thorelds, heiratet. Aufgrund des Angebotes beschafft sich Kalle Pihl den amtlichen Meldeschein des Tagelöhners Kalle Lehtimaa, wechselt seine Identität und heiratet die von Lehtimaa vereehrte Anna. Nachdem Lehtimaa nach längerer Zeit zurückkommt und erfährt, daß Kalle Pihl mit Hilfe seines Meldescheins Anna geheiratet hat und so Kätner auf *Uramo* wurde, fühlt er sich als Betrogener. Weil Kalle Pihl sich weigert, den Betrug einzugestehen, wird er von Lehtimaa erstochen. Kalle Pihls und Lehtimaas Verbrechen sind das Produkt eines Gesellschaftssystems, in dem das Volk einen unterprivilegierten Stellenwert hat und das sie zwingt, im Kampf ums Überleben zu allen Mitteln zu greifen, um zu gewinnen. Für Kalle Pihl, der bisher ein rechtschaffener und ehrlicher Mensch war, wird die Lüge zur Existenzsicherung.

KALLE: [...] Vad har jag nu gjort? En ren och skär lögn. Men det var ju tydligt att det var just det som krävdes. Om jag skulle ha hållit mig till sanningen, så skulle jag ha kommit ut lika fattig som jag gick in.¹⁵⁵

Kalle Pihls Irritation zeigt, daß er es nicht gewohnt ist, sich über bisher geltende Moralvorstellungen hinwegzusetzen, und der Betrug aus diesem Grund nicht einer vorsätzlichen Absicht entspringt, sondern durch die Ungerechtigkeit des Gesellschaftssystems determiniert ist. Der Zerfall der sozialen Normen und Werte als Orientierungshilfe in der Gesellschaft führt zu einer Selbstentfremdung des Individuums. Kalle Pihls Existenz ist durch den Identitätswechsel auf eine Lebenslüge aufgebaut, bei der er sein wahres Selbst verleugnen muß, um sie nicht zu gefährden. Pihl hat in einer Art Selbstschutz die Verlogenheit und den moralischen Verfall der Gesellschaft internalisiert, glaubt sich im Recht und verhält sich zunehmend selbstgerechter und herzloser gegen seine Umgebung. Nachdem Lehtimaa auf legale Weise - weder durch seine Aussagen, noch das Auftreten von Pihls erster Frau und dem Einwirken Thorelds - nichts gegen Kalle bewirken kann, bedroht er ihn mit dem Messer, um seine Rechte einzufordern. Durch Kalle Pihls einseitige Schilderung der Tat ist Lehtimaas Leumund in Verruf geraten, und seine Entfremdung zeigt sich darin, daß er unter dem Fremdbild, das über ihn in Umlauf gebracht wurde, leidet.

LOUISE: Du har dragit kniv, Lehtimaa, hela socknen vet att du har dragit kniv mot torparen på *Uramo*.

LEHTIMAA: Men socknen vet inte varför. Ja, jag har dragit kniv, fröken Louise, men mot orättfärdigheten. Allt har han tagit ifrån mig, han har tagit mitt torp, han har tagit min hustru, han har tagit mitt namn. [...] Ingenstans kan jag längre ta vägen, överallt stänger man dörren för mig och kallar mig rånare och knivdragare.¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Hårda Tider* Svenska Teatern 1974, S.28

¹⁵⁶ *Hårda Tider* Svenska Teatern 1974, S.109

Lehtimaa wurde nicht nur seiner Identität, sondern auch jedweder sozialen Kontakte beraubt und seine gesellschaftliche Stellung entspricht der eines Geächteten. Erst der Mord an Kalle Pihl bringt für Lehtimaa die Erlösung aus der Identitätskrise: "Vi är fria! Jag har fått tillbaka mitt namn och mitt liv. Vi är fria!"¹⁵⁷ Der Mord wird von Lehtimaa nicht als Verbrechen empfunden, sondern unter Berufung auf eine höhere Macht gerechtfertigt. "Jag var ju bara Herrens redskap. Gud gav mig kniven i handen."¹⁵⁸ Sowohl Kalle Pihl als auch Lehtimaa haben das Vertrauen in Recht und Gesetz des Gesellschaftssystems verloren, weil sie immer als Benachteiligte und Unterdrückte hervorgingen.

Selbstentfremdung entsteht als Folge der Übermacht, welche die Kräfte des Bösen über diejenigen des Guten erringen. Da sie von bestimmten Gesellschaftsordnungen wie der patriarchalischen gefördert werden, vermag nur eine radikale Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse die Kräfte des Guten nachhaltig zu unterstützen und so langfristig zu ihrem Sieg und damit zur Aufhebung von Selbstentfremdung zu führen.¹⁵⁹

Der Ausbau des Eisenbahnnetzes und die damit verbundene Industrialisierung brachte einen Wandel in den gesellschaftlichen Verhältnissen mit sich und schaffte für einen Teil der nördlichen Landbevölkerung, die in den Süden kam, neue Arbeitsplätze. Im Geist des Liberalismus kündigte sich für das einfache Volk eine Lebensform an, die der Vormundschaft des Individuums durch die Regierung ein Ende setzen und das Selbstwertgefühl des Einzelnen stärken sollte. Ingenieur Hallden vertritt als Botschafter der neuen Zeit das Selbstbestimmungsrecht des Menschen und übt Kritik an der Regierung, die an der Selbstverantwortung des Volkes zweifelt¹⁶⁰. Er versucht die von Blumes, die Besitzer des *Kotkais*- Hof, davon zu überzeugen, daß der Fortschritt der Armut ein Ende machen und Finnland zum Wohlstand verhelfen kann.

HALLDEN: Järnvägen, det är vägen ut i världen. Bort från fattigdomen. [...] Och Finlands framtid, det är skogen. Det är skogsbruket som ska skapa vårt välstånd. Om bara er man ville inse det!

FRU BLUME: [...] Vi har vant oss vid att det är jorden som föder oss, att det är den som är vår trygghet. Skogen, det är för oss ett ställe att promenera i.¹⁶¹

Die adeligen von Blumes repräsentieren die patriarchalische Familie, die sich nur zögerlich auf die neue Zeit und den damit verbundenen Veränderungen der bestehenden Verhältnisse einläßt. Sie sind an ihren traditionellen Lebensstil, die bürgerliche Moral und den christlichen Glauben gebunden und halten als Gutsbesitzer nach wie

¹⁵⁷ *Hårda Tider* Svenska Teatern 1974, S.118

¹⁵⁸ *Hårda Tider* Svenska Teatern 1974, S.126

¹⁵⁹ Fischer-Lichte 1990, Bd.2, S.59

¹⁶⁰ *Hårda Tider* Svenska Teatern 1974, S.12

¹⁶¹ *Hårda Tider* Svenska Teatern 1974, S.9

vor an der Landwirtschaft als Versorgungsquelle fest. Eine Anpassung an die Neue Zeit würde für den adeligen Landbesitzer, der sich mit seinem Land identifiziert, eine Identitätskrise nach sich ziehen.

Thoreld dagegen verkörpert den Opportunist, der sich jeder Situation anpassen kann und überall seinen eigenen Vorteil herauszuziehen weiß. Er entschließt sich deshalb schneller als die von Blumes der Idee des Liberalismus anzuschließen. Sein Gesinnungswandel wird auf dem Wohltätigkeitsball der von Blumes in einer glühenden Rede Thorelds für die Arbeiterschaft offensichtlich, obgleich er nicht unwesentlich zum Elend von Anna, Lehtimaa und Kalle Pihl beigetragen hat¹⁶².

In methodischer Anlehnung an Brecht, auf die auch Warbuton hingewiesen hat¹⁶³, versucht Ahlfors, anhand des gesellschaftlichen Wandels, der sich in Finnland in Verbindung mit der Industrialisierung in der Zeit von 1860-90 vollzog, die Orientierungslosigkeit und den Schwebezustand des Individuums deutlich zu machen. Denn die Veränderung in der Gesellschaftsordnung zeigt sich als eine Übergangszeit, in der bisher geltende identitätsrelevante Werte und Normen in Frage gestellt werden. Die Problematik des einfachen unterdrückten Volkes, für das Kalle Pihls und Lehtimaa stellvertretend stehen, besteht darin, in dieser Übergangszeit innerhalb der sozialen Struktur seinen Platz zu definieren, weil die Diskrepanz zwischen dem bisher herrschenden nationalromantischen Identitätsideal Runebergs und der von der realen Wirklichkeit geprägten persönlichen Identitätserfahrungen des Einzelnen unüberwindbar ist.

Im Sinne Brechts ist Ahlfors geschichtlicher Rückgriff ein "Historisieren" bzw. "Konkret-machen". Durch eine bewußte Hinwendung zur Volkstümlichkeit¹⁶⁴, die sich in gemeinverständlichen Dialogen äußert, und durch die Weiterführung des sozialkritischen Realismus Tavastjernas werden von Ahlfors die Widersprüchlichkeiten in der Gesellschaft so aufgedeckt, daß sie allgemein verständlich sind und auf aktuelle Situationen übertragen werden können¹⁶⁵. Denn auch in den 60er und 70er Jahren erfuhr Finnland hinsichtlich der gesellschaftlichen Strukturveränderungen eine ähnliche Entwicklung wie am Ende des 19. Jahrhunderts. Aufgabe des Zuschauers ist es, in der sozialen Identitätsverunsicherung Kalle Pihls und Lehtimaas eine Parallele zur eigenen Situation zu sehen.

Wie sich die ersten Versuche der einfachen Bevölkerung in Nyland, gegen die ökonomische Ausbeutung der Herrscher aufzubegehren, in den 1870er und 80er Jahren bemerkbar machten, wird in Hugo Ekhammars Roman *Under torparsolen* (1922)

¹⁶² vgl. *Hårda Tider Svenska Teatern* 1974, S.125

¹⁶³ Warbuton 1974, *Nya Argus* Nr.4, S.63

¹⁶⁴ Ahlfors nennt das Stück "fosterländskt skådespel", das man auch als "folkteater" bezeichnen kann; vgl. Elin von Kraemer 1974, *Astra* Nr.3, o.S.

¹⁶⁵ vgl. dazu Brechts Definition zu Volkstümlichkeit und Realismus. (Brecht 1993, Bd.22.1, [Volkstümlichkeit und Realismus [1]], S.405f.)

geschildert. Lars Huldéns gleichnamige Dramatisierung basiert auf Ekhammars Roman und greift die beschwerlichen Arbeitsbedingungen und die soziale Ungerechtigkeit, die den Alltag der nyländischen Landbevölkerung kennzeichneten, auf. In die Handlung des musikalischen Geschichtsstückes *Under torparsolen* (UA 1973 Raseborg) sind, neben den beiden Liedtexten *Kossorna vall* und *I Gråborgs dal* aus Ekhammars Roman, verschiedenen musikalischen Einlagen - Lieder, Volkstänze etc., - Theaterszenen und Kinderspiele etc. eingebaut, um auch hier die folkloristischen Aspekte, die das Alltagsleben charakterisieren, wirklichkeitsnah zu illustrieren. Der Kätner Olof Jordman und sein Sohn Gustav sind die Hauptpersonen des Stückes. Olof Jordman arbeitet, wie die anderen Kätner, als Tagelöhner für den Pächter Valter Svalling, einen unerbittlichen Ausbeuter¹⁶⁶. Seine Aufforderung an die Kätner, sich mit ihren Arbeitsgeräten einzufinden, wird das ganze Stück hindurch wiederholt¹⁶⁷. Neben seinem harten Berufsleben ereignet sich außerdem im persönlichen Lebensbereich Jordmans ein Schicksalsschlag, als seine Frau an der Geburt des Sohnes Gustav stirbt. Gustav und seine Geschwister werden von der zweiten Frau Olof Jordmans aufgezogen. Bereits als Kind erweist sich Gustav sowohl in theoretischen - bei der Überprüfung der Lesefähigkeit durch den Pfarrer (läsförhör) - als auch praktischen Dingen - bei der Arbeit auf dem Feld - als ein pffiffiges Kerlchen¹⁶⁸. Aus diesem Grund erhofft sich der Vater, daß auch aus ihm ein Kätner wird. Olof Jordman macht seinen Sohn deshalb schon früh mit den Gewohnheiten und Ausdrücken der Kätner vertraut.

JORDMAN Det blev sent. Månen har gått opp. Vet du vad den kallas ibland? [...] Den kallas Torparsolen. Varför det tror du?

GUSTAV Mm.

JORDMAN Jo, för att torparna måste arbeta i månljuset om di ska hinna med allt, både gårdens och sitt eget arbete. Och nu har du för första gången arbetat under torparsolen.

Det hinner bli fler, tänker jag.

GUSTAV Hinner väl så.¹⁶⁹

Außerdem bringt er Gustav während des Nachhauseweges das Kätnerlied¹⁷⁰ bei. Der fast erwachsene Gustav arbeitet inzwischen ebenfalls für Svalling. Er repräsentiert jedoch eine neue Generation, die versucht, sich gegen die harten Arbeitsbedingungen durchzusetzen. Die Kätner schließen sich zusammen und kommen gemeinsam zu spät zur Arbeit, um eine Verschiebung der Anfangsarbeitszeit zu erwirken. Durch ihre Solidarität, ihren Streik und die Forderung nach Gleichstellung mit den Darrearbeitern/Röstern erwirken die Kätner schließlich, daß sie eine Stunde später mit ihrer

¹⁶⁶ vgl. *Under torparsolen* 1974, S.76ff.

¹⁶⁷ vgl. *Under torparsolen* 1974, S.76, S.95, S.102 und S.161

¹⁶⁸ vgl. *Under torparsolen* 1974, S.88 und S.101

¹⁶⁹ *Under torparsolen* 1974, S.101

¹⁷⁰ vgl. *Under torparsolen* 1974, S.101f.

Arbeit beginnen können¹⁷¹. Für den Vater, der stets ein gehorsamer und pflichtbewußter Kätner war, ist das Aufbegehren der Jungen fremd.

JORDMAN Är du sjuk eller varför kommer du hem såhär tidigt?

GUSTAV Svalling sa vi skulle gå hem.

JORDMAN Allihop?

GUSTAV Ja.

JORDMAN Det var inte likt Svalling.

GUSTAV Jo, det är det, för han blev arg.

JORDMAN Vad blev han arg för nu då?

GUSTAV Vi har beslutat att börja klockan fem härefter.

JORDMAN Har *ni* beslutat?

GUSTAV Ja, just *vi*.

JORDMAN Går det för sig, nuförtiden. Man kan mista torp.

GUSTAV Det får man se det. Han kan väl inte göra sig utan torpare heller.

JORDMAN Han lagar bort ledarna. Sen får han nog bukt med de andra. Så brukar det vara. Så har herrarna alltid gjort.

GUSTAV Då kanske man får börja packa ihop då.

JORDMAN Jag har nu annars tänkt att du skulle överta Brötåker efter mig. Jag lär inte bli så gammal mera.

GUSTAV Så illa är det väl inte. Men det håller att fundera på om man skall fortsätta under gården eller inte.

JORDMAN Vi har nu brukat vara här i vår släkt. Jag vet inte hur mycket det betyder för dig. Villkoren är väl inte sämre här än på andra ställen.

GUSTAV Villkoren känner jag: fyra mansdagar i veckan året om. Femton kvinnodagar om året. Och tjugo kördagar. Och en fyradagars huvudstadsresa räknas som tre kördagar. [...]

JORDMAN Ja, det är villkoren det, ungefär. Men så är det skulden. [...] Och den är trettonhundra alltjämt, efter vad herrn påstår.

GUSTAV Vad påstår ni själv då?

JORDMAN Jag sku nog påstå att den är mindre. Men det är herrns ord som gäller. Ingen av oss har nu riktigt fört bok på överdagarna. Så det är svårt att säga nånting bestämt.

GUSTAV Det är just det, att alltid är herrns ord som skall gälla, som gör att torparlivet inte lockar så särdeles.¹⁷²

Olof fürchtet, daß der eigenmächtige Beschluß, den die Kätner gefaßt haben, als Konsequenz den Verlust der Kate nach sich ziehen könnte. Er hat sich mit der Macht, die die Herren über die Kätner haben, abgefunden und die bestehenden Herrschaftsbedingungen akzeptiert. Gustav vertritt den Standpunkt, daß die Herren auf die Kätner angewiesen sind und man sich deshalb gegen den Machtmißbrauch und die Betrügereien der Herren, die sowohl in der Arbeitseinteilung, als auch bei der Lohnabrechnung gemacht werden, wehren kann. Das Kätnerdasein ist nur aufgrund der Hörigkeit der Kätner unattraktiv geworden. Als der Vater stirbt, verweigert Gustav aus Eigenbedarf den Tagelöhnerdienst bei Svalling und legt sich mit dem Pächter an.

SVALLING Är det du som har bestämt att ingen härifrån kom på dagsverke idag?

GUSTAV Ja, det är jag. Vi behöver oss själva ibland.

SVALLING Det rör mig inte. Två av er ska genast på dagsverke.

¹⁷¹ vgl. *Under torparsolen* 1974, S.151f.

¹⁷² vgl. *Under torparsolen* 1974, S.152f.

GUSTAV Ingen kommer idag. Ni har jävlats så länge med mig så jag borde ge er stryk. Jag är inte rädd för er längre.

SVALLING Vet du inte hut?

GUSTAV När har du vetat hut. Som djur behandlar du oss och inte som människor. Men vi är inte sämre än du fast vi är fattiga. En bra torpare gör större nytta än många andra. [...]

SVALLING Jag vill tala med far din.

GUSTAV Han dog i natt. Jag har tänkt fråga om jag kunde få bräder till kistan från gården.

SVALLING (spakare) Det kan du väl få. Jordman var den bästa torpare jag har haft och en sådan får jag nog inte mera. [...] Men är det så att du vill överta torpet så kan jag nog gå med på det.¹⁷³

Doch auch Svalling muß feststellen, daß die neue Generation die Unterdrückung und unmenschliche Behandlung nicht wie die Väter stillschweigend hinnimmt, sondern aufbegehrt. Svallings Einlenken, als er vom Tod des Vaters erfährt, geschieht aus dem Interesse heraus, möglichst schnell die Nachfolge zu klären, damit keine finanziellen Einbußen entstehen, zumal die Kate noch immer verschuldet ist. Die Schuld Olof Jordmans, die vor allem an Svalling offen ist, hat sich in den 13 Jahren der Pacht nicht verringert. Aus Angst, Gustav könnte hinter seine Machenschaften kommen, verspricht Svalling, die Schulden deutlich zu verringern, wenn dieser die Kate übernimmt. Gustav ist bereit, die Kate zu übernehmen, bis er erfährt, daß seine Frau Maja-Lisa schwanger ist. Um seinem Sohn das Kätnerleben zu ersparen, entschließt er sich gegen die Kate und zerreißt den Vertrag Svallings. Im Gegensatz zur Tradition seiner Vorfahren, die ihre eigenen Bedürfnisse unterdrückten und sich den Herrschaftsverhältnissen anpaßten, löst sich Gustav aus der Abhängigkeit und will selbst die Verantwortung für die Familie übernehmen. Gustav unterscheidet sich durch seine Individualisierungs- und Selbstbestimmungsversuche von den anderen Dorfbewohnern. "NÅGON III Du tror kanske du skall få vara dig själv när du kommer från oss till andra? Men ingen är sig själv, ingen bara sig själv. [...]"¹⁷⁴ Ihnen erscheint Gustavs Vorhaben, sich selbst zu verwirklichen, unmöglich. Der Wunsch Gustavs, eine selbstbestimmte alternative Lebensform zu finden, die von der Tradition der Vorfahren abweicht, wird von Huldén, aufgrund der charakterlichen Anlagen, psychologisch motiviert. Daß Gustav damit auch gleichzeitig den Geist der Zeit repräsentiert, indem er auf die Veränderungen des gesellschaftlichen Lebens Ende des 19. Jahrhunderts reagiert, die im Sinne des Liberalismus der Vormundschaft des Individuums entgegenwirkten, wird nicht thematisiert. Das Handeln Gustavs wird nicht, wie bspw. in Bengt Ahlfors *Hårda Tider*, in einen größeren, gesellschaftspolitisch übergeordneten Zusammenhang gestellt, sondern bleibt in einer kleineren lokalhierarchischen Umgebung verhaftet. Ähnlich wie in *Förräderiet* werden von Huldén volkstümliche

¹⁷³ vgl. *Under torparsolen* 1974, S.156f.

¹⁷⁴ vgl. *Under torparsolen* 1974, S.161

szenische und musikalische Einlagen mit einem Festprogramm¹⁷⁵ verbunden, um neben der beschwerlichen auch die vergnügliche Seite des Alltags zu zeigen. Eine naturalistische Umsetzung von Huldéns *Under torparsolen*, das ebenfalls speziell für die Burg Raseborg als Kulisse geschrieben wurde, obgleich sie nicht authentischer Schauplatz des Geschehens ist, soll die Echtheit der Darstellung des ländlichen Lebens in Nyland Ende des 19. Jahrhunderts unterstreichen und ein historisches Verständnis vermitteln.

Als ein Beitrag zur Erweiterung oder Differenzierung des Geschichtsverständnisses kann Robert Alftans *75K för krigaräran eller ett skådespel om hur svenska brigaden deltog i Mannerheims jakt på den finska arbetarklassen 1918* (publ. 1979) gesehen werden¹⁷⁶, da es sich bei dem im Untertitel angegebenen Thema um einen in der Geschichtsschreibung eher vernachlässigten Gegenstand handelt¹⁷⁷. Der historische Kontext des Schauspiels ist der Freiheits- und Bürgerkrieg 1918/19 in Finnland. Anhand der Kämpfe zwischen der Arbeiterschaft in Tammerfors, deren Interessen sich mit den Zielsetzungen der Kommunisten deckten, und den weißen nationalen Streitkräften, die von der *Svenska Brigaden* aus Schweden unterstützt wurden, soll die Funktion der *Svenska Brigaden* beleuchtet werden. Alftan stützt sich in seinem Schauspiel auf dokumentarisches Material wie Polizeiprotokolle, Zeitungsartikel, Pamphlete der *Svenska Brigaden* und verschiedene Lebenserinnerungen von Zeitzeugen. Als Zeitzeuge und Kommentator fungiert der Sozialist und Schriftsteller Ture Nerman, der spielintern bzw. innerhalb des inneren Kommunikationssystems der Rahmenhandlung, gegen die *Svenska Brigaden* am 30. Mai 1918 in Stockholm protestiert und zur Verhandlung geführt wird. Die Kommentare Nermans, dessen Sympathien auf der Seite der Arbeiter liegen, werden innerhalb des inneren Kommunikationssystems der Rahmenhandlung, direkt an das reale Publikum gerichtet und dienen der epischen Vermittlung der inneren Spielhandlung¹⁷⁸. Die innere Spielhandlung umspannt den

¹⁷⁵ Als Beispiel seien aus dem Festprogramm des zweiten Aktes das lokale Theaterstück "*Bonden som skulle till staden för att sälja en ko*" (vgl. *Under torparsolen* 1974, S.122ff.), die Rüpelszene der betrunkenen Festverderber (vgl. *Under torparsolen* 1974, S.104f.) und der musikalische Festbeitrag "*Den sorgelige historien om huru Klicken fick sitt namn*" (vgl. *Under torparsolen* 1974, S.109ff.) genannt.

¹⁷⁶ Der Titel wird im folgenden mit *75K för krigaräran* abgekürzt.

¹⁷⁷ Inwiefern das Umstürzen vorherrschender Geschichtsauffassungen und die Art der Verbreitung als Provokation gesehen wird, zeigt sich in den Reaktionen auf die Publikation von Alftans *75K för krigaräran*: "Robert Alftan har kastat en handske mot det finlandssvenska och svenska kulturlivet i och med sitt nya förlag med det rebelliskt klingande namnet Revolt-förlaget. [...] Den första handsken var kastad redan innan Revolt-förlaget uppstod. Den kastades i och med att själva pjäsen skrevs." (Henrik Jansson, Vbl 16.05.1979)

¹⁷⁸ "Dabei kann es zu einem Auseinanderrücken des unmittelbar in der Situation involvierten Rollen-Ichs und eines distanziert kommentierenden Ichs kommen, das im Extrem zum Aus-der-Rolle-Fallen und damit zur Illusionsdurchbrechung führt, wobei der zweite Pol vom Schauspieler übernommen wird, der nun hinter der Rolle als epische Vermittlungsfigur hervortritt." (Pfister 1994, S.118); vgl. auch Pfister 1994, S.109ff.

Zeitraum vom Winter bis Frühjahr 1918 und behandelt den Aufstand der Arbeiter in Tammerfors und die Mobilisierung der *Svenska Brigaden*. Nerman nimmt am feierlichen Einzug der *Svenska Brigaden* in Stockholm teil und erläutert, welche Hoffnungen die Revolution in Rußland bei der ausgebeuteten Arbeiterklasse in Finnland ausgelöst hatte und wie die Arbeiterklasse in Fesseln geschlagen wurde, weil sich die Oberklasse in Schweden mit der einheimischen Oberklasse solidarisierte und ihre Brigade schickte¹⁷⁹. Beim Anblick der *Svenska Brigaden* erinnert er sich an die grausamen Taten der Brigade in Tammerfors und kommentiert die Geschehnisse von damals:

NERMAN [...] Jag ser i detta ögonblick för min inre syn ovanför dessa förbitågande brigadörer de tiotusende sörjande finska arbetarhustruarna och fattigbarnen, vars maker och fäder, söner och bröder, ja, mödrar och små systrar, på det grymmaste sätt arkebuserats av den vita skräcken, understödda av dessa förbipasserande brigadörer. Tar någon hänsyn till det blödande finska proletariatet? Har man hört ett förebrående ord i den svenska högerpressen mot arkebuseringarna? Har det ropats på att sända svenskt manskap för att rädda de fångna, av en grym död hotade röda, såsom man gjorde då det gällde de vita? Nej!

(Brigadens tåt passerar.)

ÅSKÅDARNA Leve Brigaden! Leve Svenska Brigaden! Leve Finlands befriare!

NERMAN Fy! Fy! Mördare! Fy! på er mördare!

EN ÅSKÅDARE Polis! Arrestera agitatorn!

FLER[A] ÅSKÅDARE Ner med honom! Arrestera huliganen! Hädare! Smutskastare! Bolshevik!

(En poliskonstapel rusar till Nermans hjälp just som folkmassen håller på att lyncha honom.)

NERMAN Så gick det till när jag blev arresterad.¹⁸⁰

Neben der referentiellen Funktion des Kommentars, den Zusammenhang zwischen dem Einsatz der Brigade in Finnland und deren Rückkehr nach Stockholm herzustellen, kommt auch Nermans persönliche Betroffenheit zum Ausdruck, die mit einem Appell an die realen Zuschauer durch rhetorische Fragen abschließt. Der Zuschauer wird auf diese Weise in episch-narrativer Form tendenziös auf die Thematik der inneren Spielhandlung vorbereitet. Außerdem stellt der Kommentar in gewisser Weise eine Rechtfertigung für seine nachfolgende Protestrufe, die in deutlichem Kontrast zu den Hurrarufen der breiten Masse stehen, dar. Seine Meinung wird im direkten Kommentar zur inneren Spielhandlung untermauert, als er beim Exerzieren der *Svenska Brigaden* die Zusammensetzung und Motivation der Soldaten erläutert:

NERMAN [...] Idealister som trodde sej kunna hindra arbetarklassens frigörelse i Sverige genom att mörda arbetarna i Finland. Yrkesmilitärer, vilka redan till sin läggning och tack vare sitt yrke av mig kallas för lustmördare. Legosoldater som för fast lön och traktament förbinder sig att döda människor av främmande nationalitet. Och till sist men inte sämst: Kriminella individer som kände marken bränna under fötterna i Sverige.¹⁸¹

¹⁷⁹ vgl. *75K för krigaräran* 1979, S.13f.

¹⁸⁰ *75K för krigaräran* 1979, S.14

¹⁸¹ *75K för krigaräran* 1979, S.25

Was nach Nerman alle Teilnehmer der *Svenska Brigaden* auszeichnet, ist ihre Abenteuer- und Kriegslust. Der "Svenska Brigaden, som ofta förklarats bestå av hjältemodiga idealister"¹⁸², wird hier vorgeworfen, aus den niedrigsten Beweggründen zu handeln. Im Kontrast dazu steht die klare politische Hingabe der revolutionierenden Arbeiter, die im Verlauf der inneren Spielhandlung durch die Diskussionen der Arbeiter sowohl vor Patrons Fabrik als auch im Arbeiterwohnheim zum Ausdruck kommen¹⁸³. Der Kampf der Arbeiter ist mit der Hoffnung verbunden, eine gerechtere Gesellschaft zu schaffen, in der sich die schlechten Lebens- und Arbeitsbedingungen der einfachen Bevölkerung grundlegend verbessern¹⁸⁴. Die bewaffnete Auflehnung der Arbeiter liegt, so kommentiert Nerman in seiner Verteidigungsrede vor dem Richter, in Unterdrückung und Sklaverei der Arbeiter durch die herrschenden Machthaber begründet¹⁸⁵, die sich gleichzeitig ihren Kampf gegen die Arbeiter für ihre imperialistischen Zwecke zu Nutze machte und der die *Svenska Brigaden* unterwürfig und ohne Bedenken zu Hilfe eilte¹⁸⁶. So auch bei der Ermordung der finnischen Arbeiter nach dem Fall von Tammerfors, als der Chef der Bürgerwehr und Fabrikinhaber Patron befiehlt, jeden zehnten Arbeiter zu erschießen¹⁸⁷.

Am Schluß von Nermans Verteidigungsrede, die zugleich als Epilog überschrieben ist, wird auf die Unmöglichkeit, die Arbeiterschaft auf gewaltsame Weise zu beseitigen, aufmerksam gemacht und so die Maßnahmen der *Svenska Brigaden* als sinnlose Greuelthat enthüllt.

NERMAN Herr domare! En arbetarklass kan inte förgöras. Den kan inte utrotas. Den kan mördas. Den kan decimeras. Den kan stympas. Men aldrig utrotas. För arbetarklassen slutar existera först när själva samhället blir ett klasslöst samhälle. Det finska proletariatet är stympat och mördat. Och i stymningen och mördandet deltog de svenskar mot vilka jag torsdagen den trettionde maj sträckte ut min hand och kallade - mördare.

¹⁸² Henrik Jansson, Hbl 16.05.1979

¹⁸³ vgl. *75K för krigaräran* 1979, S.15ff., S.31ff., S.54ff. und S.68ff.

¹⁸⁴ "AATTO [...] Nu gäller det för oss att bygga upp ett samhälle. Ett rättvist samhälle! Ett samhälle där vi inte blir utsugna!" (*75K för krigaräran* 1979, S.18)

"MINNA [...] Vi måste få högre löner, kortare arbetsdag och ordentliga bostäder. [...] Efter revolutionen får vi alla arbeta åtta timmar om dagen. Lönen räcker till både mat och kläder, vi bor i ordentliga stenhus och inte i Patrons hyreskasern som dräller av råttor och löss." (*75K för krigaräran* 1979, S.40)

¹⁸⁵ "NERMAN [...] Alltså har dessa brigadörer, som av mig kallats för mördare gått ut för att sänka ner den finska arbetarklassen till en nivå som endast kan liknas vid slaveriet i forntiden. Kan man då inte handla på annat sätt än hur den finska arbetarklassen handlade? Ta till vapen mot sina förtryckare och dess lejda mördare som lovar göra dem till slavar utan medborgerliga rättigheter? Till en pariasekt." (*75K för krigaräran* 1979, S.49f.)

¹⁸⁶ "NERMAN [...] Alltså var meningen med kriget som våra borgare här i Sverige kallar för det Finska Frihetskriget inte annat än ett imperialistiskt krig lett av Tyskland mot det forna ryska zardömet och den nuvarande sovjetrepubliken grundad av Vladimir Iljitsi Lenin. Och i detta Mannerheimska eröveringståg deltog en brigad bestående av svenska undersåtar. Män färdiga att på minsta order dra in i ett främmande land för att fortsätta världskrigets blinda dödande. Vad kan sådana dödens och imperialismens hantlangare annat kallas för än - mördare." (*75K för krigaräran* 1979, S.90)

¹⁸⁷ vgl. *75K för krigaräran* 1979, S.78

(Nerman kliver "ur rollen")

Och domen? den blev 75 kronor böter. Att domen skulle bli fällande var från början klart, så snart man efter flera dagars tvekan bestämt sej för åtal. Och med den domen var då den svenska Finlands-mördarnas ära rehabiliterad. Dyrare blev inte boten. Men äran var ju inte heller så mycket värd.¹⁸⁸

Mit dem von der Regieanweisung geforderten Aus-der-Rolle-Gehen tritt Nerman aus seiner fiktiven Rolle als Angeklagter aus dem inneren Kommunikationssystem heraus. Der Schauspieler übernimmt die Funktion eines neutralen Sprechers, dessen Repliken als Fazit des Stückes zu sehen sind. Zwar soll die Verurteilung Nermans der Rehabilitierung des von ihm herabgewürdigten Ansehens der *Svenska Brigaden* dienen, doch die Wiederherstellung der Ehre erfolgt durch eine finanzielle Entschädigung, die in Relation zur Ehrenwürde der Brigade gesehen wird, und deren geringer materieller Wert, die Wertbedeutung der Ehre in Frage stellt bzw. ihre Minderwertigkeit betont. Auf diese Weise wird der Zweifel am bisherigen Image der *Svenska Brigaden* auch außerhalb des inneren Kommunikationssystems aufrechterhalten und an den Leser/Zuschauer episch vermittelt. Durch den Rückgriff auf die Dokumente und Fakten soll außerdem größtmögliche Authentizität und Glaubwürdigkeit erzielt werden. Auf diese Weise enthält der von Robert Alftan für *75K för krigaräran* gewählte Gegenstand, der in der Geschichtsschreibung kaum Erwähnung findet¹⁸⁹, für den Zuschauer historisch-gesellschaftspolitisch relevante Wahrheiten und Fakten, die in der prävalenten Geschichtsauffassung vernachlässigt wurden und zu einem einseitigen historischen Bewußtsein führten, das sich aber unter veränderten Blickwinkeln und Kontexten aus der gegenwärtigen Situation heraus neu konstituieren kann.

Welche Auswirkungen die Kriegereignisse des Bürger- und Freiheitskriegs von 1918/19 auf eine einfache nyländische Familie haben, ist Gegenstand von Johan Bargums Schauspiel *Hemma igen* (UA 1975 LT). Das Stück gründet auf Runar Schildts 1919 erschienener Novelle *Hemkomsten*, in der eine weibliche Figur im Mittelpunkt des Geschehens steht. Während sich Schildt um eine liberale und objektive Sichtweise der Menschen- und Milieubeschreibung bemüht und die aktuellen Geschehnisse der Entstehungszeit nicht explizit erwähnt, setzt Bargum die Handlung bewußt in den Zusammenhang des Bürgerkriegs von 1918/19. Bargum stützt sich dabei auf Artikel der Lokalzeitung *Östra Nyland* der Jahre 1918/19, um zeitgenössische soziale und politische Gesichtspunkte miteinzubringen. So wird das authentische Ereignis, daß einer der Kejvsalönmörder - der Rotgardist Salminen - gefaßt wurde, bei Bargum in das Gespräch zwischen der Stadtfrau und Mari eingeflochten, und Mari erfährt dabei mehr

¹⁸⁸ *75K för krigaräran* 1979, S.98

¹⁸⁹ "Visserligen tar han [Alftan] fasta på och framhäver en del detaljer i den svenska brigadens insatser, som historieskrivarna av lätt förstådda skäl vanligen brukade förbigå med ett flyktigt omnämnande eller tystnad, främst morden på tillfångnatagna ryska soldaterna, och en del av de finländska, efter Tammerfors fall." (Sven Willner, VN 05.04.1979)

über lokalpolitische Ereignisse als bei Schildt¹⁹⁰. Auch in der Unterhaltung zwischen Albin und Mari kommt die aktuelle politische Situation zur Sprache, und Albin hat bei Bargum die Gelegenheit, seine kommunistische Einstellung zu rechtfertigen¹⁹¹. Auf diese Weise erfährt der Text eine Politisierung, in der eine eindeutige politische Haltung vermittelt werden soll. Durch die von Bargum entworfene Figur der Hanna¹⁹², die sich in einer ähnlichen Lage wie Mari befindet, hat Mari die Möglichkeit, als Beobachtende Vergleiche zu ziehen. Gleichzeitig wird deutlich, daß Maris Schicksal kein Einzelfall ist.

Trotz der verschiedenen Abweichungen hält sich Bargum, vor allem sprachlich und stilistisch - die Dialoge sind zum Teil wortwörtlich mit den lokalen Redewendungen übernommen¹⁹³ -, eng an Schildts Vorlage.

Die Heimkehr Albins, der im Bürgerkrieg auf der Seite der Bolschewisten gekämpft hat, wird von seiner Mutter Mari geheimgehalten, weil das ganze Dorf - sowie die übrigen Familienmitglieder - antikommunistisch und freiheitlich-national eingestellt sind. Albin soll sich deshalb zunächst im Wald verstecken, während Mari überlegt, ob und wie sie ihren Mann Frederik über die Rückkehr des totgeglaubten Sohnes unterrichten soll. Doch als Hanna die Tischlerfamilie aufsucht, um für ihren Sohn, der ebenfalls bei den Rotgardisten war, einen Sarg zu bestellen, muß Mari mit ansehen, wie abfällig Hanna, anläßlich der Gesinnung ihres Sohnes, von ihrer Schwiegertochter Brita und ihrem Sohn Ernfred behandelt wird¹⁹⁴. Brita und Ernfred stehen stellvertretend für die unbarmherzige und inkonziliante Weltsicht der Dorfgemeinschaft, in der Andersdenkende zu Außenseiter werden. Hanna bleibt aus diesem Grund die Hilfe des Dorfes versagt und sie hofft, bei Frederik, angesichts der Vergleichbarkeit der Umstände, auf Solidarität zu treffen.

HANNA: [...] jag menar att ni var ju liksom delvis på fel sida ni också...

(Frederik knyter nävarna. Så vänder han henne ryggen.)

MARI: Det var osant och illa sagt, Hanna.

HANNA: Men jag tänkte ... när nu Albin ...

FREDERIK: (hårt) Albin är död. [...]

FREDERIK: (häftigt) Albin är död säger jag dig!

HANNA: Ja. Jag tänkte i alla fall att så gemen kan han väl inte vara Frederik att han skulle neka...

FREDERIK: Nåväl. Du ska få din kista.¹⁹⁵

Hannas Vergleich zwischen ihrer Situation und der von Frederiks Familie rührt ein Tabuthema der Tischlerfamilie an, die in Frederiks Geste und seiner abweisenden

¹⁹⁰ vgl. *Hemma igen*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1975, S.30f.

¹⁹¹ vgl. *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.85ff.

¹⁹² *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.19ff.

¹⁹³ Wie z. Bsp.: "men otänkligt är det ju inte", *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.14 und Schildt 1919, S.257; "Ligger det utrikare nere i viken", *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.39 und Schildt 1919, S.274

¹⁹⁴ *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.19ff.

¹⁹⁵ *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.21f.

Bewegung deutlich wird. Mari ist auf Ausgleich bedacht und verleugnet deshalb eventuelle Entsprechungen bei der eigenen Familie, um Frederik nicht zu reizen und die Aktualität der eigenen Problematik zu verbergen. Frederiks heftige Reaktion auf Albins Erwähnung und die nachdrückliche Betonung von Albins Tod soll Hanna signalisieren, daß die Familie mit Albin und dessen Vergangenheit abgeschlossen hat. Im Gegensatz zu Hanna konnte Frederik die Anerkennung der Dorfgemeinschaft - zum Teil durch seine Mitarbeit in der Bürgerwehr (skyddskåren) - wiederherstellen. Obwohl das Geschäft mit Hanna, nach Ernfreds Meinung¹⁹⁶, die Familie wieder in Verruf bringen würde, erklärt sich Frederik bereit, Hannas Auftrag anzunehmen. Dies geschieht jedoch nicht aus Mitgefühl, sondern einerseits aus Geldgier und andererseits, um seine Überlegenheit Hanna gegenüber zu zeigen, indem er ihre Lage ausnützt und einen unverschämt hohen Preis nennt, den sie annehmen muß. Mari begreift erst jetzt, welchen Demütigungen Hanna ausgesetzt ist. Als sie ihr Verständnis und ihre Solidarität zeigen will, reagiert diese mit Resignation, und eine mögliche Frauen-solidarität scheitert.

MARI: (hjälplost) Hanna jag ... jag vet hur det känns

HANNA: Gör du det? (Ut. Hon lämnar liksom ett tomrum efter sig, makarna betraktar varandra. [...])

[...]

MARI: Att du orkar bära på så mycket hat. Jag undrar vad du skulle ta dig till om din äldsta son klev över tröskeln en kväll...

FREDERIK: (lågt) Albin är död, Mari. Vi ska låta gammalt ligga.

MARI: Till länsman skulle du visst skjutsa honom!

FREDERIK: Jo Mari. Till länsman.

(Hon betraktar honom där han sitter med pipan i handen, tung, oåtkomlig, och hon kan ingenting tala om för honom.)¹⁹⁷

Anhand von Hannas Besuch und den Reaktionen, die er bei den Familienmitgliedern hervorgerufen hat, wurde Mari vorgeführt, wie die politische Gesinnung über den menschlichen Wert gestellt wird. Albin wird von Frederik, Ernfred und Brita nicht mehr als der Sohn, Bruder oder Schwager gesehen, sondern nur noch über seine politische Einstellung als Rotgardist identifiziert, den man gegebenenfalls anzeigen würde. Damit sind Maris Aussichten, bei Frederik und dem Rest der Familie Verständnis für Albins Rückkehr zu finden, geschwunden. Mari, für die Albin im Unterschied zur Familie hauptsächlich ihr Sohn ist, steht plötzlich zwischen den politischen Idealen der Familie und ihrer Mutterrolle. Sie kann aber ihrer Rolle als Frau und Mutter nicht gerecht werden, weil die politischen Verhältnisse in den familiären Bereich eindringen. Eine offene Solidarität zu ihrem Sohn beinhaltet unter diesen Umständen auch ein politisches Bekenntnis und würde der kulturspezifischen

¹⁹⁶ *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.25

¹⁹⁷ *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.24

Rollenzuschreibung der Frau und Mutter, die eine Ausgrenzung aus dem öffentlichen Tätigkeitsbereich vorsieht, entgegenstehen¹⁹⁸. Damit wird Mari vor eine unentscheidbare Situation gestellt. Sie versucht dieser Ausweglosigkeit zu entkommen, indem sie einen offenen Konflikt vermeidet und Albin weiterhin im Wald versteckt und versorgt. Durch Albins Rückkehr leben Maris Muttergefühle wieder auf, die sich, dem traditionellen Verständnis der Mutterrolle entsprechend, in der Verantwortung für das körperliche und psychische Wohl des Kindes äußern. Sie unterstützt Albin bei der Beschaffung einer Zufluchtsstätte und bringt ihm, sobald sich eine Gelegenheit ergibt, Essen, Kleider und sonstige Utensilien für den täglichen Gebrauch. Gleichzeitig wird für Mari das Versteck im Wald als ein Ort der Zuflucht vor ihrer realen Welt zu Hause immer unentbehrlicher. In dieser Naturumgebung stellt sich die ursprüngliche Harmonie zwischen Mutter und Sohn wieder her und wird durch Erinnerungen bekräftigt.

MARI: Kommer du ihåg när du var på höängen förr i världen? [...] Jag brukade komma med mat till dig. Precis som nu. Du var stark och välnärd på den tiden, och gick med lien så det var en fröjd att se. Det var min Albin det...

ALBIN: Nog minns jag det. Sådan matsäck som mamma hämtade, man blev ju nästan bortskämd...

MARI: Så satt vi där och åt, du och jag. Och håret ditt liksom lyste som hjässan. Och kvinnfolket glodde där de gick på landsvägen och jag tänkte att glo på ni bara. För här sitter Prinsas Mari och håller matrast med sin förstfödda, och nog tål sånt att glos på av Råfsbacka käringarna! (De småler tillsammans; och i en känsla av samhörighet och gemenskap klipper hon färdigt hans hår.)¹⁹⁹

Das wachsende Zusammengehörigkeitsgefühl mit dem Sohn steht in deutlichem Kontrast zu der zunehmenden familiären Entfremdung. Aufgrund der Schwierigkeit, die Widersprüchlichkeit ihrer Mutter- und Frauenrolle zu erfüllen, und der Belastung, die die praktische Versorgung Albins mit sich bringt - Mari muß unbemerkt Kleider und Essen abzweigen und sich Notlügen für ihre Ausflüge in den Wald einfallen lassen - wird Mari zunehmend zerstreuter und gereizter. Den übrigen Familienmitgliedern bleibt weder ihr verändertes Verhalten noch das Verschwinden verschiedener Gegenstände verborgen.

FREDERIK: Jag har aldrig sagt att nån har stulit nånting! Det som jag har sagt är att om man lånar ett verktyg så ska man sätta tillbaka det där man tog det!

ERNFRED: Och jag säger att jag inte ens ha rört pappas puukko! Tror inte pappa mig på orden?

¹⁹⁸ Obgleich die Finnländerinnen 1906 als die ersten Frauen in Europa das allgemeine Wahlrecht bekamen "offenbaren sich die relativ früh erreichten individuellen, sozialen und politischen Rechte für Frauen als Mythos über die Gleichberechtigung der Finninnen. In der Praxis besteht eine Diskrepanz zwischen den Erwartungen auf der privaten Ebene und der offiziellen formalen Gleichstellungspolitik." (Bergman/Vehakoski 1988, S.77)

¹⁹⁹ *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.83

BRITA: Fråga Mari. Kanske hon vet ...

FREDERIK: (misstänksamt) Vad menar du med det?

BRITA: (lätt) Hurså? Ingenting. Men den saken är säker att här i huset tycks allting försvinna, inte ens hinken kan man hitta... (Hon söker i farstuskåpet. I stället för hinken hittar hon en underskjorta. Förbryllad går hon in i storstugan.)

BRITA: Det här är ju din, Ernfred?

ERNFRED: Visst är den min.

BRITA: Vad har den i farstuskåpet att skaffa? (Frågan hänger kvar i luften; och i detta ögonblick kommer Mari, skyndsamt, nervöst. Hon stiger in i farstun och har en korg på armen, vilken hon snabbt stuvar undan. Hon hänger av sig ytterkläderna, och stiger in i storstugan, där de tre medlemmarna av hennes familj väntar henne frågande och misstänksamma.)

MARI: Förskräckligt så det regnar ... (Där sitter Ernfred och Frederik vid bordet, och där står Brita med underskjortan i handen, och Mari är den anklagade, men hon försöker att inte bry sig om det; och för att uthärda deras tysta frågor börjar hon sysselsätta sig med något, nånting alldeles obehövt, och detta ägnar hon sig åt med suverän effektivitet samtidigt som hon försöker besvara deras frågor och övertyga dem om sin oskuld. Tudelningen gör henne båda förtvivlat aggressiv och auktoritativt "säker".)

FREDERIK: Du ska inte klaga på regnet. Skörden blir bättre än på många herrans år.

MARI: Skörden! Annat har ni visst inte i era trånga skallar! (Hennes häftiga tonfall förvånar dem.)²⁰⁰

Die anfängliche Ahnungslosigkeit der Familie wird mehr und mehr von Zweifeln durchdrungen und schlägt langsam in gegenseitiges Mißtrauen um. Dabei kommt es zu keiner offenen Aussprache der Verdächtigungen, sondern es bleibt bei Andeutungen. Dramaturgisch werden sie zusätzlich durch körpersprachliche Mittel ausgedrückt oder atmosphärisch akzentuiert. An diesen Stellen überlagert der Nebentext den Haupttext²⁰¹. Maris verbindlich belanglose Replik beim Eintreten und ihre Geschäftigkeit sind Versuche, die Kluft zwischen sich und der Familie mit harmlosen Alltäglichkeiten zu überspielen. Doch ihre Zerrissenheit nimmt auch deutlich aggressive Züge an, die sich in heftigen Äußerungen und emotionalen Ausbrüchen²⁰² zeigen. Wie ausweglos sich Maris Zwangslage darstellt, spiegelt sich auf sprachlicher Ebene in ihrem paradoxen Interaktionsverhalten wider. Als Frederik seine Vermutung, daß Albin von ihr versteckt wird, bestätigt sieht und Mari mit ihren konspirativen Unternehmungen entlarvt, verweigert sie indirekt die Aussage, indem sie auf Frederiks doppeldeutige Botschaft widersprüchlich reagiert.

FREDERIK: Och den här kvällen blir det ingen ägghandel i Räfsbacka, så mycket du vet! (Mari ser på honom, hatet lyser i hennes ögon.)

MARI: (småler) Nej. Hur skulle det bli nån ägghandel, vi har ju ingenting att sälja.²⁰³

Mit der Ablehnung, die sie der Familie jetzt gegenüber offen zum Ausdruck bringt, legt sie zunächst ihren Standpunkt - die Solidarität mit dem Sohn - fest. Ihre mit

²⁰⁰ *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.68ff.

²⁰¹ vgl. dazu Pfister 1994, S.36f. und Asmuth 1994, S.51ff.

²⁰² vgl. *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.44, S.73 und 74

²⁰³ *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.103

einem Lächeln begleitete Aussage soll zu verstehen geben, daß sie die Zweideutigkeit der Bemerkung gar nicht verstanden hat, und widerruft diese erste Botschaft²⁰⁴. Es ist der Versuch, gegen die patriarchalische Ordnung aufzubegehren und das der Frau auferlegte Schweigen zu brechen. Gegen das Weiblichkeitsmuster "Ehefrau" lehnt sie sich zwar auf, entkommt ihr aber nur in der Überlagerung einer anderen patriarchalen Rollenzuweisung als Mutter. Mari verkörpert ein Weiblichkeitsmuster²⁰⁵, das nur auf die mütterlichen Eigenschaften reduziert ist bzw. in welchem die Handlungen durch die Mutterrolle bestimmt sind. Ihre extreme Mutterliebe verleiht Mari kämpferische Kraft und Energie, durch die sie den Wettlauf mit der Bürgerwache aufnehmen kann.

(Skymning och vinande höstlikt väder. Prinsas-Mari springer genom skogen. Marken är hal, hon stapplar och snavar, men hon springer allt vad hon förmår).

MARI: Låt dem komma ... de ska inte få fatt mig ... de ska inte få fatt oss, Albin och mig.

(Snabbt blir hon trött, springer allt mödosammare, faller omkull, reser sig, tvingar sig vidare.)²⁰⁶

In ihrer Eigenschaft als Mutter wächst Mari über sich selbst hinaus, und ihre Mütterlichkeit kann, in ihrer Idealisierung, als weibliches Pendant zu männlichen Helden gesehen werden. Doch ist der Prototyp des weiblichen Helden in der Literatur von Männern immer entweder durch den Tod oder als Gebende bzw. als Opfernde gekennzeichnet, was wiederum eine patriarchalische Unterordnung beinhaltet²⁰⁷. Sowohl am Ende von Schildts Novelle²⁰⁸, als auch bei Bargum wird Mari Opfer des gesellschaftlichen patriarchalen Systems.

(Då ser Albin upp, tittar på Ernfred, och på Frederik. Så reser han sig, lyfter långsamt armarna upp i luften. Vid hans fötter ligger Mari. Bara så mycket orkar hon, att hon höjer på huvudet och får syn på sin make och på sin yngre son.)

Mari: (skriker) Odjur!²⁰⁹

Anders als bei Schildt unternimmt Mari hier noch einmal den Versuch, gegen das Patriarchat - verkörpert durch den Mann und den Sohn - Widerstand zu leisten.

Mit der Einordnung der Handlung in einen konkreten historischen Kontext, werden bei Bargum die gesellschaftlichen und politischen Phänomene des 1918/19 Krieges, und die damit veränderten kollektiven Norm- und Wertvorstellungen, die sich auf die

²⁰⁴ Die Situation und das Kommunikationsverhalten erinnert an die double-bind Situation, vgl. Bateson et al. 1969, S.16ff. und Watzlawick et al. 1982, S.75

²⁰⁵ vgl. dazu die Definition bei Stephan 1983, S.26f.

²⁰⁶ *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.105

²⁰⁷ vgl. Weigel 1983, S.138ff.

²⁰⁸ "Men som om skottet träffat henne själv, föll Mari från Prinsas framstupa på sitt ansikte, och hennes krokiga fingrar borrhade sig in i den fuktiga jorden." (vgl. Runar Schildt, *Hemkomsten*, 1919, S.314) Bei Schildts Schluß scheint der Tod Maris nicht ausgeschlossen zu sein. Ihre Sprach- und Machtlosigkeit definieren sie jedoch deutlich als Opfer.

²⁰⁹ *Hemma igen*, Lilla Teatern 1975, S.109

zwischenmenschlichen Beziehungen der Figuren auswirken und ihr soziales Umfeld bestimmen, genauer beleuchtet. Während Frederik, Ernfred und Brita sich hier auf der 'richtigen politischen Seite' wähnen, und sich damit den Bedingungen und Forderungen ihres sozialen Umfelds angepaßt haben, in denen politische Zuordnung Verdächtigung und Verrat etc. als normal gelten und zu einer Art Selbstschutz werden, ist sowohl Albin als auch Hanna und Mari gemein, daß sie mit den gesellschaftlichen Bedingungen in Konflikt geraten und zu Opfern von Verdacht und Verrat werden. Bargum versucht, die Abartigkeit der vorherrschenden kollektiven Betrachtungsweise der Kriegszeit 1918/19, die sich vor allem in der Einteilung auf "weiß" und "rot" begrenzt, und sich in sozialem Mißtrauen und menschlicher Entfremdung manifestiert, aufzuzeigen. Auf diese Weise erfolgt auch hier eine kritische Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit vergangenen literarisch-kulturellen und politischen Erscheinungen, die von Bargum als um so wichtiger aufgefaßt werden, da sie noch nicht abgeschlossen sind.

1918 har levat kvar igenom åren - och därigenom fått ett drag av nationellt komplex. Vi talar fortfarande om vita och röda. Med 1918 har vi ännu inte gjort upp. [...] Vi måste ständigt uppehålla relationer till vår egen historia. Det vore förfärligt om vi skulle ro oss in i liknande elände.²¹⁰

Die Aufarbeitung von Geschichte und Literatur wird hier zu einem notwendigen Prozeß für die kulturelle Selbstvergewisserung und die politische Identität einer Gesellschaft.

In Johan Bargums Komödie *Häxskogen* (UA 1984 SvT), die auf Runar Schildts Novelle *Häxskogen* (1920) zurückgeht, wird auf ganz andere Weise das Gefühl der Entfremdung thematisiert. Die Künstlerproblematik des Schriftstellers Jacob Casimir und die Beziehung zu seinen Verwandten - die Tanten Louise und Constance, sowie Onkel Theodor - , mit denen er den Sommer auf dem Landgut *Santaniemi* des Vetters Fabian verbringt, stehen im Mittelpunkt der Novelle und des Dramas. Anders als bei der Dramatisierung von *Hemma igen* werden in *Häxskogen* keine zusätzlichen Quellentexte miteinbezogen. Bargum hält sich allerdings auch hier zum Teil wörtlich an die Vorlage Runar Schildts.

Jacob Casimir befindet sich in einer künstlerischen Schaffenskrise, die das Schreiben des achten Kapitels seines Romans unmöglich macht. In den einseitig-monologhaften Gesprächen mit der Hausangestellten Gudrun legte er seine Schwierigkeiten beim Schreiben und die damit verbundenen Versuche, die Schreibhemmung zu überwinden,

²¹⁰ Sahlström, Vbl 17.09.1975

dar²¹¹. Dienstwillig, aber auch interessiert läßt Gudrun die Ausführungen von Jacob Casimir über sich ergehen und ist ihm mit praktischen Lösungsvorschlägen, auf die Casimir allerdings verärgert und heftig reagiert, behilflich.

JACOB CASIMIR: Skriva? Vet du att jag inte har skrivit nånting alls på två månader? Inte en enda sats som duger till nånting! [...] Du vet inte vilken iskall kyla som kan strömma emot en ur såna här vita, oskrivna papper...

GUDRUN: Jaså? Kanske man borde försöka få tag på tidningspapper i stället?

JACOB CASIMIR: Du din idiot!

(Gudrun vänder argt på klacken, går utåt, hejdas av JC)

Vänta... förlåt mig, jag menade inte... jag är så ur gängorna ...

(Utanför hörs ljudet av en slättermaskin, som kör igång)

[...]

JACOB CASIMIR: Ja herregud... slättermaskinen ... kusin Fabian sköter räkenskaperna och faster Constance planerar hushållet och tant Louise sitter med sina broderier och jag - gör ingenting. Absolut ingenting. Vet du att man kan bli galen av att göra ingenting!²¹²

Jacob Casimirs excentriskt Verhalten hängt mit der Unfähigkeit, seiner Schriftstellerei nachzukommen, zusammen. Der Umstand, in zwei Monaten nichts Sinnvolles zustande gebracht zu haben, läßt ihn an seinen Fähigkeiten als Schriftsteller zweifeln. Dabei versucht er, verschiedene Formalitäten und äußere Umstände für sein Unvermögen verantwortlich zu machen. Eine zusätzliche Belastung stellt der Vergleich mit den anderen Familienmitgliedern dar. Gegenüber der Verwandtschaft, die alle ihre Aufgaben erledigen können, fühlt er sich als Außenseiter, Nichtskönner und Versager. Sein Minderwertigkeitsgefühl wird noch verstärkt, wenn er seinen Verwandten auf der Veranda entgegentritt, da sie ihn vor allem über seinen Dichterberuf identifizieren. Aufgrund der Tatsache, daß er Künstler ist, gilt er in seinem familiären Umfeld, d.h. im normalen gesellschaftlichen Leben - sowohl im positiven als auch negativen Sinn - als etwas Besonderes und ist daher ein Außenseiter der konventionellen Gesellschaft. Seine Schriftstellertätigkeit wird deshalb als entsprechend exotische Beschäftigung auf verschiedenste Weise verfolgt und kommentiert. Tante Louise setzt Jacob Casimir mit dem romantischen Bild einer Künstlerpersönlichkeit gleich, das den Dichter nicht als gewöhnlichen Menschen, sondern als herausragendes, von den anderen kaum verstandenes Genie versteht²¹³. Theodor, der eigentlich literarisch eher uninteressiert ist, sorgt als Mäzen für die formalen Bedingungen des Schriftstellers²¹⁴. Trotz der unterschiedlichen

²¹¹ Gudruns Funktion liegt darin, die Selbstgespräche und Gedanken Jacob Casimirs, die in der Novelle sehr ausführlich sind, dramaturgisch anschaulicher zu gestalten.

²¹² *Häxskogen*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1984, S.3f.

²¹³ "LOUISE: Ni förstår inte vad det vill säga att dikta. Man kan inte vara inspirerad alla dagar. Lusten kommer och går som den vill, inte sant, Jacob Casimir?" (*Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.11)

²¹⁴ "THEODOR: [...] Överhuvudtaget litteratur... Det är så mycket man borde läsa, men man har inte tid. [...] Är det nånting som du inte tycker om i vår matordning? [...] Vill du ha ett annat rum?" (*Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.11f.)

Voraussetzungen werden von beiden große Erwartungen an Jacob Casimir als Schriftsteller herangetragen. Von Constance und Fabian dagegen wird die Vorstellung vom Künstler als Genie entlarvt und der Druck auf Jacob Casimirs angeschlagenes Selbstbewußtsein erhöht. Während Constance sich kritisch und spitzfindig über die Existenzdeckung des Dichters äußert²¹⁵, betreffen Fabians Angriffe einerseits die parasitäre Existenz des Künstlertums²¹⁶ und andererseits die Qualität²¹⁷ und den Fortgang²¹⁸ seines Schreibens. Fabians Skepsis gegenüber dem Schriftstellerberuf wird in einem längeren Gespräch zwischen ihm und Jacob Casimir genauer erläutert. Für Fabian enthält der dichterische Schaffensprozeß einerseits die Möglichkeit, über das Fiktive zu herrschen ("Tänk efter själv. Medan man fyller de här vita sidorna med sina små ord och nätta meningar, trollar man i själva verket fram en hel skara av små undersåtar."²¹⁹) und andererseits, im Gegensatz zu anderen Machthabern, die Bequemlichkeit, keine Verantwortung übernehmen zu müssen: "Och man har inte ett spår av ansvar för vad man gör. Man är kort sagt en mäktig herre, [...]"²²⁰. Eine der wesentlichen Gefahren beim Dichten bedeutet für Fabian jedoch, daß der Dichter die Trennung zwischen Fiktion und Wirklichkeit vielleicht nicht immer vollziehen kann:

FABIAN: Men sedan när man tröttnat på att skriva, [...] och går ut bland vanliga människor, som det ju tyvärr alltid kommer att finnas en hel del av - är det så säkert att man har låst in sin härskarattityd i skrivbordslådan? Är det säkert att man inte vill fortsätta att styra och ställa också bland människor av kött och blod?²²¹

Fabians sehr allgemein formulierte Ausführungen enthalten allerdings gleichzeitig die konkrete Befürchtung, daß Jacob Casimir aus seiner dichterischen Selbstüberschätzung heraus diese Grenze überschreitet, indem er versucht, in das Schicksal anderer einzugreifen. Nicht zuletzt deshalb spricht Fabian zusätzlich verschiedene Drohungen aus, die Jacob Casimir klar machen sollen, daß er sich auf seine fiktiven Figuren zu beschränken hat, anstatt Veronica, der Frau seines Veters Henrik, den Hof zu machen.

²¹⁵ "CONSTANCE: Rik blir du inte, min gosse, åtminstone inte på ditt arbete." (*Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.11)

²¹⁶ "FABIAN [als Jacob Casimir ihm sein Buchmanuskript wegnimmt]: Oj då: Förlåt mig. Jag borde visst ha tvättat händerna, va? Fast egentligen borde du kanske vara tacksam över att jag skaffar mig dynga under naglarna. När måste ju alltid smutsa ner sig för att ni ska kunna sitta i era elfenbenstorn och hitta på era små sagor..." (*Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.33)

²¹⁷ "FABIAN: För Guds skull, hindra honom inte i hans tjänstutövning. Kanoten är hans egen lilla musa. Det är där han bearbetar alla sina geniala uppslag och idéer. Och resultatet blir därefter. Små näpna noveller, små tillbud till romaner." (*Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.26)

²¹⁸ "FABIAN: [...] Det ska bli intressant att läsa den, förutsatt att man får leva så länge." (*Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.34)

²¹⁹ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.34

²²⁰ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.34

²²¹ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.35

FABIAN: Men en författare gör säkert klokt i att hålla sig till sina bilder. Riktiga människor har en så otrevlig vana att ta illa vid sig om man börjar rubba deras cirklar. Och en sak till. Tänk dig för innan du ger dig ut i kanot. Mörkret faller tidigt så här års, och om du i skymningen kommer strykande längs vasskanterna kan någon förväxla dig med en and [...] Jag menar allvar, Jacob Casimir. Tag dig i akt.²²²

Trotz dieser Warnungen rudert Jacob Casimir öfter nach *Koistula* hinüber. Er hat sich in Veronica verliebt und glaubt, in ihr eine verständnisvolle Gleichgesinnte gefunden zu haben. Veronica ist zwar ebenfalls in ihn verliebt, sie wird aber durch Jacob Casimirs merkwürdiges und zwiespältiges Verhalten irritiert ("Jag blir inte klok på dig."²²³ oder "Det är dig jag är rädd för, Jacob Casimir."²²⁴). So auch, als der Junge eines bei Veronica angestellten Ehepaares ertrinkt und Jacob Casimir teilnahmslos alles beobachtet. Veronica, die den Schriftstellerberuf bisher als "yrke att förstå människor"²²⁵ aufgefaßt hat, muß erkennen, daß Jacob Casimir keinerlei Mitgefühl für andere Menschen empfinden kann. Er bezeichnet dagegen die Teilnahmslosigkeit als Berufskrankheit, als "yrkessjukdom"²²⁶.

VERONICA: Stackars människa. Och kvinnan verkade ju som om hon skulle gå sönder ... Hur ska de nånsin komma över det här? - Vad står du och tittar på?

JACOB CASIMIR: Dig. Dig och honom. Herrgårdsfrun och en anställd, som nyss har förlorat sitt barn. Jag står här som en småstadsfotograf på marknad och fotograferar er. Klick klick. Jag står och samlar på det enda kapital som jag har att röra med. Klick klack. Där har du din medkänsla. (Hon vänder sig bort.)

Jag sa ju det. Du tycker att jag är avskyvärd.

VERONICA: Varför tror du det?

JACOB CASIMIR: Därför att jag tycker det själv! Kommer du ihåg det första pappan sa: "Herregud ... pojken min ..., jag har den repliken här i mitt huvud för evig tid, och sedan mamman som kastar sig över pojken ... Det är så förbannat äkta, så enastående riktigt, och själv står jag där bredvid och suger allting i mig, sörplar i mig av deras olycka, smaskar i mig mänskligt lidande och tänker: just så talar den heta smärtan, och det ska jag använda i nån av mina böcker [...]. Det är ju så att man kan kräkas!

VERONICA: Så att dig går man aldrig säker för? Om man till exempel skulle... älska dig, så kunde man aldrig vara säker på att inte få skämmas för det i någon av dina böcker?

[...] Tror du att alla som skriver reagerar på samma sätt som du?

JACOB CASIMIR: Antagligen. Vill man skriva, blir man tvungen att alltid stå utanför.

VERONICA: Eller tvärtom [...] man vågar aldrig annat än att stå utanför. Man är rädd för att helhjärtat satsa på nånting, och därför skriver man i stället.²²⁷

Das von Jacob Casimir entworfene Selbstbild als Künstler spiegelt die innere Zerrissenheit, die sich in Selbstverachtung und Selbsterhöhung äußert, wider. Es scheint ihm zwar auf der einen Seite zutiefst verabscheuenswert zu sein, wenn er als Außenstehender und indiskreter Beobachter die Gefühle und Verhaltensweisen seiner

²²² *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.36

²²³ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.18

²²⁴ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.24

²²⁵ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.18

²²⁶ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.19

²²⁷ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.20f.

Mitmenschen ausbeutet und in sein Repertoire aufnimmt, um sie später bei Gelegenheit literarisch zu verwerten. Auf der anderen Seite sieht er die beobachtende Distanz als einen notwendigen Bestandteil für die Arbeitsmethode des Dichters, die für die Echtheit der Darstellung, also für eine authentische Schreibweise, unentbehrlich ist. Die Außenseiterposition identifiziert ihn als Dichter und hebt den Gegensatz zwischen Künstler und allen anderen und damit auch das Außergewöhnliche des Künstlertums hervor.

In Veronicas Künstlerbild findet der Dichter im Schreibprozeß, im Gestalten einer Fiktion, Kompensation für die Unsicherheit vor den eigenen Gefühlen und der Unzulänglichkeit, sich im Leben zurechtzufinden. Veronica sieht in der Neigung, sich als Außenstehender zu betrachten, eine Angst davor, etwas wirklich zu empfinden; statt dessen dient das Schreiben als Ersatzbefriedigung. Veronica ist deshalb verunsichert, ob Jacob Casimirs Gefühle für sie echt sind, oder ob er sie nur für sein Schreiben benutzt.

JACOB CASIMIR: [...] Veronica, min nya roman artar sig bra, utom att jag inte kan arbeta för tillfället. Men ser du, jag har allting här i mitt huvud. Jag måste ut ur häxskogen, och sedan vet jag att jag kan skriva en bättre roman än någonsin.

VERONICA: Så det är det du behöver mig till?

(Jacob Casimir vänder sig bort).

Jacob Casimir, är du säker att det verkligen är mig du älskar?

JACOB CASIMIR: Du vill alltså inte?

VERONICA: (Omfamnar honom häftigt) Jo! Jag vill så gärna, så gärna... det är det som är det förfärliga...

JACOB CASIMIR: (Håller hennes hand i sin) Du skulle smeka med din hand över min panna, och hela förtrollningen skulle brytas... - Och förresten tänker jag skaffa dig mycket vackrare vigselringar än de där. Sen när jag får honoraret för min nya roman. (Hon gör sig fri. Paus.)²²⁸

Jacob Casimir glaubt, durch die Liebe zu Veronica genügend Kraft und Selbstbestätigung zu finden, um aus seinem Teufelskreis, seinem "Hexenwald" zu entkommen. Aus diesem Gefühl der Sicherheit heraus entwirft er deshalb seine Zukunftspläne vor Veronica, in der Hoffnung, sie für sich zu gewinnen. Doch Veronica entscheidet sich gegen Jacob Casimir. Die Ablehnung Veronicas hinterläßt bei ihm nicht nur ein Gefühl der Trauer, sondern hat auch eine befreiende Auswirkung, die sich darin äußert, daß seine Inspiration zurückkehrt und er einen Ausweg aus der Schreibkrise findet. Jacob Casimir hat gelernt, die Zwiespältigkeit und Zweifel und das damit verbundene Leiden als seine Wesensart anzunehmen, und erkennt, daß "...[i] själens sjuka punkt där diktens pärla hårdnar"²²⁹, seine dichterische Selbstverwirklichung liegt. Jacob Casimirs Schaffenskrise ist als Wendepunkt, als Prozeß der Selbstfindung zu sehen, in dem die Einsamkeit und das gesellschaftliche Außerhalbstehen akzeptiert werden muß. Mit der Dramatisierung von Runar Schildts Novelle wird an eine literarische

²²⁸ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.55f.

²²⁹ *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, S.71; bzw. die Wiederholung S.72

Tradition angeknüpft, in der sich die finnlandschwedischen Intellektuellen dem Verlust der kulturellen Prävalenz bewußt werden und eine pessimistische Grundstimmung die schwedischsprachige Prosaliteratur kennzeichnet. Anhand von Jacob Casimirs Künstlerkrise drückt sich gleichzeitig die allgemeine Problematik zwischen dem an den Rand gedrängten Individuum und der Gesellschaft, zwischen Außenseitertum und Integrationsbestreben aus, die auch am Ende des 20. Jahrhunderts aktuell erscheint. Bargums szenische Umsetzung fordert deshalb ausdrücklich ein "nicht-naturalistisches", "stilisiertes" Bühnenbild²³⁰, das die drei verschiedenen Schauplätze der Handlung, Jacob Casimirs Zimmer, die Veranda des Herrngutes *Santaniemi* und das Anwesen *Koistula* gleichzeitig zeigen soll, um einer räumlichen und zeitlichen Gebundenheit entgegenzuwirken. Obgleich diese Sichtbarmachung des theatralischen Apparats und das Aufdecken der Kulissen als Kulissen eine anti-illusionistische Wirkung hat und, gemäß Pfister, die epische Vermittlungsfunktion²³¹ betont, sahen (oder wollten?) viele Kritiker keinen neutralen Schauplatz (sehen), sondern das Gezeigte stellte für sie vielmehr eine realistische Konkretisation des typisch finnlandschwedischen bürgerlichen Milieus dar: "Den yttre ramen är - i stort sett - typiskt finlandssvenskt herrskapsaktigt"²³² und "i en äkta finlandssvensk sommarmiljö"²³³ bzw. "'Den svenska överklassen", välkänd av alla vid det här laget, sitter på den typiska finlandssvenska verandan och dricker te."²³⁴ Innerhalb dieses Milieus wurde auch der Protagonist Jacob Casimir als eindeutig finnlandschwedisch identifiziert, und für die Kritiker war es deshalb um so unbegreiflicher, daß ein Schauspieler mit reichsschwedischer Aussprache die Hauptrolle übernahm: "Jacob Casimir är också mycket finlandssvensk, därför var det synd, att han gestaltad på scenen i kött och lätt anemiskt blod av Anders Larsson talade rikssvenska."²³⁵ Durch die reichsschwedische Diktion, die die Figurenrede des Protagonisten erfuhr, wurde eine wichtige identitätsstiftende formale Erwartungsnorm des Publikums durchbrochen²³⁶ und in den Rezensionen entsprechend kritisiert: "Det betyder att man valt att placera en rikssvensk skådespelare i centrum för allt det finlandssvenska. En faktor som skapar dissonanser - lite som en gås som försöker spela fula ankungen."²³⁷ Die eindeutige Lokalisierung des Geschehens in das typisch finnlandschwedische bürgerliche Milieu einerseits und die Ablehnung illusionsbrechender Elemente andererseits macht deutlich, daß hier seitens der Kritik (und des Publikums?) eine bestimmte formale und ideologische Erwartungshaltung zugrunde liegt, die auf einen

²³⁰ vgl. "Kommentar om dekoren i *Häxskogen*"; *Häxskogen*, Svenska Teatern 1984, o.S.

²³¹ Pfister 1994, S.121

²³² Don Herler, Öb 11.03.1984

²³³ Thelestam, VN 11.03.1984

²³⁴ Söderling, ÖN 06.03.1984

²³⁵ o.A., FNT 08.03.1984

²³⁶ vgl. Pfister 1994, S.56

²³⁷ Camilla Thelestam, VN 11.03.1984

Wiedererkennungseffekt des Milieus und der Figuren abzielt, so daß antiillusionistische Effekte als störend empfunden werden. Denn trotz seiner exklusiven Problematik kann Jacob Casimir, gemäß Widén, als Identifikationsfigur angesehen werden; allerdings nur für einen bestimmten Teil des Publikums:

Teater bygger ju i hög grad på identifikation och Jacob Casimir är avgjort ett ypperligt identifikationsobjekt för alla som har en speciell uppgift att klara men känner de definitivt har gått i bakläs. [...] Till sin allmänna tematik kan "Häxskogen" förefalla ganska "smal". Det är i hög grad en pjäs för diktare och andra konstnärliga aktiva, som kan spegla sej i Jacob Casimirs kamp mot en sinande inspiration. Jag förmodar att stora delar av publiken ställer sej tämligen oförstående till hans navelskådande.²³⁸

Die Künstlerproblematik spielt sich gleichzeitig in einem elitären Rahmen ab und knüpft an die romantisch-neuromantische Vorstellung an, daß Kunst das Privileg einer gesellschaftlichen Oberschicht ist. Eine Identifikation des Zuschauers mit Jacob Casimir beinhaltet jedoch nicht nur die künstlerische Problematik des Schriftstellers, sondern auch das Künstlerbild, das er verkörpert. Auf diese Weise wird das elitäre Künstlermilieu der Vergangenheit heraufbeschworen und an der Milieugebundenheit des Künstlers festgehalten. Obgleich das Geschehen oder die Figuren in Johan Barngums Dramatisierung *Häxskogen* nicht unbedingt der eigenen Erfahrungswelt des Zuschauers zuzuordnen sind, wurde von den Rezipienten das typisch Finnlandschwedische herausgelesen. Als kennzeichnend für das kollektive Selbstbild gilt demnach der hohe soziale Status und das kulturelle Establishment, zwei Faktoren, die dem stereotypen Bild über die Finnlandschweden entsprechen. In der Selbstkategorisierung scheint es demnach weniger Probleme zu geben, wenn das Finnlandschwedische im Hinblick auf das bürgerliche Milieu oder die kulturelle Elite verallgemeinert wird, empfindlicher reagiert man dagegen, sobald es als Fremdkategorisierung seitens der Majorität geäußert wird, dann wird es als negatives Stereotyp aufgefaßt²³⁹.

Mit dem Künstlerdasein und künstlerischen Schaffen einer konkreten Schriftstellerfigur beschäftigt sich auch Claes Anderssons und Tua Forsströms Stück *Diktonius* (UA 1974 LT). Thematisiert wird die Gegensätzlichkeit im Leben und Werk des Expressionisten Elmer Diktonius (1896-1961). Während der junge Diktonius die lebhaften Auseinandersetzungen und Gespräche mit dem Sozialdemokraten Otto Vilhelm Kuusinen, den Redaktionsmitgliedern der Zeitschrift *Ultra* und dem Chefredakteur des *Arbetsbladet* Axel Åhlström genießt, lebt der ältere Diktonius zurückgezogen und introvertiert in Einsamkeit.

²³⁸ Gustaf Widén, Bbl 03.03.1984

²³⁹ vgl. Kapitel 2.4.1.

In den Begegnungen mit Otto Vilhelm Kuusinen, die einen wesentlichen Teil des ersten Aktes bestreiten²⁴⁰, wird die Bedeutung, die Kuusinen als Inspirator des revolutionären Idealismus und Unterstützer resp. konstruktiver Kritiker der ersten literarischen Versuche für Diktonius hatte, herausgestellt. Diktonius Werk findet durch verschiedene Gedichte, wie z.Bsp. *Jaguaren*, aus der Debutsammlung *Min dikt* (1921), ebenfalls Eingang²⁴¹. Das radikale Selbstbewußtsein und die Dynamik, die das expressionistische Programmgedicht *Jaguaren* vermittelt, stehen im Kontrast zu dem eher unsicher wirkenden und zweifelnden Menschen Diktonius, der auf die Anregung seiner geistigen Bezugsperson vertraute. Als Kuusinen Finnland verlassen muß und der Kontakt zu ihm abbricht, reagiert Diktonius verzweifelt. Hinzu kommt die Kritik an den ersten Büchern und die Uneinigkeit unter den Herausgebern der Zeitschrift *Ultra*, der kurzfristig existierenden Programmzeitschrift der finnlandschwedischen Modernisten. In einem Redaktionstreffen werden die Meinungsverschiedenheiten zwischen dem radikal-revolutionären Diktonius, der entrückt-seherisch dargestellten Edith Södergran und der kosmopolitisch charakterisierten Hagar Olsson offensichtlich²⁴². Eine weitere geistige Orientierung für Diktonius ist die redaktionelle Mitarbeit bei der Zeitung *Arbetarbladet* in Åbo. Unter der Leitung des kompromißbereit gesinnten Sozialdemokraten Axel Åhlström vertrat das *Arbetarbladet* die sozialdemokratische Mitte, von der Åhlström auch Diktonius zu überzeugen suchte. "Det finns andra framkomliga vägar - en medelväg, Elmer."²⁴³ Im Laufe seiner Zeit als Journalist des *Arbetarbladet* wandelte sich seine ursprünglich radikal-revolutionäre Gesinnung in eine sachlich nüchterne Einstellung zur Sozialdemokratie und er näherte sich den Intentionen des *Arbetarbladet* an.

Im vermeintlich idyllischen Kreis der Familie lebt der lebensabgewandte inzwischen zehn Jahre ältere Naturfreund und Melancholiker Diktonius. Während das satirisch angelegte Festbankett zum 50. Geburtstag des Dichters und die späte Anerkennung seines Werkes - was hier als leichter Seitenhieb auf die Rezeption der modernistischen Literatur verstanden werden soll - noch den Charakter einer Feier hat, sitzt Diktonius an seinem 60. Geburtstag einsam und geistesabwesend auf einem Stuhl, um wenig später - schneller als erwartet - zu sterben.

Die collagenartige, fragmentarische Disposition des Stückes soll nicht die kontinuierliche authentische Entwicklung des Dichters zeigen, sondern versucht, die Spannung zwischen dem Werk des jungen und alten Diktonius zu thematisieren. Im Gegensatz zu den Szenen des älteren Diktonius, in denen der Dichter sich erinnert und erzählt, was der meditativen Stimmung des späteren Werkes entspricht, stehen die lebhaften Auseinandersetzungen und Gespräche des jungen Diktonius für die kraftvollen und

²⁴⁰ vgl. *Diktonius*, unveröffentlichtes Manuskript, o.S.

²⁴¹ vgl. *Diktonius*, unveröffentlichtes Manuskript, o.S.

²⁴² vgl. *Diktonius*, unveröffentlichtes Manuskript, o.S.

²⁴³ vgl. *Diktonius*, unveröffentlichtes Manuskript, o.S.

revolutionären frühen Werke. Daß in der Darstellung der persönlichen Identität des Dichters über die Gegensätzlichkeit alt-jung, frühes-altes Werk ein versteckter Vorwurf enthalten ist, der sich mit der angemessenen gesellschaftlichen Anerkennung des Dichters auseinandersetzt, wird allerdings erst deutlich, wenn man den ursprünglichen Titel "Vem mördade Diktonius?"²⁴⁴ berücksichtigt. So gesehen beschäftigt sich Claes Anderssons und Tua Forsströms *Diktonius* mit der Wiederbelebung von Diktonius gegenwärtig als nicht aktuell angesehenen Werks - "Diktonius namn är känd, men han är inte tillräckligt läst."²⁴⁵ -, und dem Umgang einer Gesellschaft mit seinen Dichtern.

Im Gegensatz zu den Künstlerproblematiken steht in Claes Anderssons Dramatisierung *Janne Kubik* (UA 1985 SvT) die Lebensbeschreibung des einfachen Arbeiters Janne Kubik. Die Entwicklungsphasen des Protagonisten als Hafenarbeiter, Rotgardist, Kriegsgefangener, Knecht, Häftling, Alkoholschieber, Lappoanhänger und Streikbrecher stehen im engen Zusammenhang mit der Zeit des Bürgerkriegs von 1917/18 und dessen gesellschaftlichen Auswirkungen. Die literarische Grundlage Anderssons bildet der als innerer Monolog angelegte Roman *Janne Kubik. Ett träsnitt i ord* (1932) von Elmer Diktonius. Diktonius Untertitel "Holzschnitt in Worten" verweist auf eine graphische Technik, die von den Expressionisten aufgrund der kräftigen, einfachen und klaren Ausdrucksweise wiederentdeckt wurde, und deutet auf eine sprachliche Anlehnung an diese Darstellungsform im Roman hin. Obwohl für Andersson die eigene Lesart des Ursprungstextes und die damit verbundenen Veränderungen sehr wichtig sind, versucht er gleichzeitig doch Inhaltliches und Formales zu bewahren: "Det jag tror på är att försöka skapa sin egen vision av D's prosatext. Dessutom har jag nog försökt bevara ganska mycket av de diktoniuska monologerna (t ex i På vakt och Muilutusbilen). Innehållsmässigt följer pjäsen bokens handling och kronologi."²⁴⁶ Aus dramaturgischen Gründen gewinnt die Rolle von Jannes älterem Bruder Einar, der im Roman kaum erwähnt wird, im Stück an Bedeutung. Spielintern bzw. innerhalb des inneren Kommunikationssystems hat Einar die Funktion einer Kontrastfigur. Spieleextern bzw. außerhalb des inneren Kommunikationssystems wird er zum Kommentator mit epischer Vermittlungsfunktion²⁴⁷. Zur epischen Vermittlung werden außerdem drei Lieder - *Inledningssång*, *Sång om mänskans förutbestämmelse* und *Slutsång* - eingesetzt.

Bereits in der ersten Szene tritt Einar aus dem internen Spiel heraus und zeigt sich als distanzierter aber subjektiver Betrachter des Geschehens, der in Kontakt mit dem Zuschauer tritt.

²⁴⁴ Pauli W. Leiponen, FNT 05.12.1974

²⁴⁵ Jörn Donner, FNT 28.11.1974

²⁴⁶ Margita Andergård, Hbl 29.10.1985

²⁴⁷ vgl. Pfister 1994, S.109ff.

Kall vårvinternatt i en skogslänta nånstans i Nyland. Janne Kubik, ca trettio år gammal, står på vakt. [...]

Einar, Jannes några år äldre bror, uppenbarar sig. Han är välklädd, nästan snobbig. Han betraktar Janne, går runt honom, rättar till någon detalj i Jannes utrustning. Hans attityd är roat nedlåtande. Han är inte synlig för Janne.

EINAR: Jaha, du Janne. Du står där du! Som Bileams åsna. I fårakläder till på köpet. (Skrattar till). Fy fan, vad du ser löjlig ut! (Till publiken) Titta nu på den här mannen! Sku nån på fullaste allvar kunna föreställa sig att han där är min köttsliga bror? Nä-ä. Sannerligen icke!²⁴⁸

Während Janne Kubik seine Wache bei den Rotgardisten abhält und spielintern verhaftet ist, wird er von Einar herablassend gemustert und beurteilt. Nach Einars Meinung ist vor allem die Tatsache, daß Janne sich den Rotgardisten angeschlossen hat, für dessen mißliche Situation verantwortlich. Durch Einars eindeutigen Standpunkt gegenüber Janne Kubik wird das Publikum vorab mit einer subjektiven Wertung des Protagonisten konfrontiert und zu einer Stellungnahme provoziert. Diese Einseitigkeit der Sichtweise wird unmittelbar in der nächsten Szene durch ein der Spielhandlung übergeordnetes Eingangslied *Inledningssång* korrigiert. Das Lied richtet sich ebenfalls direkt ans Publikum und ruft - im Gegensatz zu Einars Äußerungen - zur neutral sachlichen Betrachtung der Dinge auf: "Vår uppgift är inte att anklaga eller döma"²⁴⁹. Dem Zuschauer wird hier die Aufgabe gestellt, seinen subjektiven Standpunkt auf eine mögliche Voreingenommenheit zu überprüfen und eine tolerante Haltung einzunehmen. Erst dann beginnt die Darstellung von Jannes Lebensgeschichte. Bei den Bemühungen, sich auf seinem Posten wachzuhalten, verfällt Janne in Selbstgespräche und Erinnerungen, in denen Kindheits- und Jugenderfahrungen sowie die Begegnung mit den Kommunisten lebendig werden. Durch Einars Kommentare wird einerseits der konkrete zeitliche Rahmen erläutert, andererseits vor allem aber Jannes Entwicklung mit dem eigenen Aufstieg verglichen. Nach dem Sieg der freiheitlich-nationalen Weißen gegen die Rotgardisten im Jahr 1918 zieht Einar erneut Bilanz.

EINAR: Segern är vår! Den här dagen kommer att gå till historien som det lagliga Finlands självständighetsdag. Den sextonde Maj år 1918! [...] Ja-a, du Janne. Du förlora du. Du satsa liksom på fel lag, du. Hör du det. Janne, var du nu råkar vara... Du var på fel sida.²⁵⁰

Im Unterschied zu Janne war Einar auf der richtigen Seite. Ein Umstand, der sich hier noch als rein zufällig erweist, im Verlauf des Stückes jedoch zum Prinzip wird. Janne kommt aufgrund seiner falschen Gesinnung in Gefangenschaft. Die Entscheidung für den Kommunismus entspringt jedoch nicht seiner politischen Überzeugung, sondern seiner Unsicherheit und Suche nach Wahrheit. Infolge seiner Leichtgläubigkeit und leichten Beeinflußbarkeit ist Janne außerdem zum Mitläufer prädestiniert.

²⁴⁸ Janne Kubik, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1985, S.1

²⁴⁹ Janne Kubik, Svenska Teatern 1985, S.3

²⁵⁰ Janne Kubik, Svenska Teatern 1985, S.41

Eine mögliche Tragweite der Mitläuferschaft wird dabei nicht unbedingt reflektiert, unzufrieden über die falsche Entscheidung macht er statt dessen andere dafür verantwortlich.

JELISEJEV: Det blev såhär sen... vem sku ha trott det? Vi som sku sitta i palatset och bestämma. I vit skjorta och cigarr i käften...

JANNE: (Tuggar gräs, spottar) Håll käften! Det var ert fel alltsammans. Jag vill ju int' alls komma med. Det var du och Järvinen som lura mig.²⁵¹

Aus der Gefangenschaft entlassen verdient sich Janne nach dem Krieg seinen Lebensunterhalt als Knecht auf dem Lande. Mit der Magd Elin plant er, eine neue Existenz als Cafébesitzer zu gründen. Das Vorhaben scheitert, da Elin ihn mit Harry betrügt und dieser von Janne im Tumult aus Eifersucht erstochen wird. Durch Elin wurde Janne nicht nur menschlich enttäuscht, sondern er hat auch die Absicht, auf rechtschaffene Weise seinen Unterhalt zu verdienen, aufgegeben. Sein Glaube an die moralischen Grundsätze sind so ins Wanken geraten, daß er nach der Haftstrafe mit der Prostituierten Tiltu ein Bordell samt illegalem Alkoholhandel unterhält. Als eine Polizeirazzia das Geschäft beendet und Janne erneut ins Gefängnis kommt, zweifelt er an der Gerechtigkeit des Lebens. Durch Einars Besuch und dessen Prahlerei über seinen Erfolg werden diese Zweifel intensiviert.

EINAR: Du Janne! Du kan förresten titulera mej "fabriksägare" eller "verkställande direktör". [...]

EINAR: Ja ja, lillbrorsan. Livet är sånt. Somliga vinner. Andra förlorar. Det gäller att gripa tillfället i flykten, så att säga. Att bida sin tid och sen (Snabb rörelse, som om han fångade en fluga) hugger man till.

JANNE: (Dystert, självmedlidsamt) Varför e de alltid jag som ska förlora då? Kan du svara på det, du som e en läst karl? ÄR DET RÄTTVIST!?

EINAR: Livet ÄR inte rättvist. Livet är en fråga om vem som är smartast. Så enkelt är det. Och klar som korvspad.²⁵²

Einar erklärt Janne seine Lebensanschauung und gibt ihm den Rat, sich den neuen Strömungen anzupassen um vorwärtszukommen. Er erzählt von der rechten Lappobewegung, deren Parole "'Finland ska bli vitt, om det så ska krypa på knäna'"²⁵³, die Janne so verinnerlicht, daß er sich nach seiner Haftentlassung als Lappomitläufer entfaltet und an der Entführung eines linken Professors beteiligt ist. Die Aktion mißglückt durch Jannes Verschulden, und er wird erneut in Haft genommen. Apathisch und resigniert steht Janne wie in der ersten Szene unter der distanzierten Beobachtung seines Bruders Einar, der Jannes Verhalten analysiert und kritisiert. Die Diskrepanz zwischen Jannes unaufhaltsamen Abstieg und Einars steigendem Erfolg wird in dieser Szene am offensichtlichsten und kulminiert, als Janne sich wiederum für die falsche

²⁵¹ Janne Kubik, Svenska Teatern 1985, S.42

²⁵² Janne Kubik, Svenska Teatern 1985, S.71ff.

²⁵³ Janne Kubik, Svenska Teatern 1985, S.74

Seite entscheidet, zum Streikbrecher wird und daraufhin lebens- und orientierungsmüde Selbstmord begeht. Janne hat den Glauben und die Zuversicht an das, was Recht oder Unrecht und Gut oder Böse ist, verloren, und der Selbstmord ist für ihn der einzige Ausweg, dem Nihilismus seines Daseins - der Sinn- und Wertlosigkeit seines Lebens - zu entfliehen. Mit der Frage, ist der Freitod Jannes ein Akt der Selbstbestimmung oder vom Schicksal bestimmt, wird gleichzeitig die Problematik des Stücks, ob der Mensch über sich selbst bestimmen kann oder nicht, ersichtlich. Die distanzschaffenden Liederlagen verlagern das Thema auf eine übergeordnete Kommunikationsebene. Im Lied *Sång om mänskans förutbestämmelse*²⁵⁴ wird zwischen den beiden Akten dem Zuschauer die direkte Frage nach der Vorherbestimmung des Menschen gestellt. Eine mögliche Antwort deutet sich im Schlußlied an.

Slutsång (Enkel visa)

Det sitter en fågel i minnets land
 som byggt sig ett bo i vår skymda del
 Den sjunger om sorg och ensamhet
 Den sjunger om alla de glömda
 om alla i jorden gömda
 Dess sång är vacker och härlig
 och dödlig och förfärlig!
 Den sjunger om kärlek och kärleks brist
 Den sjunger om den vi älskat och mist
 Jag såg den i rännsten en morgon
 Den kunde alls inte mer flyga
 Den var platt som ett kakel
 och trasig och naken
 Med sitt blod hade fågeln gjort gatan röd
 Men rakt upp ur stenen man hörde dess karminröda sång
 Den var sällsam och stark
 och den hördes dag och natt, överallt överallt...
 Ja den piper och drillar vart än jag går och mitt hjärta besvarar sången
 som rymmer all ensamhets sorgetår.²⁵⁵

Der Vogel hat die Brüchigkeit des Lebens, das Prinzip von Schaffen und Zerstören und damit den nihilistischen Charakter des Daseins erkannt. Im Gesang des zu Boden gestürzten, zerbrochenen Vogels wird jedoch ersichtlich, daß dieses nihilistische Leben nicht verneint, sondern in seinem Nihilismus bejaht wird. Die Freiheit des Einzelnen gründet im Sinne Nietzsches im Gedanken der ewigen Wiederkehr, die als Symbol dafür steht, jene Sinnlosigkeit des Daseins zu bejahen, um dem Dasein einen Sinn zu geben. In diesem Zusammenhang sind sowohl Janne als auch Einar als Beispiel für die Determiniertheit und im Extremfall Manipulierbarkeit des Menschen durch soziale, gesellschaftliche und politische Bedingungen zu sehen. Durch verfremdende und distanzierende Elemente der Dramatisierung sollen einfühlende und

²⁵⁴ Janne Kubik, Svenska Teatern 1985, S.51

²⁵⁵ Janne Kubik, Svenska Teatern 1985, S.83

identitätssiftende Momente unterlaufen werden. Statt dessen soll der Zuschauer hier, wie es ihm im Eingangslied im Sinne Brechts vorgeschlagen wurde, die Haltungen, Verhaltens- und Denkweisen im Hinblick auf die gegebenen gesellschaftlichen Umstände und Bedingungen analysieren, Antworten auf direkte Fragen suchen und mögliche Lösungsvorschläge bewerten.

Welche Ausmaße Manipulation und Mitläuferschaft in organisierter Form annehmen können, wird anhand der Bürgerwehrebewegung in Olof Granholms Stück *Spritmugglarna*²⁵⁶ (UA 1976 WT), thematisiert. Das Geschehen spielt sich im österbottischen Kleinbauernmilieu zur Zeit der Prohibition der 20er Jahre ab. Es ist eine Zeit, in der noch die Auswirkungen des Bürger- bzw. Freiheitskrieges 1918/19 wahrnehmbar sind und die von Korruption und Überwachung geprägt ist. Unter diesen Umständen war die Bürgerwehr, die während des Krieges als reguläre Truppe der Armee anerkannt wurde²⁵⁷, auch nach dem Krieg erforderlich. Auf lokaler Ebene erfuhr sie, gemäß Granholm, vor allem unter den Kleinbauern in Südösterbotten einen Aufschwung, da die Klassengegensätze in der ländlichen Gegend nicht so groß waren wie in den urbanen südlicheren Gebieten Finnlands²⁵⁸. Eugen Wahlroos ist der Initiator der lokalen Bürgerwehr in einer österbottischen Gemeinde Anfang der 20er Jahre. Er versucht, möglichst viele Dorfbewohner für die Organisation zu gewinnen und von der Notwendigkeit einer militärischen Bereitschaft überzeugen.

EUGEN: [...] Vi prata ju om bildandet av en skyddskår. Och det sku vara bra att veta litet på förhand. Kanske du Per kan också tänka dej att ställa upp?

PER: Javisst, e de he väl på sin plass me ein skyddskår. Men ja veit int riktigt i en tålan här lillan by. Å va ska den nu riktigt vara bra till då ja tänker efter. Ryssan e ju för länge sedan bortdrivi ur landi. [...]

EUGEN: Men vi vet inte för den skull vad framtiden har i sitt sköte. Det går an att fångsla människor. Men att komma åt deras tankar och framtidsplaner är svårare. [...] Ni måste förstå ... Får de där den minsta tillstymmelse till chans så har vi helvetet över oss igen. Och det vill jag säga er. Efter den betan finns vare sig ni eller jag mera till.

HUGO: Men he går väl att upplysa folk och lägga till rätta?

EUGEN: Använd ditt förstånd, Hugo, när du en gång fått ett... Det är endast bajonetterna som kan hålla ordning och reda. Det måste också du begripa.

PER: Men militären då, å allmän värnplikt?

EUGEN: Militären och allmän värnplikt är som sig bör. Men vad tror du det blir av deras söner. Kan vi lita på dem sedan de fått vapen i hand? Försök tänka er in i situationen ... Det måste finnas en frivillig kår, som hyser en sund och sann inställning till fosterlandet.

HUGO: Nåår du säger he så .. Tu Eugen ha vari mee i krije. Å du har som sagt va, allti skåda breidare.

EUGEN: Varit med, eller inte betyder inget. [...] Och vad landet nu behöver är mat, vapen och ett soldatmaterial som vi kan lita på. Fundera på saken.

HUGO: Ja har det klart. (*tystnad*) [...]

²⁵⁶ Der ursprüngliche Titel lautete "Spritmugglarna".

²⁵⁷ vgl. Kapitel 2.1.

²⁵⁸ vgl. dazu Olof Granholm, *Historiska stolpar för "Spritmugglarna"*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1976, S.6

PER: He, he, om du ser he på he sätte så räkna bara me mej å.²⁵⁹

Per und Hugo verstehen die Notwendigkeit der Bürgerwehr eigentlich nicht, da sie, nach dem Sieg über die Roten und die russischen Bolschewiken, kein Feindbild mehr haben, von dem eine unmittelbare Bedrohung ausgeht. Eugen dagegen wirbt für die Bürgerwehr als Vorsichtsmaßnahme, die der Sicherheit des Landes dient. Dabei greift er auf das stereotype Feindbild des friedlosen Nachbarn, der nur nach der Zerstörung des eigenen Volkes und Landes trachtet, zurück, um die militärischen Vorkehrungen der Bürgerwehr zu rechtfertigen. Gleichzeitig wird Pers und Hugos harmlose Vaterlandsiebe dazu mißbraucht, ein militaristisches Nationalbewußtsein auszubilden.

Per und Hugo, die ihr ganzes Leben nur in ihrem Heimatort verbracht haben, vermittelt Eugen dadurch, daß er aus Helsingfors stammt und aufgrund seines Kriegsdienstes viel herumgekommen ist, einen gewissen Weitblick, der sie beeindruckt. Von ihm als zuverlässig und tauglich angesehen zu werden, zeichnet sie aus und erleichtert ihnen die Mitarbeit. Echte Begeisterung für die Bürgerwehr erzeugt die Propagandarede des Hauptmanns Töttermann am Gründungstreffen, bei dem alle neuen Mitglieder anwesend sind²⁶⁰. Einzig und allein Valdemar Jansson reagiert auf die Stimmungsmache gelangweilt und beteiligt sich nicht an der Bürgerwehr. Statt dessen stört er die Versammlung durch Zwischenbemerkungen und Gähnen. Da eine streng geordnete Organisation auf die Konformität seiner Mitglieder angewiesen ist, wittert Eugen, der als Bezirkschef für das Funktionieren der Wehr verantwortlich ist, in Valdemar Janssons nonkonformistischem Verhalten Gefahr für die Wehr. Außerdem ist er Eugen, wegen seiner kommunistischen Gesinnung und seinen Provokationen gegen ihn, ein Dorn im Auge²⁶¹. Aus diesem Grund greift Eugen erneut zur bewährten Methode, Feindbilder zu konstruieren, von denen eine mögliche Bedrohung ausgeht und die nur durch den Kameradschaftsgeist der Gruppe aufgehalten werden kann.

EUGEN: Ni såg hur Jansson uppförde sig. Och var han står och har sina sympatier är givet. Han är en skam för vår by. Och vad manne kaptenen tänke? [...] Han kommer att göra kåren ovärderlig skada om vi inte stävjar hans hån (ser åt sidan). Där kommer han förresten. Står ni med så ska vi ge honom en läxa som han aldrig ska glömma.²⁶²

Valdemar Jansson wird von Eugen zu einem Saboteur der Bürgerwehr hochstilisiert, um die Brisanz der Lage deutlich zu machen und auch eventuelle Zweifler zu überzeugen. Auf hinterhältige Weise fallen sie Valdemar Jansson in einer gemeinsamen Aktion an und verprügeln ihn. Trotz des Gruppenzwangs kümmert sich Hugo, nachdem die anderen weg sind, um den Niedergeschlagenen. Während Hugo hier noch

²⁵⁹ *Spritjobbarna*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1976, S.11ff.

²⁶⁰ vgl. *Spritjobbarna*, Wasa Teater 1976, S.22f.

²⁶¹ vgl. *Spritjobbarna*, Wasa Teater 1976, S.18ff.

²⁶² vgl. *Spritjobbarna*, Wasa Teater 1976, S.22/5f.

spontan und selbständig handelt, wird sein Handeln im Verlauf des Stückes, wie bei Per, immer mehr durch die Organisation bestimmt. Am extremsten zeigt sich dies, als Eugen seine Autorität als Bezirkschef ausnützt und Per und Hugo für seine kriminellen Handlungen einsetzt. Unter Einsatz ihres Lebens betreiben sie den von Eugen und Mikael organisierten Alkoholschmuggel, ohne sich über Recht oder Unrecht Gedanken zu machen²⁶³. Mögliche Zweifel an der Organisation und die Überlegung, auszutreten, werden von Per nach einem Manöver ausgesprochen. Doch Hugo warnt ihn vor einer voreiligen Entscheidung.

PER: Stryk mej ur kåren. Va fan nyttar tâli jennan till, ti spring i backan å leik småpojkan.

HUGO: Du ska tänk förrän du säger.

PER: Jag har tänkt läng.

HUGO: Ja määrar, hur he sedan kan val.

PER: Va sedan? Jag har nog annat ti göra än att spring jär å skjut i gambä ruten stobban å jykel som små baanen.

HUGO: Int ska du tro he gar i stryk sej så bara. Misstanken kan oppsta me minder.

PER: Va misstankar.

HUGO: He veit du lika bra själv.

PER: (sitter med händerna i ansiktet) Du kan ha så rätt.²⁶⁴

Per muß erkennen, wie sehr er der Bürgerwehr ausgeliefert ist und er keine Entscheidungsfreiheit hat. "Per och Hugo kan inte välja. Deras handlingssätt har valt för dem, och nu är det bara att marschera med."²⁶⁵

Per och Hugo werden zu Opfern einer organisierten militärisch-diktatorischen Menschenlenkung. Granholm versucht am Beispiel der beiden und mittels der Bürgerwehr das Prinzip dieser Menschenführung als Nivellierung von Individuen zu entlarven, die zur Aufhebung des Selbst führt. Auf diese Weise werden in der Unterstützung eines Herrschaftssystems bestimmte Einstellungen propagiert, um die daraus resultierenden kollektiven Wahrnehmungsmechanismen für das System nutzbar zu machen. Valdemar Jansson dagegen widersetzt sich dem System und der manipulierten Kollektivwahrnehmung, indem er nach seiner persönliche Grundüberzeugung und nach dem Prinzip der Menschlichkeit handelt. Das individuelle Handeln wird, im Gegensatz zur gezielt gelenkten kollektiven Aktion, zur moralischen Instanz.

Neben der grotesken Seite des Alkoholschmuggels und den dazugehörigen Begleitererscheinungen wie Trunkenheit und Nüchternheitsverein werden zum Teil auch die politischen Umstände in dem Musikstück *Smugglarkungen* (UA 1977 SvT) von Bengt Ahlfors, Lars Huldén und Lasse Mårtenson aufgenommen. Als eines der ergiebigsten einheimischen Themen bezeichnet Zilliacus das mythische Verhältnis der Finnen zum

²⁶³ vgl. *Spritjobbarna*, Wasa Teater 1976, S.22/21-35

²⁶⁴ vgl. *Spritjobbarna*, Wasa Teater 1976, S.50f.

²⁶⁵ o.A., ÖB 18.09.1976 und JT 19.09.1976

Branntwein²⁶⁶. Der Rückgriff auf die Zeit der Prohibition ist insofern lohnend, da sich das Verhältnis zum Alkohol in jeder Form als sehr ausgeprägt erweist. Kapitän Vilgot steht nicht nur auf der Seite derjenigen, die das Prohibitionsgesetz ablehnen, sondern er sorgt auch dafür, daß das Gesetz unterlaufen wird. Durch Thrillereffekte wird der Zuschauer im Prolog des Stückes mit den illegalen Machenschaften Vilgots konfrontiert. Die Aktion droht zu scheitern, als die Polizei - Polizeilektor Ede und der Konstapler - einschreitet. Doch dem pffiffigen Vilgot gelingt es, die Polizei an der Nase herumzuführen und ihnen auch noch das Polizeiauto, in dem die Spritkanister konfisziert wurden, zu stehlen²⁶⁷. Damit werden bereits im Vorspiel die Polizei, das Gesetz und die Moralvorstellungen, die sie vertreten, lächerlich gemacht. Um so eindeutiger liegt die Sympathie beim Gesetzesbrecher Vilgot, dessen strafbare Handlung auf diese Weise bagatellisiert und zum Kavaliersdelikt wird. Hinzu kommt, daß die Beweggründe für seine Taten nicht auf der finanziellen Bereicherung beruhen, sondern dem reinen Sportsgeist und der Abenteuerlust entspringen. "VILGOT: [...] Det är inte pengarna som är det viktigaste. Men har man fått äventyret i blodet så kan man inte sluta fast man ville."²⁶⁸ Vilgot ist dabei nicht wirklich gefährlich oder gewalttätig, sondern vielmehr ein Schelm, der selbst die Gesetzesvertreter wie den Polizeimeister Harald Bränns zu Gesetzwidrigkeiten verlockt und so die Gesetze ad absurdum führt²⁶⁹. Der eigentliche Kriminelle ist dagegen der Kaufmann Gottfrid Samuelson. Er schlägt Bränns, der für Vilgots Flucht verantwortlich ist, ein Geschäft vor, das zu seiner Rehabilitierung beiträgt.

SAMUELSON: Vilgot kan du inte få, för honom behöver jag, men om jag ordnar så att du hugger ett stort parti smuggelsprit, tror du inte att länsstyrelsen låter beveka sig av det?

BRÄNNS: Kanske. Men jag trodde du hade dina lager utanför tolvmilgränsen.

SAMUELSON: Det har jag också. Men när jag väl har sålt varan så kommer den ju innanför gränsen, inte sant?

BRÄNNS: Jag antar det.

SAMUELSON: Låt oss säga 700 liter, det borde räcka. Men du måste lova att låta gubben komma undan. Han är fiskare och Vilgots medhjälpare och han sköter distributionen i land. Vi kan inte avvara honom. Spriten får du, men inte gubben.

BRÄNNS: Överenskommet. [...]

SVEA: Jasså, ska en fattig fiskare offras för polismästarens ära?

SAMUELSON: Hjälper man en, så stjälpes man en annan. Man måste välja här i livet. Alltid.²⁷⁰

Zunächst sieht es so aus, als ob Samuelson den Fischer Fagersund nicht gänzlich der Polizei ausliefern will, sondern lediglich die Schmuggelware Mittel zum Zweck sein soll, um die Polizei ruhig zu stellen und eine Untersuchung seitens der

²⁶⁶ vgl. Clas Zilliacus, *Nya Argus* Nr.12/13, Årg. 70, 1977. S.211

²⁶⁷ vgl. *Smugglarkungen*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1977, S.1ff.

²⁶⁸ *Smugglarkungen*, Svenska Teatern 1977, S.32

²⁶⁹ *Smugglarkungen*, Svenska Teatern 1977, S.44

²⁷⁰ *Smugglarkungen*, Svenska Teatern 1977, S.47ff.

Provinzialregierung zu umgehen. Der Verlust seiner Ware bringt für Fagersund eine hohe Verschuldung mit sich, für die Samuelson großzügig einspringt, indem er Freundschaft heuchelt. "SAMUELSON: Inte kan vi ju lämna en kompanjon i nöd. Jag ska låna åt er pengar."²⁷¹ Mit der Unterschrift auf Samuelsons Schuldschein ist gleichzeitig Fagersunds Ruin besiegelt. Denn auch seine neu erworbene Schmuggelware wird von Bränns beschlagnahmt.

BRÄNNS: [...] Det är er båt, va Fagersund?

FAGERSUND: Är så. Men det kan jag förklara.

BRÄNNS: Det tvivlar jag inte på. Men det får ni göra på polisstationen. Där får ni alla förklara.

EDE: Jag tycker att ni borde koncentrera era krafter på att fånga in den huvudskyldige. Han kan ju inte ha fått långt försprång. Och vad de andra beträffar, så känner vi ju dem som hedervärda medborgare inte sant. Jag menar, vad har vi för interesse av att deras namn blir inblandade i en skandal?

SAMUELSON: Nu tycker jag att lektor Ede sa något förnuftigt.²⁷²

Samuelson hat es geschafft, unversehrt aus der Schmuggelaffäre herauszukommen und trotzdem noch Profit zu machen. Fagersund dagegen ist durch die zweite Beschlagnahme gezwungen, Haus und Hof zu versteigern. Er ist der eigentliche Leidtragende des Geschehens. Denn für den Fischer bedeutete der Alkoholschmuggel, in einer Zeit der allgemeinen Wirtschaftskrise, eine Erleichterung im Kampf ums Überleben. Ein Umstand, der zwar im Gespräch zwischen Fagersund und seiner Frau, die aufgrund ihres Engagements im Nüchternheitsverband Alkohol und alles, was damit verbunden ist, strikt ablehnt, zur Sprache kommt²⁷³, jedoch gemäß Schybergson in *Smugglarkungen* nicht deutlich genug herausgearbeitet wurde.

Smugglarkungen utspelas under världsdepressionen, då skärgårdsbefolkningen på samma sätt som landets arbetande befolkning överhuvudtaget led akut nöd. Skutorna ruttnade ned i vikarna, fisken, potatisen och mjölken fick inte avsättning, skuldbördan växte med stegringen av penningens realvärde, osv. I denna situation kom många skärgårdsbor att slå in på smuggling, som gav de inkomster som inte kunde fås genom hederligt arbete. Smugglingen var ett nödtvång, en farlig och fysiskt påfrestande illegal aktivitet, framprovocerad av en omöjlig ekonomisk situation. [...] Om pjäsförfattarna haft allvarliga avsikter med sin musical har de tyvärr misslyckats med att till åskådarna förmedla allvaret i kontexten kring förbudstiden.²⁷⁴

Es ist sicherlich nicht ganz gerechtfertigt, Bengt Ahlfors, Lars Huldén und Lasse Mårtenson zu unterstellen, den Ernst des Themas vernachlässigt zu haben. Bereits der Untertitel *Musikalisk skärgårdsunderhållning över ett allvarligt ämne* deutet an, daß der Alkohol als Droge nicht verharmlost werden soll. Statt dessen wird die

²⁷¹ *Smugglarkungen*, Svenska Teatern 1977, S.72

²⁷² *Smugglarkungen*, Svenska Teatern 1977, S.82

²⁷³ *Smugglarkungen*, Svenska Teatern 1977, S.54f.

²⁷⁴ Per Schybergson, *Nya Argus* Nr.14/15, Årg. 70, 1977. S.233

Maßnahme an sich in Frage gestellt. Das staatliche Verbot entpuppt sich als wirklichkeitsfremde Scheinlösung, die - nicht zuletzt aufgrund der Doppelmoral - sowohl tragische als auch komische kollektive Verhaltensweisen heraufbeschwört.

Als milieurealistische Schilderung der ländlichen Kleinstadtbevölkerung ist Anna Bondestams "historisk småstadskomedi i romanform"²⁷⁵ *Panik i Rölleby* (1936) angelegt, auf der die gleichnamige Dramatisierung (1975) von Anna Bondestam und Bengt Ahlfors basiert. Das Geschehen spielt in dem kleinen Städtchen Rölleby in Österbotten zur Zeit des 18. Jahrhunderts. Der Rückgriff auf das Gesellschaftssystem des 18. Jahrhunderts ermöglicht es Bondestam, die Heterogenität der Gesellschaftsschichten und das noch sehr ausgeprägte Festhalten am Klassenunterschied aufzuzeigen. Mit dem Erscheinen des neuen Pfarrers Vestenius aus Åbo wird die Bevölkerung des Städtchens mit einigen Neuerungen konfrontiert. Nicht allein, daß durch seine Heirat mit der Magd Stinakajsa die bisher geltenden Standesgrenzen der Ständegesellschaft aus den Angeln gehoben werden, sondern auch entscheidende Impulse und Ansätze zu einer Industrialisierung der Gegend von ihm ausgehen. Die antibürgerliche unkonventionelle Sichtweise des Pfarrers Vestenius und seine Rolle als Neuerer und Gesellschaftskritiker führten außer zu Neid, den der soziale Aufstieg der Magd Stinakajsa mit sich bringt, zu heftigen Konflikten. In der Dramatisierung von *Panik i Rölleby*, die als Komödie bezeichnet wird, soll vor allem der allgemeingültig volkstümliche Charakter des Kleinstadtmilieus betont werden.

Det har ju dock inte varit vår avsikt att skapa en historisk paradpjas utan ett folkligt lustspel, som har sin tyngdpunkt förlagd mer till det som vi tror var det för den tiden allmängiltigt folkliga än till det utpräglat tidstypiska i det yttre inramningen.²⁷⁶

Wie in der Tradition des Volksstücks wird auf humoristische Weise das Klischee des kleinbürgerlichen Alltagslebens entlarvt. Zunächst sind es die Heiratsbemühungen der Familien des Stadtrat Bergs, des Schankwirts Bjong und des Bürgermeisters Renman um den ledigen Pfarrer Vestenius, an denen die berechnenden Interessen der städtischen Oberschicht, nämlich ihren gesellschaftlichen Einfluß und Anerkennung zu erweitern und eine Verbindung von weltlicher und kirchlicher Autorität anzustreben, aufgedeckt werden. Daß selbst nachdem sich Stinakajsa und Vestenius verlobt haben, jedes Mittel eingesetzt wird, um die beiden auseinanderzubringen und die eigenen Ziele zu verfolgen, wird in einer Parallelszene deutlich, in der Stinakajsa von Stadtrat Berg und Pfarrer Vestenius von Bürgermeister Renman bedrängt werden. Zur Verdeutlichung der Ähnlichkeit, in der taktischen Vorgehensweise von Stadtrat und

²⁷⁵ Havu/Warbuton o.J., S.264

²⁷⁶ Bondestam 1975, S.46

Bürgermeister, greifen Bondestam und Ahlfors den dramaturgischen Effekt der Simultanität auf.

STINAKAJSA: Jag vill inte. Ni kan inte tvinga mej.

BERG: Nu ska du inte tredska, Stinakajsa. Sidu, om du avstår från kyrkoherden, så ska vi nog ta hand om dej, se till att du får en ny arbetsplats.

STINAKAJSA: Tillbaka till er kommer jag aldrig!

BERG: Nej, men vi ska nog hitta en annan bra arbetsplats. Och jag sku också kunna tänka mej att hjälpa dej lite, ifall det blir svårt med pengar, menar jag ...

BORGMÄSTARN: Om du sku ha nöjt dej med lite kuckeliku med henne, så sku ingen ha haft nånting emot det. Men måste du nu gå och trolova dej med henne, var det nu nödvändigt?

VESTENIUS: Jag tänker gifta mej med henne.

BORGMÄSTARN: Men tänk nu efter, det är ju omöjligt. En piga!

VESTENIUS: Inför Gud är vi alla lika.

BORGMÄSTARN: Kan nog hända det, men inte inför mej, eller magistraten, eller nån annan i Rölleby.

STINAKAJSA: Nej, det blir ingenting av med det. Ni kan inte köpa mej.

BERG: Jasså, du är mallig av dej fortfarande, jasså. Men du borde ändå tänka på kyrkoherden lite. Varför tror du att han har trolovat sej med dej? Det är naturligtvis för att han inbillar sig att det är hans plikt. Mycket storsint av honom. Och du - du tänker ta emot hans offer?

BORGMÄSTARN: Tänk dej för, vi har ju haft ett så gott samarbete. Inte vill du väl spolia det bara för en pigas skull? Hon må nu vara hur vacker som helst.

BERG: Om du verkligen tycker om honom, så borde du tänka på vad som är bäst för honom.

BORGMÄSTARN: Tänk dej för, Vestenius.

BERG: Tänk dej för, Stinakajsa.²⁷⁷

Sowohl von Stadtrat Berg als auch vom Bürgermeister werden die geltenden moralischen und gesellschaftlichen Regeln unterlaufen und wird auf korrumpierende und erpresserische Mittel zurückgegriffen, um die jeweiligen Privatinteressen durchzusetzen. Während Stinakajsa die Machenschaften der Stadtoberhäupter durchschaut hat, bleiben die Beeinflussungsversuche des Bürgermeisters bei Vestenius nachhaltig nicht ohne Wirkung. Im anschließenden Gespräch mit Stinakajsa erklärt er ihr, daß der Bürgermeister nicht nur eine große Hilfe in der Unterstützung seines wirtschaftlichen Projekts, der Verwirklichung einer Tabakplantage, ist, sondern als einziger ernsthaftes Interesse daran zeigt. Stinakajsas Warnung, die Taktik des Bürgermeisters nicht zu unterschätzen, erfährt Vestenius nicht. Im Gegensatz zu Stinakajsa werden bei Vestenius, aufgrund seiner Funktion als Pfarrer und der damit verbundenen Autorität, gewisse Erneuerungen oder nonkonformistische Bestrebungen akzeptiert. Stinakajsa aber ist neben dem Druck, den die männlichen Autoritäten auf sie ausüben, zusätzlich noch der Mißgunst sowohl des eigenen Standes als auch der Bürgerfrauen, die sie als ernstzunehmende Konkurrentin ihrer eigenen Töchter bzw. Nichten sehen müssen, ausgeliefert. Sich auf diese Weise über den eigenen Stand hinauszuhoben, gilt als arrogant und anmaßend. Stinakajsas Emanzipationsbestrebungen gehen soweit, daß sie

²⁷⁷ *Panik i Rölleby*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1984, S.103f.

sich vom Apotheker Vidnäs, der durch seine Trinkerei ebenfalls eine Außenseiterposition in der Gesellschaft einnimmt, das Lesen beibringen läßt. Ein Umstand, der vor allem für Malin, der bisherigen Haushälterin des Pfarrers, der Gipfel von Stinakajsas Hoffart ist. Aus Angst, sie könnte von ihrem Platz verdrängt werden, und angestachelt durch den Chor, der jetzt eine eindeutige Position gegen Stinakajsa bezieht, wird Malin zur Intrigantin.

MALIN: Där ser ni. Skammen går på torra land. Nu lär hon sej läsa också, pigan. Jag anar nog vad hon har i kikarn.

KÖREN: Vad har hon i kikarn, Malin?

MALIN: Hon vill komma sej opp. Hon vill peta bort mej.

KÖREN: Oj oj så oförskämt. (För sig) Fast nog sku det vara på tiden.

MALIN: Hon rids av högfärdsdjävulen.

KÖREN: Högfärdsdjävulen, högfärdsdjävulen, högfärdsdjävulen ...

MALIN: Men högmod går före fall.²⁷⁸

Die Frau des Stadtrats Berg, bei der Stinakajsa früher als Magd in Stellung war, ist für Malins Hetze gegen Stinakajsa empfänglich, und auch der Chor sieht durch sie eine Möglichkeit, weitere Verleumdungen zu schüren. Es wird das Gerücht verbreitet, daß Stinakajsa für die Trockenheit, die im Land herrscht, verantwortlich ist, da der Himmel sich für ihre Sünden rächt. Die Vorwürfe erreichen ihren Höhepunkt, als man Stinakajsa im Pfarrhaus aufsucht, um sie mitzunehmen und als Hexe zu verbrennen.

STINAKAJSA: Vad tar ni er till vettvillinga, ni trampar ju ner kryddlandet!

BJONG: Hörde ni vad hon kallade oss? Vettvillingar!

KÖREN: Vem är det som villar bort vettet på folk här i stan? Hon där.. hon där ... häxan! (Pressar mot staketet så att det brakar ihop)

VIDNÄS: Spring Stinakajsa, fort! (Försöker skydda henne)

BJONG: Undan gubbfan! (Till Stinakajsa) Försök inte komma undan, dit luder. Nu ska du svara för vad du har gjort. (Slänger henne i marken) Där har ni häxan, svårare var det inte.

KÖREN: (kastar sig över Stinakajsa) Nu ska du få för prästen! Nu ska du få för torkan! Nu ska du få för högfärden din! Nu ska du få för häxkonsterna. - Si där på fingret! Gullringen på fingret! Nu ska du få!

BJONG: Håll! Inte här. Vi för henne till Galgbacken.²⁷⁹

Stinakajsa wird eindeutig als alleinige Schuldige gesehen und zum Sündenbock gemacht, weil man Vestenius als Pfarrer auf diese Weise nicht angreifen kann und die Ehrfurcht vor ihm zu groß ist²⁸⁰. Da es für Stinakajsas Verhalten, das von der vorgegebenen Rolle einer Magd abweicht - bspw. sich den männlichen Autoritäten nicht zu

²⁷⁸ *Panik i Rölleby*, Svenska Teatern 1984, S.82

²⁷⁹ *Panik i Rölleby*, Svenska Teatern 1984, S.115

²⁸⁰ Im Roman kommt dies deutlicher zum Ausdruck, da sich hier Vestenius schützend vor Stinakajsa stellt: "Då ingrep Hans Vestenius för andra gången. Han ställde sig med utbredda armar framför den framstormande massan. Och så pass stor var vördnaden för prästen allt fortfarande att de vek undan och stannade." (Bondestam 1936, S.289)

beugen und das Bedürfnis lesen zu lernen - seitens der Bevölkerung weder Verständnis noch Erklärungsmöglichkeiten gibt, wird sie dem menschlichen Bereich enthoben und dämonisiert, indem man sie als Hexe identifiziert, um so ihr Verhalten erklären zu können. Unter diesen Umständen kann sie auch für alles Unerklärliche, das im Dorf passiert, verantwortlich gemacht werden.

Anders als im Roman wird die Katastrophe nicht durch Vestenius verhindert, sondern durch einen *Deus ex machina*. Ein Brand, der bis auf Kirche und Pfarrhaus die ganze Stadt zerstört und der als Strafgericht des Himmels gedeutet wird, führt zur Versöhnung im Städtchen. Durch die gemeinsame Arbeit gegen den Brand kann das Gemeinschaftsgefühl in der Gemeinde wiederhergestellt werden. Das ersehnte Erlangen der *selegationsfrihet* (Schiffahrtsfreiheit) durch den *Landshövdingen* (Landesoberhaupt) und das Hereinbrechen eines erhofften Wolkenbruchs führen zum Happy End in Rölleby. Im Schlußwort von Vidnäs wird das Fazit des Stückes, die sozialen Auswirkungen der historischen Feudalgesellschaft, noch einmal explizit ausgeführt.

VIDNÄS: Ja ja, när regnet faller i rättan tid, då kan vi inbilla oss allt möjligt. Att det inte är skillnad på herre och dräng, på kyrkoherde och piga. Att vi är likadana människor allesammans. Att vi hör ihop. Men vänta bara det blir morgon och vi går ut och börjar rota i askan efter våra ägodelar. Då tänker vi snart bara på oss själva igen och råkar i luven på varandra om vad som är mitt och ditt. Och ingen minns längre den gemenskap vi kände för bara några timmar sen. För så är människan och det behövs nog mera än en eldsvåda innan hon ändrar sej. [...] Och prästen gifte sig med pigan, men det är inte ett dugg historiskt, för det händer bara i komedier.²⁸¹

Dabei relativiert sich durch die Schlußbetrachtung das Happy End insofern wieder, als das Fiktive der Situation herausgehoben wird. Das Auflösen der Standesgrenzen und das Gemeinschaftserleben erfolgt nur aufgrund der Bedrohung von außen, die alle für kurze Zeit in die gleiche Ausnahmesituation bringt. Sobald jedoch der Alltag beginnt, wird deutlich, daß keine wirkliche Veränderung stattgefunden hat, sondern das Gemeinschaftsgefühl erlischt und jeder in seinen Egoismus verfällt. Um eine wahrhaftige Veränderung herbeizuführen, genügt nicht nur ein Impuls von außen, vielmehr muß der Mensch seine standardisierte Grundeinstellung ändern. Inwiefern sich dies als utopisch erweist, wird in einem desillusionierenden Moment, welches Stinakajsas und Vestenius vorgeführtes Beispiel als wirklichkeitsfremd entlarvt und in die fiktive Welt der Komödie verbannt, deutlich.

Die Dramatisierung des Stoffes als vordergründig volkstümliche Komödie mit nur latenten gesellschafts- und sozialkritischen Tendenzen, die erst am Schluß expliziter werden, bietet gemäß Schildt die Möglichkeit, ein ziemlich breites Publikum zu erreichen.

²⁸¹ *Panik i Rölleby*, Svenska Teatern 1984, S.129

Det är nämligen tydligt att "Panik i Rölleby" i hög grad appellerar också till den publik som brukade gå på Svenska Teatern för att ta del av operetternas falska feststämning. Den är faktiskt inte så nogräknad att den skulle rygga tillbaka för pjäser som roar den på ett litet angelägenare sätt genom att hjälpa den att finna sin egen finlandssvenska identitet.²⁸²

Nutzbringend für die Identitätsfindung kann *Panik i Rölleby* insofern sein, als ein Publikum, das eine komödiantische Unterhaltung erwartet, gleichzeitig mit der Gegenüberstellung vergangener Verhältnisse und Gesellschaftsformen sowie Verstehens- und Handlungsweisen im Hinblick auf das Gemeinschafts- oder Zusammengehörigkeitsgefühl konfrontiert wird und unweigerlich mit den identitätsstiftenden Orientierungen der Gegenwart auf Analogien oder Verschiedenartigkeit vergleicht. Diese Bereitschaft des Zuschauers, eine Verbindung zum eigenen Erfahrungs- und Lebensbereich herzustellen, wird in der eindeutigen Lokalisierung des Geschehens sowohl seitens des Romanlesers als auch des Zuschauers durch die Zuordnung des fiktiven Städtchens Rölleby zu der österbottischen Stadt Jakobstad deutlich²⁸³.

Thematisch, zeitlich und lokal eng verbunden mit *Panik i Rölleby* ist die Pfarrerbiographie *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* (1989 Karleby UF) von Lars Huldén und Alf Mylläri. Die Autoren greifen auf den Mitte und Ende des 18. Jahrhunderts lebenden Pfarrer Anders Chydenius (1729-1803) zurück, der in Nedervetil und Karleby in Österbotten wirkte. Das Stück beschäftigt sich mit der zweiten Lebenshälfte Chydenius' von 1767-1803. Huldén bemüht sich, ein möglichst ganzheitliches Bild der schillernden Persönlichkeit Anders Chydenius zu schaffen, indem er dessen Erneuerungen in kirchlichen, sozialen, medizinischen, politischen und wirtschaftlichen Bereichen miteinbezieht. In den relativ kurzen Szenen werden prägende Ereignisse und wichtige Stationen im Leben und Schaffen von Anders Chydenius nachgezeichnet, die seinen Nachruhm begründet haben. Das Stück beginnt mit der unfreiwilligen Rückkehr Chydenius' aus Stockholm, wo er durch seine Fortschrittlichkeit lediglich Mißbilligung erregte. Wie einschneidend für Chydenius die Ablehnung seiner Erneuerungsversuche war, wird an den Alpträumen, die in plagen, deutlich. Seine Frau Malin rät ihm, den ganzen Vorfall in Stockholm zu vergessen, an dem er ihrer Meinung nach sowieso selbst schuld ist.

MALIN: Jag tycker det var ditt eget fel. Du skulle inte ha kritiserat ett redan fattat beslut, när ständerna hade bett om Guds ledning i arbetet.

ANDERS: Det är mycket det bes om som inte blir givet. Jag kan inte tro att alla beslut som fattas är Guds vilja.

²⁸² Göran Schildt, SvD 08.12.1975

²⁸³ vgl. dazu: "När hon [Anna Bondestam] skrev *Panik i Rölleby* hade hon inte för avsikt att skildra det gamla Jakobstad, trots att många läsare efteråt tagit detta för givet." (Karlsson 1984, S.55) und "Romanens 1700-talsmiljö i den lilla österbottiska staden Rölleby, ett omvandlat Jakobstad [...]." (Gustaf Widén, Bbl 02.10.1975)

MALIN: Anders! Så får du inte säga. Du är präst. Du måste tro att Gud leder oss genom lycka och lidande framåt mot målet.

ANDERS: Han har gett oss alldeles tillräckligt stor frihet att avgöra själva, rätt att välja, fel eller rätt.²⁸⁴

Anders kann die herrschende Auffassung der anderen Geistlichen, daß alle Entscheidungen Gottes Willen entspringen, nicht teilen. Er beruft sich auf das Selbstbestimmungsrecht des Menschen. Sein Ziel ist es, und dies kommt im Disput mit seinem Widersacher Reinhold Antonson zum Ausdruck, die Autonomie aller Menschen zu erreichen, da er in der Freiheit den Wohlstand für alle begründet sieht²⁸⁵. Im Gegensatz zu Antonson propagiert er die in der Bibel verankerte Umsetzung der Gleichberechtigung des Menschen und kritisiert damit die Unterdrückung, die zum Teil auch seitens der Kirche vorherrscht²⁸⁶. Eine Verwirklichung von Chydenius' philanthropischer Anschauung stellen die praktischen sozialen Maßnahmen, wie die Pockenimpfung, die er selbst durchführt, dar²⁸⁷. Einen wesentlichen Beitrag zur finanziellen Verbesserung leisten die im Sinne ökonomischen Liberalismus durchgeführte Gewerbefreiheit der Bauern und die Schifffahrtsfreiheit. Das ihm zu Ehren stattfindende Schifffahrtsfreiheitsfest zeigt, daß Chydenius schon zu Lebzeiten als Held gefeiert wird.

BORGMÄSTAREN: (Medan Anders bärs in.) Leve stadens hjälte! Ett fyrfaldigt hurra. Hurra, hurra, hurra, hurra.

ANDERS: Tack[,] mina vänner. Ni är alldeles för vänliga. Jag har bara gjort vad som väntades av mig och mindre än jag väntade av mig själv.

KORUS: Prat, det var en bragd.²⁸⁸

Es sind vor allem diese Heldentaten, über die Chydenius in Huldéns *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* definiert wird. Eine mögliche Kritik und damit der Anspruch auf die mehrdimensionale Vollständigkeit des Charakters fällt weg²⁸⁹. Dadurch wird Chydenius zu einer sehr einseitig konzipierten Figur²⁹⁰, die alle christlichen Tugenden in sich vereint. Als Personifizierung der Tugend wird Chydenius zu einem Ideal stilisiert, das auch heute noch Vorbildcharakter hat. Im Sinne der

²⁸⁴ *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* 1990, S.13f.

²⁸⁵ ANDERS: "Friheten är grunden för allt välstånd." *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* 1990, S.43

²⁸⁶ vgl. *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* 1990, S.45

²⁸⁷ vgl. *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* 1990, S.33ff.

²⁸⁸ vgl. *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* 1990, S.79

²⁸⁹ vgl. dazu auch Margita Andergård: "Anders Chydenius i Lars Huldéns pjäs är en människa, men en människa som i moralisk oförvitlighet, förträfflighet, arbetsamhet, godhet och vishet står skyhögt över de flesta fladdriga själar i dag. Något gudomligt är det onekligen också över hans gestalt, trots små skavanker. Huldén berör inte kritiskt sådana små orimligheter som att denna frihetens apostel dömande spr[a]ng efter nattloftssovorna på nätterna och hotade dom med fotstocken, loftsovandet var ju lika mycket regel som undantag, inte heller att han i ett skede var en av Gustav III direkt bedårad rojalist, och t.o.m. kritiserades hårt för det av kollegerna." (Margita Andergård, Hbl 10.06.1990)

²⁹⁰ vgl. Pfister 1994, S. 243ff.

lehrhaften Tendenz eines Moralitätendramas richtet sich die moralische Absicht des Epilogs direkt an den Zuschauer:

Vi har sett en som vandrat sin egen väg till dess slut som är alla vägars slut.
Kan du gå lika rätt genom världen, säg, från din ungdom och fram till din slutminut?

Det finns fler som har vandrat på samma sätt, levat lastlöst och ärligt hela sitt liv.
Vad det goda än blir med för måttband mätt, är det fullgott; i godhetens tjänst dig giv.

Det är få som har kämpat för allmänt väl som den man som vi skildes ifrån helt nyss.
Till oss människor av ande och kropp och själ kan han tala ännu om vi bara lyss.

För de flesta blir detta slags liv en dröm, en i fjärran allt längre försvinnande.
Men bevara den ömt och i hjärtat göm den så länge du kan, håll den brinnande.²⁹¹

Mit der Biographie von Anders Chydenius als gemeinnützigem Wohltäter soll nicht nur die ungewöhnliche Lebensbeschreibung einer vergangenen Epoche wiederbelebt werden, sondern darüber hinaus die Wertbeständigkeit christlich-moralischer Tugenden aufgezeigt werden. Denn Chydenius' Handlungs- und Verhaltensweisen entspringen einer verinnerlichten Grundüberzeugung, die sich auch heute als handlungsbestimmend erweist. Im Hinblick auf den Schauplatz und die Details der Inszenierung stand auch in der Regie dieser Sommertheateraufführung der Echtheitsanspruch im Vordergrund und leistete auf diese Weise einen Beitrag zum lokal-historischen Selbstverständnis.

Regissören Sture Ekholm, vid detta laget husregissör här, dirigerar med fast hand de många medverkande och får i fler[a] scener skådespelarna att förmedla äkthet och spontanitet, mot en visuellt underbart vacker och välutnyttjad bakgrund, Terttu Torkkolas dräkter med de svartvita kyrkdräkterna som effektivt bryter sig mot 1700-talsfindräkterna med puff och fluff och allmogens enkla grå vadmal och Christer Låglands scenografi ute på kyrkbacken med grå husfasader och en gammal drängstuga i fonden, kunde inte vara mera autentiska.²⁹²

Mit *Snöbollskriget* (UA 1981 LT), der Übersetzung und Bearbeitung von Hagar Olssons Drama *Lumisota* (UA 1958 Jyväskylä Huoneteatteri) aus dem Jahr 1939, nahm Johanna Enckell ein Stück auf, das zu jener Zeit ein brandaktuelles Thema verarbeitete und, obwohl es nicht aufgeführt wurde, zahlreiche Reaktionen hervorrief²⁹³. Die Handlung des Stückes spielt kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Die politische Beziehung zu Berlin und Moskau hat sich verschlechtert und die diplomatischen Verhandlungen wurden abgebrochen. Von englischer Seite werden

²⁹¹ vgl. *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* 1990, S.159

²⁹² Margita Andergård, Hbl 10.06.1990

²⁹³ Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Dramas und den verschiedenen Übersetzungsversionen vgl. Zilliacus 1979^b und Långbacka 1988; zur Übersicht über die einzelnen Manuskriptversion vgl. Holmström 1989, S.38.

Vermittlungsversuche gestartet, um einen möglichen Krieg zu verhindern. In der Außenpolitik Finnlands herrscht Ratlosigkeit darüber, wie man die Neutralität aufrechterhalten kann bzw. mit welcher Seite man sich verbinden soll.

Im Mittelpunkt des Geschehens steht die Familie des Außenministers, dessen Familienleben aufgrund der besonderen Umstände vor allem durch politische Diskussionen und den damit verbundenen zwischenmenschlichen Spannungen geprägt ist. Eine glaubensgeschichtliche Dimension erfährt das Stück, das oft auch als Passionsdrama²⁹⁴ bezeichnet wurde, durch den mystisch-religiösen Zusammenhang des österlichen Heilsgeschehens.

Daß sich Hagar Olsson entgegen ihrer Gewohnheit der finnischen Sprache bediente, hing damit zusammen, daß ein ganz bestimmtes Zielpublikum angesprochen und eine eindeutige Botschaft vermittelt werden sollte.

Om jag denna gång skrivit på finska, säger fröken Olsson, [...] betyder det inte att jag ämnar glida över i ett finskspråkigt författarskap. Det är miljön och problemställningen i pjäsen som gjort det naturligt för mig att skriva på finska och jag riktar mig denna gång särskilt till vår finska ungdom av i dag.²⁹⁵

Bereits im Vorfeld rief das Stück - sowohl auf schwedischer als auch auf finnischer Seite - kontroverse Reaktionen hervor. In einer Zeit, in der die sprachlichen Konflikte des Landes ihren Höhepunkt erreichten, war es für einen großen Teil der schwedischsprachigen Bevölkerung unverständlich, daß gerade eine so etablierte Schriftstellerin wie Hagar Olsson sich der Majoritätssprache bediente und sich damit gegenüber dem Finnlandschwedentum abtrünnig verhielt²⁹⁶. Von finnischsprachigen Kritikern wurde Hagar Olsson bedrängt, ihr Stück zurückzunehmen bzw. die haßerfüllten nationalistischen Züge, die das finnische Studentenleben charakterisierten, zu streichen²⁹⁷. Dies hing damit zusammen, daß das eigentliche Zielpublikum die finnischsprachige Studentenschaft war, die nicht unwesentlich durch die AKS-Organisation (*Akademiska Karelen-Sällskapet*)²⁹⁸ geprägt wurde und dadurch eine finnischnationale Linie verfolgte.

Johanna Enckells *Snöbollskriget* ist keine einfache Übersetzung, sondern eine Neubearbeitung, die Hagar Olssons Dramen *S.O.S.* (1928) und *Det blåa undret* (1932) sowie den Essay *Jag lever* aus der gleichnamigen Essaysammlung von 1948 miteinbezieht. In der Episierung durch die Figur der Tante Ester, *Den blå anden* (Der blaue Geist),

²⁹⁴ vgl. Zilliacus 1979^b, S.173, bzw. Holmström 1993, S.296

²⁹⁵ Interview in Svenska Pressen 15.07.1939 zitiert nach Zilliacus 1979^b, S.177

²⁹⁶ vgl. dazu ausführlicher Zilliacus 1979^b, S.177ff.

²⁹⁷ vgl. dazu ausführlicher Zilliacus 1979^b, S.179ff.

²⁹⁸ AKS wurde von finnischen Studenten, die zum einen aufgrund ihrer ostkarelischen Herkunft und zum anderen freiwillig gegen die Rote Armee gekämpft hatten nach dem Freiheits- und Bürgerkrieg von 1918/19 gegründet und verfolgte das Ziel, die nationalen - "äktfinska" bzw. "ultrafinska" - Bestrebungen des Landes zu unterstützen; vgl. Jutikkala 1965, S.304f.

ist es möglich, Teile des Essays *Jag lever* in narrativer Form zu präsentieren und das Stück um eine philosophisch-kommentatorische Reflexionsebene zu erweitern. Tante Ester, *Den blå anden*, ist eine Doppelfigur, die als allgegenwärtiger imaginärer Geist spielextern bzw. außerhalb des inneren Kommunikationssystems und als Spielfigur der Tante Ester spielintern bzw. innerhalb des inneren Kommunikationssystems agiert²⁹⁹. Vor die eigentliche Handlung ist eine Art Vorspiel gestellt, das sich aus einem Prolog und einer Szene zusammensetzt. In seiner Vorrede nimmt *Den blå anden* zunächst auf abstrakt-philosophischer Ebene eine Kultur- und Zeitanalyse vor:

DEN BLÅ ANDEN: Det som nu sker i världen, inte bara inom politiken och vetenskapen utan i allt som har att göra med människornas inbördes förhållanden får en karaktär av hemsk meningslöshet därigenom att människan själv tycks vara avkopplad från händelserna: de liksom bara rullar vidare på eget bevåg. På något underligt sätt synes människan har förlorat greppet om sin egen civilisation och herraväldet över sina egna frambringelser. Det är inte bara atombomben som svävar över hennes huvud som ett slags utanförmänskligt vidunder hon själv frammanat, utan att veta om hon kan behärska den kraft hon frigjort; hela den teknik hon uppfunnit synes glida henne ur händerna och rikta sig mot henne själv, och inte bara tekniken utan också den tanke som uppfunnit den, hennes egen tanke, synes ha lösgjort sig från sitt mänskliga sammanhang och blivit en självverkande makt som oblidkeligt följer sina egna abstrakta lagar, utan att fästa avseende vid om själva grogrunden för det mänskliga själslivet därvid förintas och kanske hela människans existens sättes på spel.³⁰⁰

Anschließend weist er anhand eines vorgelesenen Zeitungstextes auf den aktuellen Zusammenhang des Geschehens hin, welcher dann in der Szene "Ministerkonferenz" konkretisiert wird. Erst nach dieser Einführung, die für den Zuschauer bzw. Leser der 80er Jahre sicherlich sehr hilfreich war, kündigt *Den blå anden* das ursprüngliche Stück Hagar Olssons an und stellt die Personen vor³⁰¹. Anhand der Familienbeziehung und der unterschiedlichen politischen Einstellung der verschiedenen Familienmitglieder ist die Familie als mikrokosmisches Abbild der gesellschaftspolitischen Situation Finnlands zu sehen. Zwei extrem gegensätzliche Positionen sind durch den Vater und den ältesten Sohn Esko vertreten. Als Außenminister trägt er die Verantwortung gegenüber seinem Land und dessen Bevölkerung und versucht deshalb, diplomatisch und vorausschauend, alle Möglichkeiten zur Abwendung eines Krieges und zur Erhaltung der Neutralität auszuschöpfen. Er argumentiert aus seiner Erfahrung heraus und will die Jugend überzeugen, daß mehr auf dem Spiel steht als sie abschätzen kann. Die Schwärmerei der jungen Studenten für Heldenideal und Heldentum wird von ihm als gefährlich angesehen, weil sie unter dem Deckmantel des

²⁹⁹ vgl. Pfister 1994, S.109ff.

³⁰⁰ *Snöbollskriget*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1981, S.1; vgl. dazu auch Hagar Olssons *Jag lever* 1948, S.7f.

³⁰¹ *Den blå anden* durchbricht hier den Illusionscharakter, indem er das Geschehen als Theater herausstellt und Hagar Olssons Stück als Spiel im Spiel inszeniert; vgl. Pfister 1994, S.119f. und S.299ff.

Patriotismus geführt wird. Sie birgt die Gefahr, daß sie den inneren Frieden und die staatliche Existenz bedroht und die Einheit unter der Bevölkerung entzweit. Das Land muß, um kein Risiko einzugehen, außerdem aufgrund seiner Größe und seiner gefährdeten geopolitischen Lage den Großmächten gegenüber eine defensive Stellung einnehmen.

FADREN: Det går upp för dem [akademiska ungdomen] vad som ligger bakom dethär svärmeriet som pågår, det går i fosterländskhetens namn och det är just det som är farligt. Du, du är häftig och självmedveten som man är när man är ung. Men jag vet mera, och måste handla därefter. Vi är ett litet folk, vårt läge är utsatt. Om en grupp unga fanatiker driver det därhän att folkets sammanhållning splittras, då är vår nationella existens hotad. Jag vill tro att den politiskt vakna ungdomen inser vad som står på spel.

ESKO: Det är klart att vi förstår. Vi förstår alltför väl. Ni och er sammanhållning. Du vill fortfarande inte komma ihåg världskriget. Då fanns det en hjältemodig ungdom som reste sig mot den där sammanhållningen. [...]

FADREN: Det låter som en lockande liknelse. Men den håller inte. Då hade vi allt att vinna men ingenting att förlora. Nu är vi fria och självständiga. Nu har vi allt at förlora.

ESKO: Hå, den där försiktigheten känner man väl till. Det är samma kloka försiktighet som i alla tider fått ryggarna här i landet att kröka sig mot öster. [...]

FADREN: Jag reser fast till helvetet, om jag bara kan trygga mitt folks existens. Och vad Ryssland beträffar, så är det vår stora och mäktiga granne. Det är många finska män som rest dit före mig. Och många kommer att göra det efter mig.

ESKO: Aldrig!

FADREN: Hör på mig, Esko, innan det är för sent. Ni är förblindade.

ESKO: För en gångs skull sa du öppet vad du verkligen tänker om ungdomens patriotism. Det finns nånting hotfullt i den, inte sant. Det är inte den gamla goda topeliusska blåa fosterländskheten.

FADREN: Nej, det är det inte. Det är den nya, blodiga. Hat, våld och död är vad som kommer ut ur den.

ESKO: Oss skrämmer du inte med döden. Vi är beredda att offras. Hälsa dem det, där i Moskva.³⁰²

Esko rechtfertigt die Aktivitäten seiner rechten Studentenbewegung aus der historischen Notwendigkeit heraus und zieht Vergleiche zur geschichtlichen Situation im Vorfeld des Bürgerkrieges³⁰³. Damals hätte man ohne den Heldenmut der Jugend niemals die Selbständigkeit erreicht. Der Vater versteht zwar, daß sich diese Parallele anbietet, versucht jedoch Esko die ungleichen Ausgangspositionen und damit die unterschiedliche Tragweite der Gegebenheiten begreiflich zu machen. Doch Esko kritisiert die Vorsichtsmaßnahmen und die diplomatische Taktik und legt sie als Unterwerfung, als sich immer wiederholende Ergebenheit gegenüber Rußland aus. Neben der gegensätzlichen Einstellung zu Rußland haben beide auch eine kontroverse Ansicht über ihr Nationalbewußtsein. Während der Vater eine friedfertige Vaterlandsliebe vertritt, die Esko als romantisch-tugendhaft im topeliusschen Sinne charakterisiert, trägt das übersteigerte Nationalgefühl der Studentenorganisation deutlich

³⁰² *Snöbollskriget*, Lilla Teatern 1981, S.27ff.

³⁰³ vgl. auch *Snöbollskriget*, Lilla Teatern 1981, S.7 und 13

faschistoide Züge, was sich nicht mehr allein aus der Begeisterung der Jugendlichen für ihre Ideale oder einer Antihaltung gegenüber der älteren Generation erklären läßt, sondern einem Fanatismus gleicht, der dazu führt, daß die Jungen bereit sind, sich zu opfern bzw. alles zu geben. Die Gefahr dabei ist, daß sie durch ihre Verblendung einer Propaganda anheimfallen und weiterverbreiten, hinter der sich ein menschenverachtendes antidemokratisches, antisozialistisches und antikommunistisches Herrschaftssystem verbirgt.

FADREN: Just det, inte frågas efter folkopinionen. Det där nedsättande tonfallet ni använder när det är fråga om institutioner som fritt uttrycker folkets vilja, är typiskt. Där kommer det riktigt fram vad som ligger bakom hela den här agitationen. Mänskohat, mänskoförakt. Måtte vi lyckas rädda den kommande generationen från detta.

ESKO: Rör inte Outi!

VEGA: Men åt dig skulle han alltså överlåta honom?

ESKO: Kom ihåg att du är en dömd man. Låt barnet vara.

FADREN: När vargen skyddar lammet är nånting på tok.

OUTI: Jag vill vara ensam.

FADREN: Du är alldeles för mycket ensam, vet du, du blir tungsin. Jag som just tänkte att vi borde vara mera tillsammans. Hör du, Outi, nu vet jag! Du följer mig till Moskva. (Vega ut) [...]

ESKO: Min bror släppar du inte med dig till Moskva, inte så länge jag är vid liv. Så förrädisk trodde jag aldrig att du var.

FADREN: Esko, jag varnar dig. Jag kan behärska mig till en viss gräns.³⁰⁴

Wie bestimmend die Auseinandersetzungen zwischen Vater und Esko für die Familie sind und wie die Familienmitglieder unweigerlich miteinbezogen oder zu Stellungnahmen gezwungen werden, wird besonders am jüngsten Sohn Outi deutlich. Beide, der Vater und Esko, versuchen, Outi von der politischen Linie, die der andere verfolgt, zu bewahren. Während sowohl der Vater als auch Esko ihren Weg gefunden haben, steht Outi am Scheideweg. Doch Outi sieht keinen Ausweg aus diesem Dilemma, da ihm die Zukunft, wie sie von Esko und Vater präsentiert wird, Angst macht und er keine der Alternativen als die richtige Lösung ansieht. Er kann sich zwischen dem Gegensatzpaar Sieger und Besiegter nicht entscheiden, da es für ihn keine Gegensätze sind, sondern beide mit einer Schuld, die sie auf sich laden, verhaftet sind.

OUTI: Jag förstår nu, att det ännu inte är dags för den ungdom som jag vill tillhöra. När den en gång kommer, så ska den vara utan skuld. Att offra sig själv är att tala för dem som är rena och utan skuld. De får inte delta i det som nu händer. Om de ställer sig på segernas sida, så gör de orätt mot alla människor, och om de ställer sig på de

³⁰⁴ *Snöbollskriget*, Lilla Teatern 1981, S.38f.

besegrades sida, så kan de inte göra gott någon. Och det skulle också tynga den med skuld.³⁰⁵

Outi steht für eine neue Generation, deren Zeit noch nicht gekommen ist und die nichts mit den Geschehnissen, die sich gegenwärtig zutragen, zu tun haben. Im Opfer sieht er die Möglichkeit, sich für diese zukünftige reine und schuldlose Jugend einzusetzen. In seinen letzten Worten klagt er die Fehler der vorhergehenden Generation an, jedoch nicht, ohne die Wiedergutmachung durch die neue Generation aufzuzeigen und eine optimistische Vision zu geben.

OUTI: Det här är livet. Så här ska man alltså leva. Så lever mänskorna, i blinda lämmeltåg, som otäcka kräldjur. Men jag säger er, att efter detta kommer det en annan ungdom, och till den hör jag - och inte till er, och inte till den gamla. Ni förbereder döden. Oss för ni till slaktbänken. Och en förbannelse lämnar ni efter er. Låt vara. Vi ska gottgöra det. Vi ska göra livet rent, vi ska tvätta bort blodet. Och jag säger er, att var och en av oss svarar själv, och aldeles ensam, för sin egen handling.³⁰⁶

Sein Martyrium wird zur Erlösung des neuen Menschen, der schuldlos und human für sein Handeln selbst verantwortlich ist. In Hagar Olssons *Lumisota* resultiert aus dem Opfertod Outis eine hoffnungsvolle politische Versöhnung zwischen der Realpolitik des Vaters und dem Rechtsextremismus des Bruders³⁰⁷. Diese Annäherung der beiden gegensätzlichen Positionen sieht Göran Schildt als Fingerzeig für das damalige finnischsprachige Studentenpublikum³⁰⁸. Auf diese Weise erhält *Lumisota* den Charakter eines politischen Lehr- oder sogar Tendenzstücks, eine Lesart, die gemäß Zilliacus für die Zeit der Entstehung des Dramas nicht ungewöhnlich war. Die Aktualität und politische Aussagekraft des Stückes wurde von den Kritikern in Finnland auch noch fast zwanzig Jahre später bei der Uraufführung einer Amateurtheatergruppe am *Jyväskylän Huoneteatteri (Jyväskylän Kammarteater)* im Jahre 1958 hervorgehoben³⁰⁹. Dagegen wurde in den Hörspielversionen des Stückes von 1965 und 1967 gemäß Zilliacus die politische Dimension des Stückes vernachlässigt und die Destruktion der Familienbeziehungen in den Mittelpunkt gestellt³¹⁰.

Die Bearbeitung von *Lumisota* durch Johanna Enckell versucht, möglichst allen thematischen Kontexten des Stückes - dem speziellen politischen Rahmen, den Familienbeziehungen und dem religiösen Zusammenhang - gerecht zu werden. Dies wird durch die neugeschaffene Figur *Den blå anden* erreicht. Aufgrund ihrer Stellung außerhalb des internen Kommunikationssystems hat die Figur *Den blå anden* die

³⁰⁵ *Snöbollskriget*, Lilla Teatern 1981, S.47

³⁰⁶ *Snöbollskriget*, Lilla Teatern 1981, S.48

³⁰⁷ vgl. *Lumisota*, unveröffentlichtes Manuskript, signum 6.I.4. und 6.I.5., Hagar Olssons samling, Handskriftsavdelningen vid Åbo Akademis bibliotek 1939.

³⁰⁸ Göran Schildt, SvD 19.10.1981

³⁰⁹ vgl. dazu Zilliacus 1979^b, S.183f.

³¹⁰ vgl. dazu Zilliacus 1979^b, S.175

Möglichkeit, den jeweiligen Kontext herzustellen und zu kommentieren. So werden bspw. auch Outis letzte Worte durch das Nachwort von *Den blå anden* spielextrem vertieft. Es ist ein Plädoyer für die Humanität, die als gemeinsamer Grundgedanke zur Versöhnung und Verständigung des Menschen beiträgt.

DEN BLÅ ANDEN: Vi som lever idag har bakom oss erfarenheter som inga ord för-
mår att uttrycka och som knappast är uthärdliga för den enskildes tanke, men som
trängt ner i folksjälarnas djup, och utrustat människorna med en ny medvetenhet, en ny
känslighet för det mänskligas villkor på vår jord, och de som inte uppfattat detta utan
går på som om ingenting hänt med sitt tal om krig eller inte krig och sin uppdelning av
världen i kommande segrare och besegrade har inte mycket att säga mänskligheten vid
det här laget. De vanliga enkla människorna, folken, de arbetande massorna vet redan i
sitt innersta vad striden gäller och att den enda som kan utgå som segrare ur den är
människan och den enda som kan utgå som besegrad är människan.³¹¹

Die extremen Erfahrungen der Vergangenheit bieten dem Menschen die Gelegenheit, ein neues Bewußtsein, ein neues Feingefühl für die menschlichen Bedürfnisse zu entwickeln. Es ist dem Individuum selbst überlassen, ob es dieses neue Bewußtsein - die Idee der Menschlichkeit - annimmt oder nicht. Im Unterschied zu Hagar Olssons Version, in der es keine den Spielfiguren übergeordnete Erzählerrede gibt, wird dem Schlußwort von *Den blå anden* durch den epischen Vermittlungsprozeß eine reflektierend allgemeingültige Dimension verliehen.

Während in einer schwedischen Rezension zu Johanna Enckells *Snöbollskriget* von Göran Schildt im Vergleich der beiden Versionen auf gewisse ästhetische und dramaturgische Unzulänglichkeiten in *Lumisota* hingewiesen³¹² und die Enckell-Bearbeitung als vorteilhafter³¹³ angesehen wurde, störten den einheimischen Kritiker Gustaf Widén hingegen die erklärenden Erweiterungen in der Enckell-Fassung, weil der ursprünglich direkte Bezug des Stückes auf die eigene politische Situation in einen allgemeingültigeren Zusammenhang gesetzt und die ursprünglich eindeutige lokale Zuordnungen des Stückes, aufgrund der antinaturalistischen Inszenierung, lediglich auf verbale Lokalisierungsandeutungen innerhalb des Dialogs begrenzt wurde³¹⁴. Unter dieser Voraussetzung wird die im Stück angesprochene Problematik des extremen Nationalismus nicht als orts-, zeit- oder nationenspezifisches bzw. -gebundenes, sondern als ein immer wieder entstehendes Phänomen betrachtet. Durch die

³¹¹ *Snöbollskriget*, Lilla Teatern 1981, S.48; vgl. dazu auch Hagar Olssons *Jag lever* 1948, S.14f.

³¹² "Lumisota (Snöbollskriget) som pjäsen hette, uppfördes dock efter kriget av amatörer. Jag såg en av föreställningarna och kunde konstatera att det rörde sig om ett läsdrama tyngt av otypligheter och döda resonemang." (Göran Schildt, SvD 19.10.1981)

³¹³ "Resultatet är idémässigt oförvanskad men dramatiskt på en nivå som författarinnan själv aldrig kunnat nå." (Göran Schildt, SvD 19.10.1981)

³¹⁴ "När pjäsen förbjöds ansågs den ha direkta politiska ambitioner, som då av allt att döma kunde befaras störa samhällsordning. I dag är den spänningen inte så nationellt betingat: just de resonerande partierna känns i själva verket lama och föråldrade. [...] Men jag förmodar att Kaisa Korhonen [sie führte Regie] vill betona de geografiska hållpunkternas oväsentlighet." (Gustaf Widén, Bbl 03.10.1981)

Vermittlerinstanz *Den blå anden* wird die für die nationale Identität nicht ganz unproblematische Auseinandersetzung mit einem übersteigerten Nationalbewußtsein auf einer sachlich neutralen Ebene reflektiert.

Wie sich der Zweite Weltkrieg an der Heimatfront in Österbotten abspielte und das Alltagsleben veränderte, thematisiert die Dramatisierung *Släktjudningen - 1942 -* (UA 1983 WT) von Johanna Enckell und Solveig Emtö nach der Novelle *Släktingarna* (1975)³¹⁵ von Solveig Emtö. Kennzeichnend für Solveig Emtös Romane und Novellen ist, daß oft aus der Sicht von Kindern oder heranwachsenden Jugendlichen erzählt wird³¹⁶. In *Släktjudningen - 1942 -* ist es die 14jährige Boijan, die als Protagonistin des Stückes sowohl innerhalb als auch außerhalb der internen Spielebene steht. Der Prolog, der von der spielexternen, sich erinnernden Boijan gesprochen wird, macht deutlich, daß das nachfolgende Geschehen auf die persönlichen Erinnerungen der Protagonistin zurückgeht und in der Vergangenheit spielt.

BOIJAN: [...]

Starka minnen sitter där de sitter för hela livet.

Men det var inte själva kriget som berörde mej, tror jag. Det fanns bara där som en stor ond ande ur vilket allt det främmande hemska pyste fram. [...]³¹⁷

Die Rückblende setzt mit der Ankunft deutscher Soldaten, die Boijan durch das Wohnungsfenster betrachtet, ein und wird zum Teil durch die Kommentare der sich Erinnernden unterbrochen³¹⁸. Die Familie Boijans, der Bruder Johan und die Mutter Maria, lebt in einer Kleinstadt in Österbotten nahe der Ostgrenze bzw. der russisch-finnischen Front, wo auch deutsche Truppen stationiert sind. Um die Familie zu unterstützen, geht Boijan nicht mehr in die Schule, sondern arbeitet in einem Café. Boijan gefällt die Arbeit bei der Cafésbesitzerin Anneli; denn die elegante und internationale Atmosphäre im Café - aufgrund der stationierten Deutschen, der vorbeikommenden finnischen Soldaten und der russischen Gefangenen - steht im Gegensatz zu ihrer gewohnten Umgebung zu Hause. Doch die Mutter hat ihr, weil sie um die Unschuld der Tochter besorgt ist, vor allem den Umgang mit den Deutschen verboten³¹⁹. Anstatt jedoch ihre pubertierende Tochter sexuell aufzuklären und ihr eine nachvollziehbare Erklärung für das Verbot zu geben, entwirft sie ein diffuses Schreckbild von den

³¹⁵ *Släktingarna* wurde in der Anthologie +21 1975 publiziert

³¹⁶ In Solveig Emtös Trilogie *Rönnbär och flanel* (1974), *Krokhuset* (1976), *Det gula slottet* (1978) wird aus der Sicht eines jungen Mädchens seine Entwicklung und das Heranwachsen im proletarischen Milieu in Jakobstad beschrieben. In *Krigsbarn 13408* (1981) berichtet der sechsjährige Pelle aus Jakobstad über seine Zeit in Schweden während des Krieges. Fortgesetzt werden diese Erzählungen Pelles in *Eldvagnarna* (1988).

³¹⁷ *Släktjudningen - 1942 -*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1983, S.1

³¹⁸ vgl. *Släktjudningen - 1942 -*, Wasa Teater 1983, S.34, S.52, S.56f., S.64, S.71 und S.73

³¹⁹ *Släktjudningen - 1942 -*, Wasa Teater 1983, S.3

Deutschen, das ihre Tochter einschüchtern soll. All dies geschieht, um die durch den Krieg verlorengegangene Moral aufrecht zu erhalten und an ihre Kinder weiterzugeben. Anneli dagegen lebt ihre Bedürfnisse aus, ohne sich den moralischen Vorstellungen zu beugen, und vermittelt Boijan auf diese Weise ein von Vergnügen bestimmtes Lebensgefühl, an dem sie Boijan ein wenig teilhaben läßt, indem sie sie auf ihr Fest einlädt.

BOIJAN: Kommer Joel på festen?

ANNELI: Är du galen. Han är tryggt färvar vid fronten. Jag ska vara med Herman: "Ah Anneli, ich liebe dich."

BOIJAN: Men om Joel får permission? [...]

ANNELI: Då är det en jävla otur.

BOIJAN: Att du vågar, Anneli. Är du kär i Joel?

ANNELI: Tokstolla. Klart är jag kär i Joel.

BOIJAN: Då förstår jag inte...

ANNELI: Nej, du förstår inte att just nu är jag så fri som jag aldrig mera kan bli. Sen när Joel och jag gift oss, då sitter jag för evigt fastnitad i äktenskap.

BOIJAN: Sådär brukar karlarna prata.

ANNELI: Tror du inte kvinnor också kan känna det så. Jag kan riktigt höra hur ungarna gatar om natten och hur de klänger på en. Ändå vill jag ha dem. Jag vill ha hem och man och barn och hela faderullan. Bara inte just nu. Bara lite senare. Bara jag får känna mig ung och levande fri...

BOIJAN: Att det farliga ska vara så härligt.³²⁰

Ihre Bewunderung für Anneli und der harmlose Wunsch nach Ablenkung sowie die Anziehungskraft des Unbekannten bzw. Gefährlichen übt auf die naive Boijan Faszination aus. Als sie im Café den beiden deutschen Soldaten Oberleutnant Stefan Herrenberger und Leutnant Herman begegnet, revidiert sie die ihr von der Mutter eingeschärfte Meinung über die Deutschen. Fasziniert davon, daß sie von den Männern als Frau und nicht als Kind wahrgenommen wird, wächst in ihr der Mut, sich über das Verbot der Mutter hinwegzusetzen. Im Unterschied zu ihrer Mutter wird Boijan von Anneli in ihrem Frausein bestärkt, indem diese mit ihr offen über Pubertät und Sexualität etc. spricht und ihr einen roten Unterrock schenkt³²¹.

Gerade in dieser Pubertäts- und Identitätsfindungsphase fällt es Boijan schwer zu entscheiden, an welchem Prinzip der beiden unterschiedlichen Frauen sie sich orientieren soll.

Sie entscheidet sich dafür, die Einladung Annelis anzunehmen, und beschließt, bei der Mutter eine Notlüge anzuwenden. Wie viel Überwindung es sie kostet, ihre Mutter zu belügen und zu hintergehen, wird daran deutlich, daß sie das bevorstehende Gespräch mit der Mutter zuvor übt.

BOIJAN: Vad ska jag säga åt mamma?

BÖRJAR NERVÖST DUKA BORDET. ÖVAR SITT MÖTE MED MARIA.

³²⁰ *Släktbjudningen - 1942* -, Wasa Teater 1983, S.11f

³²¹ vgl. *Släktbjudningen - 1942* -, Wasa Teater 1983, S.18ff.

Vet du, mamma, Anneli ska ha släktbjudning på lördag! Nej inte så ivrigt. Anneli har släktbjudning på lördagkväll och hon bad att jag skulle komma för att diska. Anneli har en väldigt fin och rik släkt. Affärsmän...

MARIA KOMMER IN OCH BOIJAN BÖRJAR STÖNA OCH RÖNA SIG I HÅRET FÖR ATT BLANDA BORT ATT HON TALAT HÖGT FÖR SIG SJÄLV.³²²

Boijan kann ihre Mutter überzeugen und darf am Fest teilnehmen. Beeindruckt von der Atmosphäre, die sie mit allen Sinnen in sich aufnimmt, wird sie von ihrer eigenen Courage eingeholt: "BOIJAN: Här luktar hårvatten. Och riktiga cigaretter, ingen vanlig kessulukt. De får inte se mej. Jag ska hålla mej i köket."³²³

Doch Anneli ermutigt sie, sich das Vergnügen nicht entgehen zu lassen. Sie hilft ihr, sich zu schminken, leiht ihr ein Paar Stöckelschuhe, putzt ihre Kleider heraus und verabreicht ihr ein alkoholisches Getränk zur Ermutigung. Als Stefan Herrenberger kommt und mit Boijan tanzt, fühlt sich Boijan wie im Traum. Ihre Illusion zerplatzt, als Stefan sie eindeutig bedrängt und heftig wird. Boijan reagiert aufgrund ihrer Unsicherheit und Unerfahrenheit widersprüchlich. Einerseits fühlt sie sich zu Stefan hingezogen, andererseits ergreift sie ein Angst- und Schamgefühl. In ihrer Phantasie personifiziert Stefan für sie sowohl sexuelle Sehnsüchte als auch das schlechte Gewissen aufgrund der von der Mutter internalisierten Moralvorstellung.

BOIJAN ENSAM PÅ FÖRSCENEN

BOIJAN: Jag minns det, jag minns allting. Det är fastbränt i mitt minne. Jag kan när som helst ta fram det och uppleva alltsammans på nytt...

Hans händer. Under min laamanpaita kröp händerna. Och de klämde på min bröst och de fingrade på min strumpeband för att lossa på knapparna. Jag var vettskrämd och samtidigt förväntansfull. Hur stämde det ihop? Ingenting stämde ihop. [...]

NU TORNAR STEFAN UPP BAKOM BOIJAN IFÖRD STORA FLADDRANDE VINGAR.

Jag tyckte att Stefan förvandlats till en ohygglig Herrans ängel, eller en stor och hemsk tysk kråka...

ÄNGELN = STEFAN, FÖRESTÄLLER NU BOIJANS FÖRVIRRADE SAMVETE

ÄNGELN/STEFAN: Boijan, Boijan... Du är mycket syndig, Boijan. Hur ska du kunna se mamma i ögonen efter dethär? [...]

BOIJAN: Jag grät och jag rev mej i ansiktet på hakkorset och Kaisu... och ängeln kyss-te bort blodet och tårarna... och ängeln böjde mej över den trasiga kassadiskan... akta klänningen!!³²⁴

An dieser Stelle wird das eigentliche Spielgeschehen unterbrochen, und die Gefühle der damals 14jährigen werden aus der Perspektive der sich erinnernden Boijan, "von außen" erläutert³²⁵. Obwohl diese Kommentare als Figurenrede getarnt sind, unterbrechen sie, da sie an keinen Dialogpartner gerichtet sind und als unmotiviert erscheinen, das interne Spielgeschehen und dienen der epischen Vermittlung³²⁶. Die infolge

³²² *Släktbjudningen - 1942* -, Wasa Teater 1983, S.24

³²³ *Släktbjudningen - 1942* -, Wasa Teater 1983, S.48

³²⁴ *Släktbjudningen - 1942* -, Wasa Teater 1983, S.56f.

³²⁵ vgl. Pfister 1994, S.118

³²⁶ vgl. Pfister 1994, S.118

des zeitlichen Abstandes doppeldeutig angelegte Figur der Boijan hat die Möglichkeit, das Vergangene noch einmal zu durchleben und darüber hinaus durch die distanzierende Betrachtung ihr Verhalten rückwirkend zu analysieren und aufzuarbeiten. Inwiefern auch bei den anderen Beteiligten das Gegenwärtige durch die Vergangenheit geprägt ist und die Erinnerung als Erfahrung einen kollektiven Charakter erhält, zeigt sich am Ende des Stückes:

JOHAN: Men upplevelserna från den tiden, från kriget, de finns kvar. De kommer på natten. Och då skriker jag. [...]

STEFAN: Stryka ett streck över det förflutna. Men jag kan inte... [...]

BOIJAN: O hemska, hemska minnen!³²⁷

Die Vergangenheit und das Erlebte werden zu einem identitätsbildenden Faktor, und die Aufarbeitung der eigenen Lebensgeschichte durch die unvergeßliche Erinnerung wird zu einem notwendigen Prozeß für das gegenwärtige Selbstverständnis. Ein Wiedererkennungseffekt tritt vor allem beim Zuschauer der Kriegsgeneration ein. "För alla dem som har minnen av krigets Finland blir säkert "Släktbjudningen" en enorm känsloupplevelse. Många äldre var märkbart gripna under föreställningen - man minns."³²⁸ Dabei wird die naturalistische Inszenierungsweise des Stückes als sehr hilfreich für die Identifikation mit den handelnden Personen und dem Zeitgeschehen empfunden. "Släktbjudningen" är så verklighetstrogen att man inte har några som helst problem att identifiera sig med den."³²⁹

Släktbjudningen - 1942 - will einem Kapitel in der finnischen Geschichte Rechnung tragen, um es auch für die politische Identität einer jüngeren Generation bzw. der Gegenwart nutzbar zu machen: "Särskilt unga människor bör inte försumma att se Släktbjudningen. De kan lära sig mycket om krigets fasor och att förstå varför de som var med på den tiden talar om den."³³⁰ Wie das Selbstverständnis des Einzelnen ist auch die kollektive Identität der Gegenwart durch das Vergangene geprägt und fordert deshalb die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.

Eine Heraufbeschwörung der Vergangenheit findet in *Vid gränsen* (UA 1988 ÅST) von Ralf Karlsson und Harriet Nylund (Harriet Sjöstedt) durch das Erwachen der Figuren eines alten Dramenmanuskriptes statt. Einem Pfarrer, der an seiner Predigt für Allerheiligen - und damit auch an einer Erinnerung an die Todesopfer des Krieges - arbeiten will, fällt sein Manuskript *Vid gränsen* in die Hände, und er wird auf diese Weise erneut mit den Geschehnissen des Winterkrieges im Jahre 1940 konfrontiert. Die Figuren bzw. Helden bieten ihm ihre Hilfe an, indem sie die Erlebnisse, die er

³²⁷ *Släktbjudningen - 1942* -, Wasa Teater 1983, S.74f.

³²⁸ Johan Boholm, ÖB 18.03.1983

³²⁹ Johan Boholm, ÖB 18.03.1983

³³⁰ Sven-Erik Glader, JT 18.03.1983

vor 18 Jahren niedergeschrieben hat, in Erinnerung rufen. Der Pfarrer will sich zunächst der Konfrontation mit den Figuren, die kein Theater haben wollte, entziehen. Doch das Spiel im Spiel beginnt und die Ereignisse an der Front durchdringen die Gegenwart. Zunächst übernimmt nur der Pfarrer die Rolle des fiktiven Zuschauers, später wird auch dessen Frau als Zuschauerin miteinbezogen und er übernimmt außerdem eine Rolle aus dem Stück.

Das Stück beginnt in einem Bunker bei Salmis im Winter 1940. Das Bataillon unter der Leitung von Major Ulf Feldtman wird von den russischen Truppen bedrängt. Um die Stellung zu halten, wird jeder Mann benötigt. Aus Glaubens- und Gewissensgründen hat sich der Sanitäter Karjalainen bisher geweigert, eine Waffe zu tragen. Doch angesichts der bedrohten Lage muß auch er als Schütze eingesetzt werden. Feldpfarrer Vanhanen soll die Diskussion darüber übernehmen³³¹.

KARJALAINEN: Jag kan ändå inte tro att det är Guds vilja att jag med det här mordvapnet ska skita på och försöka döda en medmänniska som ingenting ont har gjort - som kanske mot sin vilja är tvingad att bära vapen mot mej.

VANHANEN: Den där striden är en strid mot Kristi fiender, mot den gudlösa bolsjevismen.

KARJALAINEN: Pastorn vet nog att Jesus hade en lärjunge, som en gång trodde att det var hans plikt att gripa till vapen. Han gjorde det när Kristus var omgiven av sina fiender i Getsemane. Men han blev tillrättavisad av sin Herre. "Stick ditt svärd i skidan." Jesus vill inte se sina motståndare dräpta utan omvända. Man omvänder ingen med gevär.³³²

Karjalainen argumentiert vom menschlichen Standpunkt aus, der die Vorstellung vom Feind als Subjekt und als Nächsten bewahrt. Vanhanen dagegen greift zur schablonisierenden Darstellungsweise des Gegners, um den Feind als Bedrohung für die christlichen Werte darzustellen. Gerade weil Karjalainen die christliche Denkweise so verinnerlicht hat, überzeugt ihn Vanhanens Scheinargumentation nicht, und er muß von Major Feldtman, unter Androhung des Kriegsgerichts, zum Dienst an der Waffe gezwungen werden³³³. Tatsächlich kommt es zu einer Begegnung zwischen Karjalainen und einem russischen Soldaten. Obwohl der Russe sein Gewehr weggeworfen hat und sich ergeben will, wird Karjalainen von dessen Griff in die Manteltasche irritiert und schießt aus Verzweiflung. Als er den Vorfall erzählt, rechtfertigen sowohl der Major Feldtman als auch der Feldpfarrer Vanhanen die Tat.

FELDTMAN: Ingen av oss vill döda. Det är vår plikt. Vår plikt som fosterlandets försvarare. Ni gjorde bara er plikt.

VANHANEN: Ni gjorde bara er plikt. [...]

KARJALAINEN: Jag har inga fiender. Det kan hända att andra kan uppleva mig som en fiende. Men jag ser ingen fiende i dem.

³³¹ "FELDTMAN: Pastorn vet nog bäst hur den här slipstenen ska dras. Resonera ni med sanitären. [...]" (*Vid gränsen*, unveröffentlichtes Manuskript, Åbo Svenska Teatern 1988, S.34)

³³² *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.36

³³³ vgl. *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.37f.

FELDTMAN: Säger ni att ni inte har några fiender?

KARJALAINEN: Jag kan tänka mig att ni har svårt att förstå mej när jag säger att jag räknar också dem som har vuxit upp på andra sidan gränsen som min nästa. Men att inte han där (pekar på Vanhanen) förstår mej, fattar jag inte. Ni som borde känna Guds ord.

VANHANEN: Det råder krigstillstånd mellan Finland och Ryssland. [...] Då förstår ni väl att det råder exceptionella förhållanden. Att hata angriparen som nation, att bestämt avvisa ett odemokratiskt, gudlöst, politiskt system, det betyder inte detsamma som att hata varje enskild individ.³³⁴

Beide teilen die Überzeugung, daß das Pflichtbewußtsein gegenüber dem Vaterland eine Rechtfertigung für die Tötung darstellt. Doch Karjalainen ist nicht nur dem Vaterland, sondern vor allem seinem Glauben verpflichtet. Er akzeptiert zwar, daß der Major möglicherweise kein Verständnis für seine Auffassung, niemanden als seinen Feind zu betrachten, hat, begreift jedoch nicht, wieso er beim Feldpfarrer im Hinblick auf die Unvereinbarkeit der beiden Weltanschauungen keine Unterstützung findet. Vanhanen beruft sich auf die Besonderheit der Situation, in der andere Wertmaßstäbe und Maßnahmen erforderlich sind. Für Karjalainen gelten diese Prinzipien jedoch nicht, und er gerät erneut in Widerstreit mit dem militärischen Reglement, als er wegen eines verwundeten russischen Soldaten seinen Posten verläßt, um seiner Pflicht der Nächstenliebe nachzukommen. Dabei werden fünf Kameraden getötet, weil er sich weigert, zu schießen.

Erst mit den Angriffsabsichten der Kompanie auf Rußland deuten sich auch beim Feldpfarrer Vanhanen Bedenken an³³⁵. In Gewissenskonflikte gerät dagegen Feldwebel Jetsonen, der es ablehnt, den Angriff auf Rußland zu unterstützen. Bisher ging es nur um die Verteidigung des Landes und den Schutz der eigenen Bevölkerung. Mit dem Einfall erreicht der bisherige Krieg für Jetsonen eine neue Dimension, in der die Gefahr besteht, daß sich die Kriegsmaschinerie verselbständigt und nicht mehr kontrollierbar wird³³⁶.

Unkontrollierbar für das Militär ist dagegen das selbständige Handeln einzelner Mitglieder. Indem sie ihrer persönlichen Überzeugung folgen, müssen Karjalainen und Jetsonen mit den Richtlinien des Militärs brechen und werden deshalb vors Kriegsgesicht gestellt. In der Gerichtsszene, die gleichzeitig die Schlußszene der primären und sekundären Spielhandlung darstellt, sind die beiden Spielebenen noch stärker

³³⁴ *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.42f.

³³⁵ vgl. *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.61

³³⁶ "FELDTMAN: Sergeant Jetsonen. Ingen av oss vill gå över gränsen. Men det är inte vår uppgift att bestämma. Det är beslut som fattas på högsta nivå.

JETSONEN: I så fall reserverar jag mej mot det beslutet. Nu har vi tagit tillbaka det som är vårt. Om vi går över gränsen nu, sår vi ett frö till nästa krig. Det tänker jag inte vara med om.

FELDTMAN: Ni vet att det alltid har funnits krig. [...] Följaktligen kommer det alltid att finnas krig. Och den som inte försvarar sej blir förslavad.

JETSONEN: Med sot färgar man ingenting vitt.

FELDTMAN: Vad menar sergeanten?

JETSONEN: Våld föder alltid våld." (*Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.64f.)

miteinander verbunden. Der Pfarrer übernimmt die Rolle des Richters, und seine Frau kommentiert als fiktive Zuschauerin das Geschehen. Beide Angeklagte machen in ihrer Stellungnahme noch einmal den Zwiespalt, in dem sie sich befanden, plausibel.

KARJALAINEN: Herr domare. Det går inte att fylla två motsatta bud samtidigt. Ordern att döda och budet att älska. Man måste välja. Jag har här i dag anklagats för att vara orsaken till fem soldaters död. De stupades antal i våra krig är långt större. Vem bär skulden till deras död? Om staten väljer att döda, så må den döda. Kristus dödar inte. Alltså dödar inte heller jag. Måste jag dö för den sakens skull, dör jag i gott sällskap.³³⁷

Sowohl Karjalainen als auch Jetsonen müssen sich zwischen zwei widersprüchlichen Gesinnungen entscheiden.

JETSONEN: Herr domare. Åklagaren kallade mej feg för att jag inte ville fortsätta över gränsen. Jag bara undrar? Vad är det dom kräver mera mod just nu? Att marschera med massan eller att ensam säga det som de flesta av oss innerst inne tänker och känner. Att detta inte är rätt! Svara mej ärligt, herr militärpastor. Är det rätt eller är det inte rätt att anfälla en främmande nation?³³⁸

Während die beiden Angeklagten ihre innere Sperre, die moralische Grenze ihres Gewissens, nicht überschreiten können, und deshalb den Rechtsbegriff, mit dem sie konfrontiert werden, in Frage stellen, ist der Feldpfarrer als Vertreter der Kirche nicht nur solidarisch mit dem System und dessen Rechtssprechung, sondern, wenn es erforderlich ist, auch bereit, moralische/christliche Grenzen zu überschreiten. "VANHANEN: Det finns situationer när vi måste begå en synd för att förhindra en ännu större."³³⁹ Die Pfarrersfrau begreift erst kurz vor der Urteilsverkündung die Ungechtigkeit der Situation und versucht, den Verlauf aufzuhalten, indem sie mit ihrem Mann, dem Autor, in Kontakt tritt: "HUSTRUN: Du måste stoppa dem. Ni kan inte göra det. Skriv om slutet."³⁴⁰ Doch der Pfarrer kann weder als Verfasser ("PRÄSTEN: Jag kan inte."³⁴¹) noch als Richter in den Prozeß einschreiten. Statt dessen muß auch er in seiner Richterrolle gegen seine Überzeugung handeln und hat deshalb Schwierigkeiten, die Rolle durchzuhalten³⁴². Als das Todesurteil verkündet wird, reagiert die Pfarrersfrau mit völligem Unverständnis und Zweifel³⁴³.

Die Rahmenhandlung wird auf diese Weise zur Reflexionsebene, in der einerseits das Verhältnis Autor-Zuschauer, Drama und Theater thematisiert wird und in der andererseits Kommentare über das Spiel im Spiel abgegeben werden, um die sekundäre Spielhandlung dem Zuschauer auch episch zu vermitteln. So wird durch das

³³⁷ *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.71

³³⁸ *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.75

³³⁹ *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.76

³⁴⁰ *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.77

³⁴¹ *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.77

³⁴² vgl. *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S.79 u.S.80

³⁴³ vgl. *Vid gränsen*, Åbo Svenska Teatern 1988, S. 80

Aktiv-werden und die Intervention der Pfarrersfrau als fiktive Zuschauerin gezeigt, daß die im Stück vorgeschlagene Lösung bzw. der Ausgang des Stückes und damit das System und die Rechtsprechung in Frage gestellt werden soll. Außerdem erfährt die Problematik, der Gewissenskonflikt, sowohl durch die Predigtvorbereitung des Pfarrers als auch dessen Aus-der-Rolle-Fallen in der Rolle des Richters, in der er illusionsdurchbrechend als epische Vermittlungsfigur erkennbar wird, Aktualität³⁴⁴. Damit soll am Beispiel der Kriegssituation deutlich werden, wie schnell sich kollektive handlungsbestimmende Werte und Normen ändern können, so daß die sich zuvor noch mit der Kollektivvorstellung deckende persönliche Grundüberzeugung des Einzelnen plötzlich mit ihr in Konflikt geraten kann.

Ebenfalls aus der Spannung zwischen der persönlichen, durch das Soldatenleben an der Front geprägten Einstellung des Menschen und den Wertvorstellungen, die das bürgerliche finnlandschwedische Milieu prägen, erwachsen die zwischenmenschlichen Konflikte, die Erik mit seiner Familie in Henrik Tikkanens *Fjärilsvingar* (UA 1978 LT) austragen muß. Erik hat sich zwar freiwillig an die Front gemeldet, jedoch unterdessen seine Überzeugung geändert. Während des Fronturlaubs sucht er in Gesprächen und Auseinandersetzungen mit den Eltern, deren Lebensgefährten und der Freundin Rita Verständnis für seine Probleme. Zwar hat er sich zunächst aus Gesinnungsgründen - im Glauben an die Demokratie - für den Frontdienst entschieden, stellt jedoch nun Berechtigung, Sinn und Zweck des Krieges sowie seine eigene Existenz in Frage. Die Mutter versucht er im nachhinein zur Rechenschaft zu ziehen, und wirft ihr vor, daß sie ihn, ohne Einspruch zu erheben, in den Krieg ziehen ließ, obgleich er mit siebzehn die Tragweite seiner Entscheidung nicht abschätzen konnte. Sie entzieht sich ihrer Verantwortung, indem sie ihren mangelnden Einfluß auf den Vater Oscar geltend macht³⁴⁵. Ihre persönliche Einstellung zum Krieg ist dagegen zwiespältig und stellt für Erik keine Orientierungshilfe dar. Einerseits teilt sie mit ihrem Lebensgefährten, dem Schriftsteller Toivo, begeistert dessen Buchpläne über die Enthüllung der mit dem Krieg verbundenen Lebenslüge von Vaterland und Freiheit, andererseits unterstützt sie durch ihr Festhalten an den bestehenden gesellschaftlichen

³⁴⁴ vgl. Pfister 1994, S.118

³⁴⁵ "ERIK: Jag var sjutton år när jag anmälde mig frivillig till fronten och du protesterade inte.

MODERN: Vad kunde jag göra? Du ville ju med ...

ERIK: Pappa protesterade inte heller. Ingen sa till mig hurudant det är där. Vad vet en sjuttonåring om sånt...

MODERN: Oscar borde absolut ha sagt nej. Det tycker jag... Det är en fars plikt. Kvinnor kan inte blanda sig i krig, det är männens sak. [...]" (*Fjärilsvingar*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1978, S.59)

Verhältnissen und der Scheinheiligkeit diese Lebenslüge³⁴⁶. Der Vater dagegen hat, wie schon der Großvater, eine geschäftlich-pragmatische Einstellung zum Krieg, die nie in Frage gestellt wurde.

OSCAR: Ett nederlag är aldrig otänkbart i krig. Jag har slutit mig till fredsoppositionen. Mitt namn är med på uppmaningen att sondera fred. Det kommer att räknas mig till godo av segrarna [...].

ERIK: Men om vi vinner ...

OSCAR: Farfar sa alltid att det är inte den starka utan den kloka som vinner oberoende av vem som segrar. Därför hade han inga moraliska betänkligheter när han sålde sina vapen till alla som kunde betala för dem. Vapen är varken onda eller goda, rättvisa eller orättvisa, de är bara redskap. Som hackan och plogen - och mursleven. Snart behövs mursleven och den kan jag stå till tjänst med.

ERIK: Du förtjänar alltså på ett nederlag ... Vad tjänar det då till att fortsätta slåss.

OSCAR: Det tjänar mycket till. Låt oss kalla kriget för en handgriplig förhandlingsmetod om en svår affär. Ju hårdare förhandlare desto bättre villkor.

ERIK: Människor dör för ingenting ...

OSCAR: Säg inte det. I en affär finns nånting sunt och handgripligt. Om vi skulle betrakta ett krig enbart som en ideologisk fråga skulle det vara bedrövligt att förlora, men som affär betraktad kan man förtjäna en hel del på ett krig hur det än går även om man kanske inte tjänar så mycket som segraren.³⁴⁷

Da Oscar versucht, immer alle Eventualitäten miteinzubeziehen, und auch mit einer Niederlage rechnet, hat er sich bereits aus taktischen Gründen als Friedensbeobachter einsetzen lassen. Er macht auch keinen Hehl daraus, daß bei ihm Geschäfte machen und Geld über der Moral stehen. Für ihn ist im Gegensatz zu Erik nicht die ideologische Seite des Krieges, sondern die materiell-geschäftliche ausschlaggebend. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, gibt es nur Gewinner. Verlierer dagegen sind Leute wie Erik, die sich von der ideologischen Seite des Krieges haben leiten lassen. Der Vater merkt zwar, daß der Frontdienst Erik belastet, befaßt sich jedoch nur oberflächlich mit einer möglichen Hilfestellung. Er bietet ihm an, seinen Einfluß geltend zu machen, um ihn von der Front wegzusetzen, womit er Erik erneut provoziert.

³⁴⁶ "MODERN: Toivo håller på att skriva en bok där han avslöjar allt ... där han avslöjar kriget. Är det inte fantastiskt?

ERIK: Det är ju tur för de stupade, att de inte kan läsa den. Det är ju inte så trevligt om de visste att de dött för ingenting.

TOIVO: Människorna arbetar ju också för det mesta för ingenting, varför skulle de inte då också kunna dö för ingenting. Och oberoende av vad jag säger kommer de monumentala lögnerna om fosterlandet och friheten att bestå.

MODERN: Bertel skulle inte tycka om att höra sånt prat. För honom är sanning och fosterland samma sak. Vi kunde ge upp ifall det inte var för ryssarna, dem kan vi ju inte ha här och hussera. Det skulle ju inte vara något problem om vi krigade mot England eller Frankrike, de är ju kultiverade människor, men bolschevikerna, de vill ju ta allt ifrån oss, [...] jag står inte ut med att de hyllar fattigdomens begrepp, proletariatets diktatur ... det låter otäckt. Vem vill nu se bara trashankar omkring sig. [...] Vet du vad Erik, ingen i vår familj har nånsin varit trashank och jag tror inte vi blir det heller även om det kan vara svårt nångång.

ERIK: Men då tycker du ju precis som Bertel ... hur kan du då hurra för Toivos sanning.

TOIVO: Kära vän, jag sa ju att sanningen aldrig kan ta kol på de monumentala lögnerna, vi måste leva med lögnerna, men om vi känner till sanningen kan vi dra nytta av båda två. Precis som vi gör med Bertel, lögnens oskuldsfulla apostel." (*Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, S.61f)

³⁴⁷ *Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, S.8f.

Denn Erik möchte gerade nicht aufgrund des Klassenunterschiedes eine Sonderstellung einnehmen. Er empfindet es vielmehr als soziale Ungerechtigkeit, wie selbstgerecht sich das Bürgertum über die Arbeiter stellt.

ERIK: Det är klart att de som har goda hem och goda föräldrar och god ekonomi och en god framtid gör allt för att försvara sina privilegier.

OSCAR: De kämpar i första ledet. De är exempel för de andra.

ERIK: De är exempel för de andra, för de sämre lottade som inte har andra rättigheter än att för svältlön få arbeta för dem så att de skall kunna leva gott. Varför är de exempel för dem bara i krigstid, varför är de inte det alltid. [...]. Jag skall säga dig pappa, vårt blod är inte lika mycket värt som deras svett ...³⁴⁸

Doch Erik weicht nicht nur im Hinblick auf seine kommunistische Anschauung von der Familientradition ab, sondern auch aufgrund seiner möglichen Veranlagung zur Homosexualität, die den moralischen Horizont des Vaters sprengt. Denn zum einen werden Homosexuelle von den Nazis strafrechtlich verfolgt, und zum anderen fürchtet er um sein gesellschaftliches Ansehen.

OSCAR: Tyskarna skjuter dem som blir ertappade för homosexualitet.

MAJ: Ja, det är ju vad tyskarna alltid gör när de inte begriper nånting.

OSCAR: Jag undrar om du nu begriper vad det är fråga om. Tänk om min enda son är homosexuell, han är en Eberhard. Vad skall folk säga.

MAJ: Ja vad skall folk säga. Eberhardarna har varit vapenhandlare, ockrare, mutkolvar, förskingrare, jobbare och gulaschbaroner och bostadsskojare och nu kommer Erik med sina avvikande böjelser och förstör familjens respektabilitet som det har tagit generationer att bygga upp. Det är verkligen chockerande.³⁴⁹

Majs ironische Ausführungen zeigen einerseits, wie verschoben Oscars Moralvorstellungen sind, und andererseits, daß ihn die Problematik nur in bezug auf sich bzw. die Familienehre belastet. Welche Konflikte sich für Erik ergeben, wird ausgeklammert. Statt dessen hofft Oscar, auf Eriks sexuelle Neigung Einfluß gewinnen zu können, indem er ihm Maj als bessere Alternative zuführt³⁵⁰. Im Gegensatz zu den vom Vater vorgelebten Wertvorstellungen, die von Geld und Macht bestimmt sind, steht die ideologische Verblendung der Freundin Rita, die Erik mit kriegsverherrlichenden Gedichten von Bertel Gripenberg aufzumuntern versucht³⁵¹. Die junge unerfahrene Rita

³⁴⁸ *Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, S.20

³⁴⁹ *Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, S.23

³⁵⁰ "MAJ: Vad vill du att jag skall göra. Bjuda ut mig, be honom pröva på ett bättre alternativ...

OSCAR: Ja, kunde du inte göra mig den tjänsten, Maj lilla..."(*Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, S.23)

³⁵¹ "RITA: Hör vad Bertel Gripenberg säger:

Skön är soldaten när han står
i faran lugn och kall,
skön är mannagärning
och skönt till sist hans fall.
Du folk som striden adlat,
du folk som faran väckt,
Kring dig är fädrens anda,
kring dig är bragdens fläkt."

(*Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, S.27)

ist ein Beispiel, wie nachhaltig sich die systematische Verbreitung von politischem Gedankengut auf die Jugend auswirkt und wie sie sich blenden und täuschen läßt. Ihr schwärmerisches Bild von den feschen deutschen Soldaten, deren "tyska disciplinen tillåter inte dåligt uppförande"³⁵² sowie ihre idealistische Vorstellung von Soldatentum, Krieg und nationalistischen Ideen, werden von Eriks realen und zum Teil sehr gegensätzlichen Erfahrungen relativiert.

ERIK: Bravo, bravo, så är det. Jag har just upplevt fädrens anda, farsans stora bragd var att förtjäna en miljon på att fuska med byggnadsmaterialet när det här huset byggdes.

RITA: Erik, du talar om din egen pappa.

ERIK: Han är god vän med Bertel Gripenberg som blev hjälte som intendent för Nylands dragoners persedellager i frihetskriget. Han brukar citera sin vän:

"Hell dig, allmänna broderskap, sköna, fläcklösa lilja..."

Han uppfattar det så att det allmänna broderskapet betyder att man blir fläcklös som en lilja bara man slår ihjäl tillräckligt mycket av sina ryska bröder.

RITA: Vi är inte bröder med ryssarna. De är slavar.

ERIK: Vi är inte bröder med finnarna heller. De är ugrer och vi finlandssvenskar är en mycket fin blandning av svenskar och tyskar och balter och valloner, som Gustav Wasa importerade, och judar, som kom själva, och av högrestånds ryssar som var så vackra att förnäma damer inte kunde säga nej utan klev i sängen med dem och till slut är alltsammans spetsat med en liten droppe finskt blod, som ger oss den "sisu" som fullkomnar verket och gör finlandssvenskarna till lite bättre än alla andra.³⁵³

Erik ist inzwischen durch seine Erlebnisse gereift und durchschaut die Verlogenheit, die die Gesinnung und Denkweise der Vatergeneration bestimmt. Die Vorstellung von Heldentum und Kameradschaft sowie die Berufung auf eine bestimmte ethnische Abstammung werden mißbraucht, um Kampf und Unterdrückung bzw. Zerstörung von als minderwertig charakterisierten Volksgruppen - wie hier den Russen - zu rechtfertigen. Wegen der Unmöglichkeit, ein alternatives Lebenskonzept, in dem die Aufrichtigkeit überwiegt, zu finden, entscheidet sich Erik für einen Ausweg, der sich für ihn als Sieg darstellt.

Det tråkiga med de döda är att man inte kan hata dem, i sin hjälplöshet är det dem som har segrat. [...] Nej, jag skall inte kyssa de döda, inte heller beklaga och begråta dem, men jag kommer alltid att avundas dem deras seger.³⁵⁴

Mit seinem Selbstmord entzieht sich Erik einer Gesellschaft, in der er für eine Ideologie mißbraucht wurde, die sich für ihn als verlogen und falsch enthüllt. Im Sinne des Leitgedankens, der dem Stück vorsteht - "Han var för god för/ denna världen/ det gick inte att sälja/ honom."³⁵⁵ - ist sich Erik in seinen Wertvorstellungen treu

³⁵² *Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, S.26

³⁵³ vgl. *Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, S.27f.

³⁵⁴ *Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, S.74

³⁵⁵ *Fjärilsvingar*, Lilla Teatern 1978, o.S.

geblieben und läßt sich nicht zum Opportunisten machen. Anders als in *Vid Gränsen* hat sich jedoch in *Fjärilsvingar* nicht die Kollektivvorstellung, die hier durch das bürgerliche finnlandschwedische Milieu repräsentiert wird, geändert, sondern die persönliche Grundüberzeugung des Protagonisten hat sich durch die besonderen Einflüsse des Krieges so verändert, daß sie mit den kollektiven Werten, die für die Vatergeneration handlungsbestimmend sind, kollidieren. Gleichzeitig wird jedoch in *Fjärilsvingar* die Mentalität des bürgerlichen Finnlandschweden als kapitalistisch, selbstgerecht und unaufrichtig bloßgestellt und so mit dem stereotypen Fremdbild der Finnen in Einklang gebracht³⁵⁶. Auf diese Weise ist das Drama vom Thema und Milieu her Tikkanens Familientrilogie *Brändövägen 8 Brändö Tel. 35* (1975), *Bävervägen 11 Hertönäs Tel. 78035* (1976) und *Mariegatan 26, Kronohagen* (1977) ähnlich und ebenfalls kritisch gegen die finnlandschwedische Oberklassenmentalität gerichtet.

In welcher Art und Weise die Frauen mit bestehenden Auffassungen und Erwartungen in Kollision geraten, wird in Laura Papes Dramatisierung *Ringens* (UA 1989 LT) thematisiert. Obwohl die vier zugrundeliegenden Novellen von Solveig von Schoultz - *Ringens* aus der Novellensammlung *Ingenting ovanligt* (1947), *Kvällstolett* aus der Novellensammlung *Den blomstertid* (1958), *Systrar* und *Samtal vid en sängkant* aus der Novellensammlung *Kolteckning, ofullbordad* (1983), zeitlich unabhängig sind, wurde die Inszenierung in ein an die Nachkriegszeit anmutendes Ambiente verlegt³⁵⁷. Der Schauplatz ist ein einfaches Zimmer, in das der Zuschauer durch ein Fenster hineinsieht.

Die einleitende Titelszene, der Monolog *Ringens*, weicht, deutlicher als die anderen Szenen, von der Novellenvorlage ab. Das zentrale Motiv der Novelle, die Verwunderung der gedächtnisschwachen Hauptperson Nora darüber, daß sie ihren Ehering an der falschen Hand trägt, und die Auflösung, daß das Umstecken des Rings sie an den dritten Todestag des gefallenen Ehemanns erinnern soll, wird in der szenischen Umsetzung nur zum Teil übernommen. Das dramatische Geschehen ist vielmehr auf den Beginn der Novelle, in der die Protagonistin begründet, warum sie alles niederschreibt, verlagert. Ihre Motivation des Schreibens hat drei Gründe: erstens ist es der Mitteilungsdrang, die Möglichkeit, über ihr Gedächtnisproblem sprechen zu können, ohne daß ihre Umgebung etwas davon erfährt³⁵⁸. Zweitens dient das Schreiben ihr dazu, ihren jetzigen Zustand zu fixieren, um später im rückblickenden Vergleich die Entwicklung der Krankheit zu verfolgen³⁵⁹. Drittens aus dem Bedürfnis heraus, exakt

³⁵⁶ Der in finnischsprachigen Kreisen gebräuchliche Ausdruck "Svenska talande bättre folk" bzw. "parempaa väkeä" impliziert sowohl das Klischee von dem materiellen Status als auch der Selbstüberzeugung der Finnlandschweden. vgl. Kapitel 2.4.1.

³⁵⁷ vgl. Barbro Enckell, FNT 02.03.1989

³⁵⁸ vgl. *Ringens*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1989, S.1

³⁵⁹ vgl. *Ringens*, Lilla Teatern 1989, S.1

etwas zu beschreiben, was sich nicht beschreiben läßt³⁶⁰. Flüchtig denkt Nora auch an einen möglichen Leserkreis: "Men för Birgitta, kanske för Etti, kan det vara bra att pappren finns"³⁶¹, um im nachhinein eine Erklärung für ihr Verhalten abzugeben und Verständnis zu finden. Doch der Akt des Schreibens ist für sie - über die Selbstbeobachtung, dem Abstand-von-sich-gewinnen - vorwiegend eine Auseinandersetzung mit der Krankheit. Gleichzeitig kann sie beim Schreiben sie selbst sein und muß sich nicht verstellen.

Jag avbryter mig ibland med en grimas medan jag skriver. Där är en plötslig äprick på ett a, ett tankstreck på fel ställe, m blir n och n blir m - just nu skulle det stå omotiverade och jag skrev omotivir - jag menar: det finns omotiverade slängar efter vissa ord. Och vissa bokstäver som tappas bort. Ibland måste jag gå framåt mycket långsamt liksom ett tåg i uppforsbacke och räkna bokstäverna: stämmer det? Men sånt är min ensak, det varken hörs eller syns.³⁶²

Dadurch, daß sie ihre Krankheit im Schreiben ausleben kann, schöpft sie die Kraft, nach außen hin ihr Bild zu wahren und die Verstellung durchzuhalten. Nora redet sich am Ende des Monologs ihre Zurechnungsfähigkeit und Normalität ganz konkret ein.

Jag är en normal mänska. Jag är en normal mänska. Jag är fortfarande en normal mänska. Jag intalar mig att jag är normal också på det sättet att jag, så länge jag mäktar iaktta utvecklingen, åtminstone i viss mån kan dölja den. Jag har blivit förvånande uppfinningsrik, och jag sätter min ära i att bedra. Men hela tiden vill jag slå hål i isen och hålla vaken öppen: ingen blindhinna skall hindra mig att se.³⁶³

Durch die Aufrechterhaltung des Selbstbildes im Schreiben und des davon abweichenden Fremdbildes, das an sie von außen herangetragen wird und dem sie nach wie vor entsprechen will, wird Noras Zwiespältigkeit offensichtlich. Sieht man Laura Papes *Ringens* als Einleitung, in der das Thema der nachfolgenden Szenen eingeführt werden soll, wird der von ihr gesetzte Schluß³⁶⁴ verständlich. Der Monolog endet, wo die Spannung zwischen Noras innerem und äußerem Bild am deutlichsten zum Vorschein tritt. Diese Zerrissenheit zwischen eigenen Bedürfnissen und von außen auferlegten Forderungen ist in variiert Form Gegenstand der anschließenden Szenen.

In *Systrar* hat Elsa, die ihr bisheriges Leben ihrer Familie und den Repräsentationspflichten als Bürgermeisterfrau widmete, damit begonnen, im Alter ihr Leben so zu leben, wie sie es für richtig hält. Da für die Tochter Mildred, die nach ihrer Scheidung wieder zur Mutter zurückging, deren Sinneswandel unbegreiflich ist, bemüht sich Elsa, sich zu erklären.

³⁶⁰ vgl. *Ringens*, Lilla Teatern 1989, S.2

³⁶¹ vgl. *Ringens*, Lilla Teatern 1989, S.2

³⁶² *Ringens*, Lilla Teatern 1989, S.2

³⁶³ *Ringens*, Lilla Teatern 1989, S.3

³⁶⁴ Im Gegensatz zur Novelle endet die Dramatisierung mit der zuletzt zitierten Stelle.

ELSA: Om jag kunde förklara! Kanske du aldrig förstår. Du säger att du är insnörd, Mildred, och det är du. Men ser du jag, jag har knäppt upp uniformen. Jag vet hur det är att vara fri.

MILDRED (mumlar): Och oansvarig. [...]

ELSA: Nå för vem har jag ansvar? För dej, för din skilsmässa? För att du kom tillbaka till mej? Nej vet du, ditt liv är ditt eget. Och mitt är faktiskt mitt, vet du.

MILDRED: Man har väl ett ansikte utåt, mot samhället som man lever i.

ELSA: Så tänkte jag också så länge jag hade ansvar för er båda. Men nu!

MILDRED: Om jag kunde förstå. Du har ju blivit en helt annan mänska.

ELSA: Ja, gudskelov. - Jag kommer ihåg [...] Jag kom hem från det sista mötet på kvinnoklubben, jag hade just slutat som ordförande, och jag hade slutat på stadskansliet [...] Jag minns så bra: jag gick hemåt och visste att jag hade gjort mitt. Och allt vad jag hade skött om och hållit reda på de här åren var på väg bort. [...] Jag vet inte hur jag ska säga, jag gick liksom på sidan om alltsammans. Och från sidan såg jag allt som var onödigt. Och det var inte lite, Mildred.

MILDRED: Va då onödigt?

ELSA: Nå, det som du kallar ansiktet utåt, till exempel. Hur vi sysslar och pysslar och rusar om varandra som myror och tänker på vad andra myror tänker om oss - nej vet du vad. Jag hade gjort mitt jobb i stacken och det fick vara färdigt. Förstår du: jag hade lagt av rollen. ³⁶⁵

Elsa läßt sich nicht mehr in die ihr auferlegten gesellschaftlichen Konventionen zwingen, sie hat sich lange genug zwischen eigenen Ansprüchen und den von außen diktierten Erwartungen aufgerieben und verwirklicht sich nun selbst. Sie legt keinen Wert mehr auf die das gesellschaftliche Leben bestimmenden Äußerlichkeiten, sondern zählt auf innere Werte. Elsa zieht den Kontakt mit der als asozial angesehenen Elina dem ihrer früheren Bekannten vor, da sie sich im Gegensatz zu den engstirnigen Krämerseelen durch Toleranz und menschliche Größe auszeichnet³⁶⁶. Als eine Befreiung empfindet sie außerdem, daß sie gelernt hat, dem Gerede der Leute und deren latente Einflußnahme auf das eigene Leben keine Beachtung mehr zu schenken³⁶⁷.

Für Mildred dagegen sind die gesellschaftlichen Konventionen feste Richtlinien, die es zu befolgen gilt. Obwohl sie durch ihre Scheidung in Konflikt mit den herkömmlichen Lebensregeln geriet, will sie keine Zweifel an ihnen aufkommen lassen. Sie bleibt ihrem gewohnten Denken verhaftet und begreift die Mutter nicht. In Elsas Augen lebt Mildred in einer Verstellung, in einer Rolle, die es jetzt abzulegen gilt:

³⁶⁵ *Systrar*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1989, S.8

³⁶⁶ *Systrar*, Lilla Teatern 1989, S.9f.

³⁶⁷ "ELSA: Hör du på vad folk säger, Mildred? Om det är nånting jag är glad för så är det att jag har slutat upp att bry mej om vad folk säger." (*Systrar*, Lilla Teatern 1989, S.3)

ELSA: [...] Jag börjar bara bli uppriktig, det tar tid. Lägg av din roll du med, nu är vi ju bara två gamla kvinnor, som måste stå ut med varann. Tycker du att det är svårt, va?

MILDRED: Jo! - Du har ju kvar din roll, du vill bestämma. Du vill att jag ska acceptera folk som du plockar ur rännsten.

ELSA: Var för Guds skull dej själv! Vill du inte så vill du inte och begriper du inte, så begriper du inte. Det accepterar JAG. [...] ³⁶⁸

Dennoch hat Elsa die Hoffnung, Mildred möge die Enge und Eingeschränktheit durch die gesellschaftlichen Strukturen erkennen und sich darin nicht mehr wohl fühlen, um ganz sie selbst sein zu können.

ELSA: Bara du vantrivs, så att du kränger uniformen av dej. Och jag hjälper ju dej att vantrivas, gör jag inte? Det finns kanske hopp om dej lilla barn ... ³⁶⁹

Sich selbst zu verwirklichen bedeutet aber, die Ehrlichkeit und den Mut aufzubringen, sich einzugestehen, daß man mit der Situation, den gegebenen Umständen nicht zufrieden ist.

Die Kraft, eigene Bedürfnisse geltend zu machen und die bisherige Lebenssituation zu verändern, muß Tora in *Kvällstolett* erst aufbauen. Tora reibt sich zwischen ihrem Beruf, der Leitung eines Kinderheims, und der Pflege ihrer alten und hilfsbedürftigen Mutter auf. Obwohl die Mutter dankbar ist, daß sich die Tochter so aufopfernd um sie kümmert, reagiert sie auch vorwurfsvoll, wenn sie sich von Tora vernachlässigt fühlt.

MODERN: Nå, du har då låtit mej vänta -

DOTTERN: Det var kökshjälpen, jag måste tala med henne [...]

MODERN: Jaja, du har alltid så mycket att stå i, och så har du ju mej gamla gumma, och jag sitter här och benen värker -

DOTTERN: Nå mamma lilla, hur ska vi ha det nu då? Vill du bli borstad i kväll?

MODERN: Bevars väl - Borsta? Om du hinner. Om förståndarinnan hinner.

DOTTERN: Vet du vad - det är inte ett dugg lustigt längre, det där. - Du vet nog att jag hinner med dej, det vet du. [...]

MODERN: Jaja. - Aj, vänta, var försiktig! Så. Såå. (suckar) Nu är det bra. [...] Nå, Tora, vet du nånting att berätta, jag har inte sett dej sen frukosten. Jag har bara legat här och haft det ensamt jag.

DOTTERN: Minns du inte att jag var hos dej med kaffebrickan? Och att Eila rymde in till dej från gården och la sin sandkaka på ditt täcke? ³⁷⁰

Tora dagegen hat praktisch kein Privatleben mehr. Nicht nur, daß die Mutter ständig präsent ist, sondern sie will in ihrer Einsamkeit auch alles wissen. Erst als der Brief von Ejnar kommt, beginnt Tora, durch das Verschweigen des wahren Inhalts, sich ihren persönlichen Lebensbereich einzurichten. Tora ist mit Ejnar und dessen inzwischen verstorbenen Frau Verna befreundet gewesen. Doch zwischen Tora und Ejnar

³⁶⁸ *Systrar*, Lilla Teatern 1989, S.11

³⁶⁹ *Systrar*, Lilla Teatern 1989, S.12

³⁷⁰ *Kvällstolett*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1989, S.1

entwickelte sich mehr als Freundschaft. Ejnar bittet nun Tora in seinem Brief, mit ihm zusammenzuziehen. Er findet, daß Tora sich lange genug für andere geopfert und zu wenig an sich selbst gedacht hat:

Har du inte levat för andra hela ditt liv? Och är det inte min tur nu, Tora? Har jag inte väntat länge nog? [...] Och vad din mor beträffar, tror du inte att hon kunde gå in på att bo på församlingens hem för gamla? Det är nytt och välskött, och hon skulle få den bästa tillsyn. Om det stod i min makt att ordna det skulle jag naturligtvis välkomna er båda. Men tar du illa upp, om man säger, att jag tycker du vid det här laget borde få leva ditt eget liv? Och är det inte mitt? [...] ³⁷¹

Ejnar macht zwar Tora darauf aufmerksam, daß sie ihr Leben nur für andere gelebt hat, stellt jedoch gleichzeitig ebenfalls Ansprüche an Tora. Auch die Abschiebung der Mutter scheint Ejnar nicht allein wegen Tora in Erwägung zu ziehen, sondern auch aus eigenem Interesse zu verfolgen, um Tora ganz für sich zu haben. Denn sobald es um Toras Leben geht, bezieht er sich selbst sofort mit ein. Dies läßt darauf schließen, daß Ejnar ähnlich wie die Mutter mit demselben gesunden Egoismus ausgestattet ist und sich für Tora im Grunde genommen nichts verändern würde. Obgleich der Zuschauer/Leser nicht erfährt, wie sich Tora entscheidet, gibt Toras Perspektive am Ende des Stückes wenig Hoffnung, den Zwiespalt zwischen den Erwartungen, die von außen an sie herangetragen werden, und ihren eigenen Erfordernissen aufzulösen.

MODERN: Hör du vad jag säger? Varför svarar du inte? Godnatt men kom snart tillbaka. Jag blir så ensam.
DOTTERN: Du blir inte ensam, mamma. Det är inte du som blir ensam. ³⁷²

Es sieht so aus, als ob Tora ihrer Rolle der allgemeinen Wohltäterin, die sie nach außen hin innehat, nachgibt und den Preis der inneren Einsamkeit dafür bezahlt. Inwiefern wahre Selbstachtung und nach außen gelebtes Selbstbewußtsein voneinander abweichen, wird in *Samtal vid en sängkant* aufgenommen. Klara, die ihre todkranke Mutter am Sterbebett besucht, zeigt sich als selbstbewußte und unabhängige Frau, die von ihrer Mutter zur Selbständigkeit erzogen wurde. Ihre Mutter, so glaubt sie, hat ihr Leben lang nach der Pfeife ihres Vaters getanzt.

DOTTERN: Bli självständig, bli självständig!!!
MODERN: Menar du att jag har sagt det för ofta?
DOTTERN: Du hade inte behövt säga det alls. Det var tillräckligt att se er båda, mamma. Hur du gav efter. Hur du dansade efter hans pipa.
MODERN: Det var det han trodde. - Men det är så mycket du inte förstår, inte ännu. Och du har visst glömt att vi tyckte om varandra, hör du. ³⁷³

³⁷¹ *Kvällstolett*, Lilla Teatern 1989, S.8

³⁷² *Kvällstolett*, Lilla Teatern 1989, S.10

³⁷³ *Samtal vid en sängkant*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1989, S.2f.

Doch die Mutter versucht, ihr klar zu machen, daß sie zwar nach außen hin den Schein der angepaßten und abhängigen Ehefrau wahrte, im Innern jedoch trotzdem versuchte, ihre Freiheit und Unabhängigkeit aufrechtzuerhalten. Die Tochter dagegen hätte zwar ihre Selbständigkeit und die formale Gleichberechtigung erreicht, entscheidend wären jedoch nicht diese Äußerlichkeiten, sondern vielmer der Glaube an sich selbst und ein erfülltes Dasein zu führen³⁷⁴. Aufgrund ihrer Lebenserfahrung und angesichts ihres letzten Gesprächs mit der Tochter, möchte sie eine Art geistiges Vermächtnis an die Tochter weitergeben.

MODERN: Ser du. - Det finns en annan väg, mycket svårare.

DOTTERN: Har du gått den?

MODERN: Jag har försökt. Jag vet inte vem som kan. Det tar all kraft. Men om du vill växa så är det den enda vägen. [...] Inte avskärma sej. Tvärtom. Omfatta alltsammans. Det svåraste av allt, unna. Låta den andra vara sej själv, med fel och brister, med avstånd om han så vill. Och ändå, Klara. Ändå tycka om.

DOTTERN: Du menar att ge upp sej själv. Det är jag inte med om, det vet du.

MODERN: Nej. - Nej. - Inte ge upp sej själv. Tvärtom, vara sej säker i sej att man är trygg. Då har man råd att unna, Klara. [...] Bara tro på sej själv. Och unna. Då är man fri fast man är med en annan.

DOTTERN: Vem kan det?

MODERN: Man kan inte, vet du. Om man inte växer.³⁷⁵

Im wesentlichen ist das Vermächtnis der Mutter vom Toleranzgedanken bestimmt. Dem Entgegenkommen in der Partnerschaft, den anderen mit seinen Fehlern leben zu lassen und ihm etwas zu gönnen, auch wenn es schmerzt. Diese Einstellung erfordert eine entsprechende geistige Größe und Herzensbildung, die erst in einem wachsen muß.

Die verschiedenen Weiblichkeitsentwürfe in *Ringens*, *Systrar*, *Kvällstolett* und *Samtal vid en sängkant* zeigen, daß das Erschließen einer weiblichen Daseinsform einen Prozeß darstellt, in dem die Ambivalenz zwischen Anpassung und Abweichung eine zentrale Rolle spielt. Allen Frauen gemeinsam ist, daß sie sich an einem Wendepunkt befinden, an dem sie ihre eigene Situation neu überdenken und eigene Wünsche oder Bedürfnisse in Widerspruch zu den Erwartungen von außen stehen. Im Monolog *Ringens* ist es die fortschreitende Krankheit Noras, die sie zur Entscheidung zwingt, ihr wahres Selbst hinter einer Maske zu verbergen. Während Elsa in *Systrar* aus einem inneren Bedürfnis heraus ihren bisherigen Lebensstil bereits veränderte, versucht sie, auch die Tochter Mildred zum Überdenken der gewohnten Lebenssituation zu ermutigen. Ebenfalls von außen erfolgt der Impuls zur Veränderung bei Tora in *Kvällstolett*

³⁷⁴ "MODERN: Hör på Klara. - Jag har tänkt. På dej och på alla kvinnor. På det ni är på väg till. Förstår du, allt det där med löner och jämlikhet som är så nödvändigt och som du redan har -

DOTTERN: För Guds skull, lägg dej ner, du trötter ut dej, mamma - [...]

MODERN: [...] Att om man inte tror på sig själv så att man kan fylla ut sin tillvaro, ensam, om det gäller. Så länge är man såld. Till osäkerhet. Till beroende. Till omständigheter." (*Samtal vid en sängkant*, Lilla Teatern 1989, S.5)

³⁷⁵ *Samtal vid en sängkant*, Lilla Teatern 1989, S.7

und Klara in *Samtal vid en sängkant*. Ähnlich wie in *Systrar* hat auch in *Samtal vid en sängkant* die Mutter ihre Rolle als Frau und Mensch reflektiert, um zu ihrem Selbstbewußtsein zu gelangen. Anders als bei den bisher behandelten Männlichkeitsdarstellungen, die zum Teil eine Leit- oder Vorbildfunktion erfüllen konnten, ist in der Aufnahme der Weiblichkeitskonzepte ein Wiedererkennungseffekt in der Frauenproblematik bei der Zuschauerin zwar ebenfalls unbestritten, eine Leit- oder Vorbildfunktion kommt deshalb nicht zustande, weil die Selbstverwirklichung und das Selbstverständnis der jeweiligen Frauen eine innere Entwicklung darstellt, die - dies wird am Beispiel der Elsa in *Systrar* besonders deutlich - keine gesellschaftliche Akzeptanz erfährt.

Zusammenfassung

In den hier untersuchten historischen Schauspielen lassen sich verschiedene für die 70er und 80er Jahre signifikante Tendenzen aufzeigen. Unter dem Einfluß der politischen Linksorientierung und der Friedensbewegung wurde eine neue Auslegung von historisch-literarischen Werken und geschichtlichen Ereignissen gefordert, in der die bisherigen kollektiven Einstellungen und Wahrnehmungsformen hinterfragt wurden. In Anlehnung an Brecht setzte man die Technik des Verfremdungseffekts ein, um dem Zuschauer eine neue distanzierte Sichtweise auf das bereits bekannte historische Material zu geben und so die Kritikfähigkeit zu fördern³⁷⁶. Durch Genrewechsel, veränderte Rahmenhandlungen, Text- und Illusionsbrüche sowie aktuellere Bezüge wurden Kontexte geschaffen, in denen die gewohnten Interpretationen und bestimmte Wirklichkeitsauffassungen der Vergangenheit neu überdacht und in bezug zum Gegenwärtigen gesehen werden sollten. Diese verfremdenden Stilmittel wurden vor allem in Bengt Ahlfors und Frej Lindqvists *Fänrik Ståls sägner*, Robert Alftans *På hemmafronten intet nytt* und *75K för Krigaräran*, Claes Anderssons *Janne Kubik*, Johanna Enckells *Snöbollskriget* und *Släktbjudningen - 1942* - (mit Solveig Emtö) sowie Ralf Karlsson und Harriet Nylunds (Harriet Sjöstedt) *Vid gränsen* eingesetzt, um aus dem gegenwärtigen Kontext die Vergangenheit unter verändertem Blickwinkel zu erschließen.

Unter Einfluß sozialkritisch-realistischer Beschreibungsweisen wurden in Hans Fors *Makten och härligheten*, Olof Granholms *Spritjobbarna*, Bengt Ahlfors *Hårda Tider*, Johan Bargums *Hemma igen*, *Smugglarkungen* (mit Lars Huldén) und *Panik i Rölleby*, Lars Huldéns und Alf Mylläris *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* und Henrik Tikkanens *Fjärilsvingar* verschiedene historische Herrschaftsformen und Wirklichkeiten bzw. deren Auswirkung auf die kollektiven handlungsbestimmenden Verhaltensweisen aufgedeckt, um sie in Beziehung zu den gegenwärtigen Wahrnehmungs- und Wirklichkeitserfahrungen zu setzen. Die realistische oder naturalistische

³⁷⁶ vgl. Brecht 1993, Bd.23, [Kleines Organon für das Theater, Nr.42-47], S.81ff.

Darstellungsweise diene hier zur Veranschaulichung des historischen Zusammenhangs, um die Aktualität des Gegenstands zu konkretisieren.

Eine vor allem an den Amateurtheatern vertretene Richtung historischer Stücke ist die unter lokalhistorischem Blickwinkel relevante Bearbeitung von Nationalliteratur oder geschichtlichen Begebenheiten wie sie sich in *Du stora tid eller Vad fältskären aldrig berättade eller Hundra år då Österbotten höll på att förändra världen*, *Förräderiet* und *Under torparsolen* von Lars Huldén und zum Teil in Lars Huldéns und Alf Mylläris *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius*, Hans Fors *Makten och härligheten* und Johanna Enckells *Sagan om Aurora Karamzin* gezeigt haben. In diesen Stücken wurden bestimmte Gefühle und Überzeugungen, die mit der jeweiligen Region in Verbindung stehen, als etwas so Beständiges vermittelt, daß sie mit den gegenwärtigen Vorstellungen und Wahrnehmungsformen übereinstimmen bzw. auf die Gegenwart übertragen werden können.

Eine andere Form des Rückgriffs auf die Geschichte stellte die Beschreibung von historischen Figuren dar. Ausgangspunkt bildete sowohl in Johanna Enckells *En hårmån från sanningen* und *Sagan om Aurora Karamzin*, als auch in Claes Anderssons und Tua Forsströms *Diktonius* und Lars Huldéns und Alf Mylläris *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius* das jeweilige biographisch-positivistische Material der zu beschreibenden Persönlichkeit, das durch die künstlerische Bearbeitung eine Identitätspräsentation erfuhr, in der zum Teil die herkömmlichen Blickwinkel gebrochen bzw. vernachlässigte Aspekte hervorgehoben wurden, um auf diese Weise neue Zusammenhänge erschließen zu können. Wie bspw. bei Enckell, die sich mit den vernachlässigten weiblichen Lebensbeschreibungen und den damit verbundenen persönlichen und gesellschaftlichen Konflikten beschäftigte; ein Gegenstand, der in den meisten der analysierten historischen Stücke vernachlässigt wurde. Auch eine kulturkritische Betrachtung der Geschlechterbeziehung im Sinne der marxistischen Gleichberechtigung blieb unbeachtet. Statt dessen wurde im allgemeinen kritiklos auf konventionelle patriarchale Frauenbilder zurückgegriffen, die nur auf den männlichen Bedürfnissen ausgerichtet sind. Einzige Ausnahme bildeten die Thematisierung und Enttöpfung weiblicher Lebensbereiche des 19. Jahrhunderts in den oben erwähnten biographischen Stücken Johanna Enckells bzw. Wava Stürmers *I krig och kärlek* sowie der Versuch, anhand verschiedener Weiblichkeitskonzepte, wie sie in *Ringens* entworfen wurden, eine weibliche Daseinsform zu erschließen.

Daß die Umdeutung und veränderte Sichtweise bisheriger Einstellungen nicht in allen Bereichen oder Themen und Gegenständen seitens des Publikums/Lesers erwünscht ist, sondern sich verschiedene herkömmliche Wahrnehmungstereotypen im kulturellen Gedächtnis der Finnlandsschweden bis heute gehalten haben, wurde in der Rezeption einzelner Stücke deutlich. Sowohl an den Publikumsreaktionen zu Ahlfors und Lindqvists *Fänrik Ståls sägner* als auch durch die Ablehnung von Robert Alftans

Kabarettmusical *På hemmafronten intet nytt* bzw. in der Provokation, die das Schauspiel *75K för Krigaräran* auslöste, zeigte sich, daß eine Umdeutung des Nationalepos oder heikler historischer Begebenheiten bzw. die kulturkritische Betrachtung ihrer Rezeptionsgeschichte und die damit verbundene nationale Selbstvergewisserung noch in den 1970er und 80er Jahren eine Tabugrenze durchbrach. Dies bedeutet, daß der zeitgenössische Leser/Zuschauer an einem traditionellen normativen Selbstbild festhält, und erwartet, daß eine unveränderte Reproduktion dieses Selbstbildes vermittelt wird, um dieses Selbstbild aufrecht zu erhalten. Eine veränderte Betrachtungsweise oder Umdeutung, aus der gegenwärtigen Situation heraus, wurde nicht anerkannt, weil man es als Angriff auf die Tradition und die kollektive Identität im Hinblick auf eine feststehende Deutung der eigenen gemeinsamen Vergangenheit verstand. Akzeptiert wird dagegen, wenn in einer Bearbeitung von Nationalliteratur oder geschichtlichen Begebenheiten, wie bspw. in *Du stora tid eller Vad fältskären aldrig berättade eller Hundra år då Österbotten höll på att förändra världen* von Lars Huldén, eine bewährte Auslegung der gemeinsamen Geschichte weitergegeben wird, in der die kulturhistorische - und in dem gewählten Beispiel auch die lokalhistorische - Selbstvergewisserung im herkömmlichen Zusammenhang wiederhergestellt und gepflegt wird. In bezug auf den sozial-historischen Status wird auf ähnliche Weise das traditionell stereotype kollektive Selbstbild der Finnlandschweden revitalisiert. Am Beispiel der Rezensionen zu Johan Bargums Komödie *Häxskogen* konnte die Wichtigkeit des Sich-Wieder-Findens des Zuschauers im fiktiven Bürger- und Intellektuellenmilieu des Stückes dargestellt werden. Die Identitätskonkretheit bzw. Gruppenbezogenheit ist, im Sinne Assmanns³⁷⁷, im Hinblick auf das intellektuelle Bürgertum als verbindliche gegenwärtige soziale Bezugsgruppe noch immer sehr hoch und damit ausschlaggebend für die soziale Identität. Obwohl die Bedeutung und das Beharren auf den sozial-historischen Status der Finnlandschweden innerhalb der eigenen Gruppe zwiespältig und in der Fremdkategorisierung durch die Finnen sehr negativ bewertet wird³⁷⁸, scheint sich das vorherrschende Selbstbild der Finnlandschweden noch immer am sozial-historischen Status zu orientieren bzw. sich damit zu identifizieren. Denn durch die Enttäuschung über Abweichungen in der Erwartungsvorstellung wird offensichtlich, daß die konventionellen Wahrnehmungs- und Erwartungsvorstellungen, die die Inszenierung zu brechen suchte, vom Publikum nicht akzeptiert wurde. Eine weitere Form der Präsenz historisch-geläufiger Wahrnehmungstereotypen ist der unbewußte Rückgriff auf kollektive Betrachtungsweisen einer vergangenen Wirklichkeit, die so verinnerlicht wurden, daß sie gegenwärtig noch bestimmend sind. In Johan Bargums Schauspiel *Hemma igen* konnte exemplarisch vorgeführt werden, wie

³⁷⁷ vgl. Assmann 1988, S.13ff.

³⁷⁸ vgl. Kapitel 2.4.1.

die stereotype Kategorisierung "rot" - "weiß", wie sie zu Anfang des Jahrhunderts durch den 1918/19 Krieg geprägt wurde, unbewußt noch existiert.

Daß sowohl auf kognitive als auch affektive Weise eine Ausrichtung an traditionellen Einstellungen erfolgen kann, wird vor allem in den lokalen Geschichtsstücken der Sommertheater offensichtlich. Hans Fors *Makten och härligheten* zeigte beispielhaft, wie einerseits zum Teil vom Autor und andererseits vom Leser/Zuschauer die Vergewärtigung traditioneller lokaler Brauchtümer, Handlungsweisen und Gefühle popularisiert und als wichtiger Beitrag zur Festigung der lokal-historischen Identität angesehen wird.

Inwiefern das kollektive Denken in bezug auf die Geschlechteridentität noch den herkömmlichen Auffassungen und patriarchalischen Festlegungen verhaftet sein muß, zeigte sich einerseits darin, wie selbstverständlich Rückgriffe auf Sozialstereotypen von Weiblichkeit, wie Idealisierung, Dämonisierung, Marginalisierung und Trivialisierung, erfolgten und andererseits dadurch, daß diese kollektiv unbewußten patriarchalisch geprägten Vorgänge in den Kritiken so gut wie nicht thematisiert wurden. Eine mögliche Erklärung wäre, daß die feministische Bewegung in Finnland im Vergleich zu anderen skandinavischen Ländern erst später ihren Einfluß geltend machen konnte³⁷⁹.

Die historische Variabilität von kollektiven Wahrnehmungen und Einstellungen soll an drei Beispielen belegt werden. Als Beispiel dafür, wie sich Kollektivvorstellungen im Verlauf der Geschichte allmählich und fast unmerklich veränderten, wird in Christer Kihlmans *Daniel Hjort* ersichtlich. Durch den Normenwandel im Tugend- und Werteverständnis erfuhr der Protagonist des Stückes eine positive Umdeutung und seine Denk- und Betrachtungsweise erlangen im gegenwärtigen Bezugsrahmen eine Vorbildfunktion.

Wie sich auf rasche Art und Weise Normen- und Wertbegriffe ändern können und zu einer manipulierten Wirklichkeitswahrnehmung führen, wird in der bewußten Lenkung kollektiver Gesinnungen bzw. durch das Einwirken der geltenden Herrschaftssysteme auf Wahrnehmungs- und Handlungsformen faßbar. So wurde bspw. in Ralf Karlssons und Harriet Nylunds (Harriet Sjöstedt) *Vid gränsen* beschrieben, wie bisherige richtungsweisende Normen und Werte vor einem, dem Zwecke der

³⁷⁹ vgl. dazu Bergman und Vehakoski: "Die politische Studentenbewegung und die organisierte Arbeiterbewegung verhielten sich dem Feminismus gegenüber kritisch: [...] als die feministische Bewegung sich in der westlichen Welt verbreitet hatte - glaubte man in Finnland an die alleinseeligmachende Parteipolitik. [...] Während die feministische Bewegung in den anderen skandinavischen Ländern ungefähr gleichzeitig Fuß gefaßt hatte (1968-70), wurden in Finnland die ersten feministischen Gruppen (die »Marxist-Feministinnen« und die »Roten Weiber«, erst 1974 infolge ausländischer Impulse von einigen Finnlandschwedinnen [...] gegründet." (Bergman/Vehakoski 1988, S.86f.)

hierarchischen militärischen Führung dienenden, umgeformten und neu festgesetzten Wertesystem, das in diesem Zusammenhang als kollektiv handlungsbestimmend gilt, verdrängt wurde.

Als variabel zeigen sich auch bislang als nationen- oder gruppenspezifisch erfahrene kollektive Erscheinungen. In Johanna Enckells *Snöbollskriget* konnte dargestellt werden, wie die vor allem auf die eigene Nation bezogene bzw. als nationaltypisch bearbeitete Problematik des extremen Nationalismus durch die Übertragung in einen größeren Zusammenhang, eine nationen- oder gruppenspezifische Unabhängigkeit erfuhrt und damit nicht als kulturelle Eigenart, sondern als allgemeines Phänomen existiert.

Angesichts der betrachteten Geschichtsstücke konnte gezeigt werden, daß historisch richtungsweisende Handlungs- und Wahrnehmungsweisen - bewußt oder unbewußt - auch in der Gegenwart eine Orientierung für das Zugehörigkeitsgefühl oder die Selbstbewahrung darstellen. Die kulturkritische Auseinandersetzung mit vernachlässigten oder tabuisierten historischen Themen muß insofern als identitätsstiftend angesehen werden, als auch sie ein Teil der gemeinsamen Vergangenheit repräsentieren, in denen sich das kulturelle Selbstbild manifestiert. Ein für die Vermittlung der historischen Identität wichtiger Aspekt ist - dies wurde durch die naturalistischen Inszenierungsweisen deutlich -, daß die mimetische Lesart seitens des Zuschauers bevorzugt wird, um sich auf diese Weise in der dargestellten Wirklichkeit wiederzufinden.

4.2. Stücke und Revuen mit lokaler Verankerung³⁸⁰ als regionale Selbstkategorisierung

Die Tatsache, daß das Interesse an lokalen Themen im Verlauf der 70er Jahre vor allem an den peripheren Regionen Finnlands wuchs, wurde bereits mehrfach erwähnt. Für die ländlichen Regionen war der Themenbereich des finnlandschwedischen Literaturkanons, der im wesentlichen durch das bürgerliche Milieu in Helsingfors geprägt war, nicht repräsentativ und führte aus diesem Grund zu einer Wiederbelebung der Regionalliteratur. Der Begriff Regionalliteratur beinhaltet die Hervorhebung einer eigenständigen regionalen Lebensweise, die hier als lokale Verankerung bezeichnet wird.

Die lokal verankerte Dramatik wurde durch den aufkommenden Regionalismus nicht

³⁸⁰ Als Stücke mit lokaler Verankerung sollen all diejenigen Stücke gelten, bei denen die Anknüpfung an die lokalen Eigentümlichkeiten der jeweiligen Stadt oder Landschaft relativ offensichtlich sind.

wie bisher nur auf Amateurtheaterenebene³⁸¹, sondern überdies an den Institutionstheatern rezipiert. Sie erfuhr insofern eine Aufwertung, wenn man mit Grünbaum davon ausgeht, daß der Stellenwert des Mediums nicht unerheblich für die Bedeutung der regionalen Verankerung ist. "Graden av regionalitet är förstås förbunden med mediets ställning och syfte."³⁸² Vor allem am *Wasa Teater*, aber auch am *Åbo Svenska Teater* wurde der regional verankerten Dramatik vermehrt Beachtung geschenkt. Anhand verschiedener Dramen und Revuen aus den 70er und 80er Jahren, die am *Wasa Teater* und am *Åbo Svenska Teater* aufgeführt wurden und die eine offensichtliche Betonung der regionalen Eigenarten erkennen lassen, sollen im folgenden nun die verschiedenen Umgangs- und Verarbeitungsweisen von Regionalität untersucht werden. Es wird der Frage nachgegangen, wie die regionale Verankerung, die für die Identität der Finnlandschweden eine wichtige Rolle spielt, in den dramatischen Texten wiedergegeben wird und wie sie sich auf das Bewußtsein der kulturellen Identität auswirkt. Ausgangspunkt sind dabei die Erkenntnisse über lokale Dimension von Identität, die in Kapitel 2.4 erarbeitet wurden.

Im Zuge der Wiederbelebung des Regionalismus erfuhr die Anwendung der Dialekte in den 70er Jahren ebenfalls einen Aufschwung³⁸³. Vor allem in den österbottischen Dramen³⁸⁴ und in verschiedenen Revue- oder Kabarettnummern läßt sich eine verstärkte Aufnahme von Dialekten nachweisen. Lokale Brauchtümer und verbale Traditionen, wie Lieder und dialektgefärbte Dialoge, unterstreichen in *Egnahemsbyggarna* (UA 1973 WT) von Olof Granholm das österbottische Milieu, in dem sich die Neubauplanung und der Hausbau des Arbeiterehepaars Stina und Albert abspielt.

RUDOLF: [...] (börjar sjunga) Arbetare i stad på landet/ (de övriga stämmer i) En gång skall jorden bliva vår/ Då fast vi knyter brodersbandet/ och lättingen ej råda får/ Många rovdjur på vårt blod sig mätta/ Men en dag till vårt försvar/ en gång för dessa sätta/ skall solen åter stråla klar.

STINA: Prima pojkar, så ska det låta (Det går undan med arbetet)

EVERT: (Tar en öl och dricker [...]) De ä gott me öl.

³⁸¹ In Nyland werden Lokalstücke fast ausschließlich von den Sommer- oder Amateurtheatern übernommen und nur in Einzelfällen als Gastspiel am *Svenska Teatern* oder am *Lilla Teatern* gegeben. Zu nennen wäre das folkloristische Stück *Korpstenen* von Rolf Söderling (UA 1976), das *Postbackens Arenteater* inszenierte und vom *Lilla Teatern* zu einer Gastvorstellung eingeladen wurde. Durch den Hausautor Rolf Söderling führt sowohl *Postbackens Arenteater* als auch *Lurens sommarteater* lokale Bühnenstücke auf. So bspw. die Dialektstücke *Var är vägens mål, några bilder från Postbacken* (1978) von Göran Selén Söderling am *Postbackens Arenteater*, *Fäderna* (UA 1980), Dramatisierung nach Josephina Bengts (1875-1925) gleichnamigen Roman von Erik Andersson am *Lurens sommarteater*, die Spektakel *Ett tjog Bembölingar* (1972), *Donaffotton* (mit G. Waldemar Lönroos) (1974), *Bembölingar* (1977) und *Bembölingarnas söner* (1983) von Rolf Söderling am *Postbackens Arenteater*.

³⁸² Grünbaum 1992, S.65

³⁸³ vgl. dazu die parallele Entwicklung in Schweden bei Furuland 1978, S.168

³⁸⁴ Anders als in Helsingfors oder Åbo fand in Österbotten in den 70er Jahren der Dialektgebrauch auch am Institutionstheater *Wasa Teater* Eingang. In Åboland und Nyland wurde dagegen der Dialekt allenfalls in Kabarett oder Revueeinlagen an Institutionstheatern eingesetzt und blieb auf diese Weise den Amateurtheatern überlassen.

ALBERT: Om vi sku ta en muscha, ja v Reid ur en jäso i fjol, men har haft bort he gömt, å glömt de ... Förbannat starkt, finkelfritt å klart som nittisexan. På apparaten ha ja gjort en liten boilare under röret som fånger upp finkeln.

RUDOLF: Nää vi låter nog muschan ligga, för annars står vi snart på huvud här varena ein... Muscha knockar som reina dynamiten, å grunden ska vara färdig i natt, som Ingar sa.

STINA: Du ä en klok karl du Rudolf.

ALBERT: Va behöver du blanda dej i de här, de ha ja veta langt förrän ja så dej.

STINA: (sött) Sku du ha villa bli kallad klok du också Planman?³⁸⁵

Der zitierte Dialog stellt einen Ausschnitt aus dem *talko*³⁸⁶ dar, einem Arbeitessen, das für die Nachbarn und Bekannten, die beim Ausheben des Grundes mitgeholfen haben, gegeben wird. In der Aufnahme dieser regionaltypischen Brauchtümer wird ein atmosphärischer Rahmen geschaffen, der dem Zuschauer vertraut ist und in dem er sich heimisch fühlt: "Det är en talko sådan den brukar vara här i Österbotten. Man arbetar hårt, dricker och skämtar."³⁸⁷ Neben der regionalen Verbundenheit, die explizit mit der Arbeit an der Scholle zum Ausdruck kommt³⁸⁸, wird durch den integrativen Charakter des *talko* auch der soziale Aspekt der Identität, das Zusammengehörigkeitsgefühl der Arbeiter bzw. Bauern vermittelt. Auf ein überregionales Klassen- und Gruppenbewußtsein weist das von Rudolf angestimmte Arbeiterlied, in das die anderen einstimmen, hin. Eine Diskrepanz zwischen sozialer und lokal-sprachlicher Identität scheint es jedoch hier nicht zu geben³⁸⁹. Dies ist durch die integrierende Funktion des Dialekts gewährleistet.

Språksociologin har under senare år alltmer kommit att syssla med dialecternas sociala funktion. Man har erinrat om att dialektalande främst omfattat människor som utgjorde basen på samhällsstegen: bonde- och arbetarbefolkningen. [...] Språkforskaren ser numera inte längre dialekterna enbart som resultat av isolering och bristande kommunikation med omvärlden. En dialekt äger också positiva värden «som ett kitt i en social gemenskap» (Dahlstedt).³⁹⁰

Gleichzeitig

har inslaget av lokalt språbruk uppgiften att bekräfta den lokala tillhörigheten, att skapa igenkännande hos lyssnaren/läsaren och att betona autenticiteten. Folk skall få

³⁸⁵ *Egnahemsbyggarna*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1973, S.52f.

³⁸⁶ vgl. dazu: "talko (fr. fi. talkoot) ordet och begreppet saknas i rikssvenskan. Det innebär gemensamt arbete i t.ex. byalag vid husbygge, skörd, storbak på landet, städning ute o.d., vanligen mot ersättning i mat och dryck men inte i pengar. "Talkotimmarna har kanske inte varit så många men engagemanget i nybygget har varit livligt. På talko uppfördes grunden och taket". VN" (Stenmark 1983, S.161)

³⁸⁷ Erik Ågren, Ny Tid 19.10.1973

³⁸⁸ "Såsom redan framhållits har "den svenska jorden" spelat en stor roll både inom finlandssvensk politik och finlandssvenskt medvetande." (Allardt/Starck 1981, S.198)

³⁸⁹ vgl. dazu Liebkind 2.4.

³⁹⁰ Furuland 1978, S.169 und Dahlstedt 1974, S.135 zitiert in Furuland.

framtråda sådana de är och inte på någon sorts finspråk som gör dem främmande både för sig själv och för publiken.³⁹¹

Durch die Aufnahme von regionalen Eigenarten wird im Drama ein Lebensbereich entworfen, den ein bestimmter Zuschauerkreis von seinem Alltag her kennt und mit dem er sich, je nach Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, identifiziert. In *Egnahemsbyggarna* ist die Authentizität von lokalen Sprachgewohnheiten und Bräuchen, die aufgenommen werden, so stark, daß sie den sprachlichen und sozio-kulturellen Aspekt der regionalen Identität vermitteln.

Die lokale Verankerung in Tom Wilhelms *Sommarvänner* (UA 1982 WT) und Erik Ågrens *Vad söker du broder* (UA 1972 WT) wird in der Sehnsucht nach der Heimatregion erkennbar. Während in *Sommarvänner* der Protagonist Anders, der das Stadtleben in Helsingfors satt hat, wieder auf den Familienbesitz zurückkehrt, bleibt den Emigranten in *Vad söker du broder* nur die Erinnerung an die Heimat. Die Gemeinsamkeit der beiden Stücke ist, daß durch die jeweilige Abwesenheit eine Verklärung der Heimatregion stattfindet. Dies geschieht nicht zuletzt durch die Aufwertung ethnischer Symbole, die gemäß Lönnqvist vor allem eine lokale Anknüpfung haben³⁹². Ein wichtiges ethnische Symbol vor allem in Österbotten ist, nach Lönnqvist, die maj- bzw. midssommarstång, die an Mittsommer aufgestellt wird und die neben der Sprache für viele eine sichtbare zusammenhaltende Funktion erfüllt³⁹³.

In *Vad söker du broder* werden ethnische Symbole, die für regionale Verankerung und Identität stehen, von den Emigranten auf unterschiedliche Weise bewertet. Edvin und Ernst sind nach Kanada ausgewandert, um der Armut und der Arbeitslosigkeit im eigenen Land zu entfliehen. Die idealisierte Vorstellung vom Neuen Land steht im Kontrast zu den Realitäten und Schwierigkeiten der Heimat. Dennoch wird man auch im Emigrationsland mit Alltagsproblemen wie Existenzkampf, Sprachbarrieren und Integrationsschwierigkeiten konfrontiert, und der Auswanderer befindet sich im Zwiespalt zwischen Heimat- und Emigrationsland. Es sind sowohl eigene Erfahrungen, als auch die, die einem von gescheiterten Bekannten oder Verwandten erzählt werden. Zu

³⁹¹ Grünbaum 1992, S.66; Grünbaum bezieht sich bei ihrer Bestimmung von Dialekt zwar vor allem auf Interviews, Personenportraits und örtliche Reportagen etc.; daß Grünbaums Ergebnisse sich auf die Dramen ebenfalls anwenden lassen, wird darin deutlich, daß aufgrund der Anwendung des Dialekts am *Wasa Teater* ein Amateurschauspieler eingesetzt werden konnte, der sich über die Sprache mit seiner Rolle leichter identifizieren konnte als bspw. ein Hochsprachler: "Slående naturtrogen var Sven Wilson som gav färg åt textens alla dialektala skiftningar [...]" (Greta Brotherus, Hbl 14.10.1975). Im Gegensatz dazu wurde der Darstellerin der Stina, Kristina Ågren, vorgeworfen, daß sie wegen der mangelnden Dialektbeherrschung nicht die richtigen Voraussetzungen hatte: "Kristina Ågren kan inte lära sig österbottensk dialekt. Det hjälper inte att kunna orden - dem har hon lärt sig - man måste också ha den rätta melodin i språkföringen." (Sven Erik Glader, JT 14.10.1973)

³⁹² vgl. Lönnqvist 1981, S.145ff.

³⁹³ vgl. Lönnqvist 1981, S.146ff.

ihnen gehört Gunnar, ein alter Bekannter, der schon länger in Kanada ist, jedoch von Anfang an nicht Fuß fassen konnte.

EDVIN: Vad är det för fel?

GUNNAR: Allt. Allt fan har börjar bråka sen jag kom till det här jävla landet. [...] jag klarar mig inte alls. [...].³⁹⁴

Aber selbst die Rückkehr ins Heimatland ist für die meisten keine echte Lösung, da man Angst davor hat, als Versager zu gelten oder sich auch dort nicht mehr zurechtzufinden. Der todkranke Onkel von Edvin und Ernst dagegen bereut inzwischen die Emigration und hat den Wunsch, wieder zurückzukehren.

EDVIN: Ja, det drar det gamla landet. Man vill ha det kvar.

MORBROR: Ja det drar... Vad jag längtar efter att kunna åka hem nu och dö. Bli begravad på samma plats där mor och far ligger... Men först ville jag se Österbotten. [...] Men ännu några ord från en som går sina sista steg. Jag tycker att jag svek det gamla landet när jag emigrerade. Jag borde ha stannat kvar och kämpat för att det skulle bli bättre där. Om alla gjorde som jag så skulle ju aldrig det gamla landet få det något bättre. Om alla unga män emigrerade, vem bygger då upp landet? Det här landet är ett skitland. Här är allting money och business och skryt. Här finns ingen kultur att bygga på. [...] Ta mitt råd och vänd om hem. Åk till det gamla landet och var med och bygg upp det.³⁹⁵

Es ist nicht nur die Sehnsucht nach Österbotten, sondern auch das schlechte Gewissen darüber, alles im Stich gelassen zu haben, anstatt in der Heimat die Energie und Arbeitskraft für den Aufbau aufzubringen, die man in das Neue Land investierte. Außerdem gibt es im Neuen Land keine kulturelle Verankerung, auf die man sich verlassen kann, die einem Halt gibt. Gerade deshalb muß man sich verschiedene Kultursymbole und Brauchtümer aus der Heimatregion bewahren. Auf diese Weise können ethnische Symbole zu einem Requisit werden, das man überall hin mitnehmen und herausholen kann, wenn man seine Heimatgefühle und Identität betonen will. Damit hat man seine Heimat jederzeit abrufbar, unabhängig davon, wie die tatsächlichen Verhältnisse dort jetzt sind oder waren³⁹⁶. Die aufgestellte Mittsommerstange, die als ethnisches Symbol aufrechterhalten und nach Kanada importiert wurde, bewirkt bei Ernst und Edvin unterschiedliche Reaktionen.

ERNST: Jag tycker att det är barnsligt att hålla kvar sådana här gamla sedvänjor.

EDVIN: Gamla landet drar.

ERNST: Ja, i gamla landet hör det hemma, men inte här. Inte kan man ta med sig sådant här från ett land till ett annat.³⁹⁷

³⁹⁴ *Vad söker du broder*, unveröffentlichtes Manuskript Wasa Teater 1972, S.58

³⁹⁵ *Vad söker du broder*, Wasa Teater 1972, S.50

³⁹⁶ vgl. Lönnqvist 1981, S.146ff.

³⁹⁷ *Vad söker du broder*, Wasa Teater 1972, S.65

Sie wird von Ernst als kindisches Festhalten an traditionellen Sitten und Bräuchen und von Edvin als Schwierigkeit, sich von ihnen frei zu machen, gesehen. Für Edvin bedeutet der Rückgriff auf das Symbol, jenes Gemeinschafts- oder Zusammengehörigkeitsgefühl von zu Hause wiederzubeleben, nach welchem er in Kanada sucht³⁹⁸. Das Auflebenlassen der regionalen Bindung und Identität führt zu einer Idealisierung der Heimat; ihre Ablehnung dagegen ist der radikale Versuch mit der Vergangenheit und den Traditionen zu brechen.

EDVIN: Kommer ni ihåg vad Österbotten var vackert under midsommartiden?

JOHN: Visst. Hela somrarna var vackra. Mycket vackrare än här där det bara regnar.

EN KVINNA: Ja men låt oss inte tala om det. Jag får sån längtan hem då. Låt oss tala om brödet i det gamla landet. Om stålranden, som gjorde att man fick använda hovtången när man skulle äta det. Eller om skummjölken som vi drack [...].

ERNST: Ja eller när de våta stövlarna blev som järnstövlar när man gick till skolan om mornarna. Eller om när vi var utan mat i två dagar därför att vi inte hade några pengar och pappa var utan arbete.

EDVIN: Allt det där vet vi och allt är sant. Det var ju därför som vi reste bort. Men ändå så längtar man efter allt det vackra som också fanns där.³⁹⁹

Im Gegensatz zu Edvin versuchen die anderen, ihr Heimatgefühl dadurch zu unterdrücken, indem sie sich bewußt alles Schlechte der Heimat in Erinnerung rufen, um ihre Emigration zu rechtfertigen, und die Möglichkeiten, die ihnen die Fremde im Gegensatz zum Heimatland bietet, betonen. Obwohl Edvin der Argumentation rational zustimmen kann, ist er emotional gespalten.

EDVIN: Ja så är det. Va fan gjorde vi komma hit? Vad är detta för liv?

ERNST: Jag tycker om att vara här. Här har man ju alla möjligheter.

EDVIN: Ja om man tycker att money och ägodelar är allt. Men känner du någon trygghet här? Att hela dagarna tala ett främmande språk. Fan jag kan knappt tänka på svenska mera och ändå känner jag inte alla skiftningar i engelskan. Der är som att vara en halv människa.⁴⁰⁰

Auch auf sprachlicher Ebene spiegeln sich Edvins Entwurzelung und Zerissenheit zwischen Österbotten und Kanada wieder. Er verkörpert den ruhelosen Emigranten, der als halber Mensch mit defizitärer sprachlicher Identität, erneut die Flucht - diesmal nach Australien - ergreift. Doch Emigration ist nach Erik Ågren eben keine Lösung, denn der Preis, den sie abverlangt, ist zu hoch. "Han är emot emigrationen både på

³⁹⁸ Auf ganz ähnliche Weise versucht auch der Emigrant in Gösta Ågrens Emigrationsstück *Hemlös - ett spel om emigrantens svarta oro* (1962) durch die Erinnerung einheimische Bräuche wiederzubeleben: "Emigranten: Nej, inte alls. Ser du, julen var alltings höjdpunkt. All den glädje, som nöd och sorg hade stulit under året - ja, den fanns gömd djupt inne i julen. [...] Nej, nej, nej! Christmas är inte jul. Julen var något annat. Under christmas har jag alldrig känt annat än längtan, sorg." (Ågren 1962, S.5)

³⁹⁹ *Vad söker du broder*, Wasa Teater 1972, S.76

⁴⁰⁰ *Vad söker du broder*, Wasa Teater 1972, S.77

det samhälleliga och mänskliga planet. "Vad de möjligen vinner på yttre plan, förlorar de på inre plan" säger han.⁴⁰¹

Die Alternative zur Emigration ist, sich für die Region zu entscheiden. Aus diesem Grund werden in *Vad söker du broder* vor allem affektive identitätsstiftende Attribute, wie ethnische Symbole, Heimatgefühle, Heimatverbundenheit, Sehnsucht nach der Heimat etc., dazu benützt, den Stellenwert der lokalen Identität zu erhöhen und seine Bedeutung und Tragweite deutlich zu machen.

Die Diskrepanz zwischen Stadt- und Landleben und die Wiedereingliederung in die Heimatregion wird in *Sommarvänner* behandelt. Die Stadtflucht von Anders, der sich "innerligt trött på stadslivet"⁴⁰² fühlt, ist eine Rückbesinnung auf die lokale Verbundenheit mit der Heimat. In einer Mischung von Nostalgie und alternativer Lebensform läßt er sich in seiner Heimatregion auf dem Land nieder, um die Geborgenheit zu finden, die ihm in der Stadt versagt blieb. Trotz kleinerer Schönheitsfehler ist die überschwengliche Begeisterung für das Landleben nicht zu dämpfen.

ANDERS: [...] Ni vet inte vad det är skönt att vara här i Österbotten.. Österbotten.. dina ljusa nätter, dina slätter (slår upp fönstret).. din klara rena luft (hejdar sig, lukten från svingården slår emot i den vindstilla morgonen)...⁴⁰³

Die schwärmerische Illusion von der Heimat wird durch das Auffrischen gemeinsamer Erinnerungen mit seiner Jugendliebe Carola und dem Aufsuchen von Lieblingsplätzen verstärkt. Anders bemüht sich, wieder an die lokale Kultur anzuknüpfen, indem er mit Carola gebräuchliche Sommerlieder für das Mittsommerfest einübt. Seine vergangenheitsbezogene Wunschvorstellung von einem idyllischen Familienleben versucht Anders auch dann noch aufrecht zu erhalten, als seine Freundin mitteilt, daß sie ihm nicht aufs Land folgen und sich von ihm trennen wird. Anders verschweigt zunächst die Absage der Freundin, die von den anderen zum Mittsommerfest erwartet wird. Nachdem sie auch mit dem letzten Bus nicht erschienen ist, hält Vetter Clark die geplante Mittsommerrede unter Einbeziehung der abwesenden Freundin trotzdem.

CLARK: ..denna högtid, midsommaren, är för oss nordbor och för oss söner och döttrar av slättens land Österbotten.. nånting av en högtidsstund.. Genom traditionens band är vi fästade vid denna bygd. Och vår gemenskap har blomstrat och gjort detta band starkt och detta land fruktbart. Genom våra mödor, och våra fäders mödor och våra fäders fäders mödor står vi fast beslutna vid detta land som vi älskar och ärar.. [...] och i

⁴⁰¹ Monica Haga, Vbl 29.10.1972

⁴⁰² *Sommarvänner*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1982, S. 4

⁴⁰³ *Sommarvänner*, Wasa Teater 1982, 1982, S. 8

synnerhet vill jag rikta min uppriktiga glädje till fru Kristina.. i hennes egenskap frånvarande...⁴⁰⁴.

Erst nach dieser pathetischen Huldigung, die die enge Verbundenheit der Menschen mit der Region über Generationen hinweg betont, wird sich Anders seiner Selbsttäuschung bewußt. Anders muß erkennen, daß er nicht unmittelbar an die Vergangenheit und die Erinnerungen anknüpfen kann. Die Entscheidung zur Rückkehr, die er in der Stadt getroffen hat, geschah aus einem nostalgischen Heimatgefühl heraus und hat nur wenig mit den lokalen Gegebenheiten, wie er sie vorfindet, zu tun. Jetzt klärt er die Anwesenden über seine beendete Beziehung auf und beschließt spontan abzureisen. Im Gespräch mit Carola wird ihm klar, daß die Abreise erneut eine Flucht vor sich selbst wäre, und er entschließt sich gegen die geplante Abreise. "Jag stannar - men den här gången ska det vara i verkligheten, inte i drömmen."⁴⁰⁵

Während in *Vad söker du broder* nur die Abwesenheit von der Heimat und die damit verbundene Verklärung behandelt wird, ist *Sommarvänner* insofern eine Weiterführung, als die Schwierigkeiten, die mit der Rückkehr nach längerer Abwesenheit zusammenhängen, thematisiert werden. Die Diskrepanz zwischen der Idealisierung und der Realität, die man beim Zurückkommen erfährt, führt zu Integrationsschwierigkeiten. Der Identifikationsgrad mit der Region ist nicht mehr so hoch und kann sich erst mit der Zeit entwickeln. Dennoch soll auch in *Sommarvänner* durch eine bewußte Hinwendung zum ländlichen Milieu und der Bewahrung von Traditionen, ein regionales Bewußtsein vermittelt werden.

Eine für die Verarbeitung von regionalen Traditionen und Themen geeignete Form ist die Revue, da in ihr verschiedene Elemente volkstümlicher Theatergattungen aufgenommen werden. Die Revuetradition, insbesondere die *Nyårsrevy*, wird, wie bereits erwähnt, vorwiegend an den Amateurtheatern in Österbotten gepflegt, doch auch am Wasa Teater wurde diese lokale Tradition übernommen. In den Revuen *Kustkanaljen* (UA 1981 WT) und *Varning för svindel* (UA 1982 WT) von Peter Snickars und Pekka Sonck werden aktuelle lokale Themen unterhaltsam und ironisch verarbeitet.

Der fiktive Fernsehkanal *Kustkanaljen*, der ein speziell österbottnisches Programm zeigt, ist eine Anlehnung an den alternativen Kanal TV 3, der im Volksmund "Kustkanal" genannt wird, und bildet den roten Faden der gleichnamigen Revue.

Vi ska nog se till att alla tittare
uti rutan på sin kustkanals TV
ska få österbottniskt liv och verksamhet
och inte sånt som man i Nyland kan och vet.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ *Sommarvänner*, Wasa Teater 1982, 1982, S.57

⁴⁰⁵ *Sommarvänner*, Wasa Teater 1982, 1982, S.68

⁴⁰⁶ *Kustkanaljen sång* in *Kustkanaljen*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1981, S.8

Das Programm soll Einblick in das österbottische Leben geben und eine Alternative zu dem, was in Nyland verbreitet wird, darstellen. Die Einrichtung des eigenen Fernsehkanals gibt die Möglichkeit, das gesamte Spektrum des Regionalismus, die kulturelle Benachteiligung gegenüber dem urbanen Nyland, die Gefahr der Idealisierung etc. auf unterschiedliche Weise zu thematisieren. So gehen bspw. die geistigen Väter des Fernsehkanals auf die Autoren der Streitschrift *Hurrarna* zurück, die in den 70er Jahren auf unmißverständliche Art die kulturelle Gleichstellung Österbottens forderten. Als Mitglieder der 'källargäng' werden sie als Drahtzieher von *Kustkanaljen* entlarvt.

Hej här kommer källargänget äntligen
Annalisa, Birger, Olof, Ågren⁴⁰⁷
Det var vi som fixade vår kustkanal
emot alla odds och trots kulturskandal⁴⁰⁸

In der Anspielung auf die Streitschrift und ihre Wirkung, deren Leitgedanken vom kulturellen Ausgleich sich mit der Intention des Fernsehkanals deckt, wird beim Zuschauer ein kulturpolitischer Kontext hergestellt, in den der Fernsehkanal einzureihen ist. In enger Verbindung mit der *Hurrarörelse* entstand auch der Fernsehkanal TV 3, der auf diese Weise zu einem ethnischen Symbol der finnlandschwedischen Küstenregion und der schwedischsprachigen Gemeinden wurde. "Den starkaste symbolen för denna finlandssvenska våg blev TV 3, som så småningom blev kustkanalen, som så småningom blev några kustflöden till den nuvarande Tv-enheten."⁴⁰⁹

Ein weiteres Anliegen der Regionalisten bzw. *Hurrarna* ist, den Dialekt zu pflegen und anzuwenden. Der Gebrauch regionaler Sprachvarianten wird in *Gästspel av amatörrevy* und *Språkkurs på närpesiska* zu unterschiedlichen Zwecken eingesetzt. Während *Gästspel av amatörrevy* eine harmlose Parodie auf eine Theaterprobe ist, bei der die Schauspieler ziemlich angetrunken sind, wird im *Språkkurs på närpesiska* der Dialekt zum Politikum, das den Konflikt zwischen Peripherie und Zentrum behandelt. Dick, der aus Helsingfors kommt und den Närpesdialekt lernen will, erfährt bei seinen Ausspracheübungen auch etwas darüber, wie sich Nyland aus österbottischer Sichtweise darstellt.

DICK: Nyland. Nyland je e landskap som je laangt fruån väädnas mittpunkt. He je så laangt tit så tit vill vi itt far. [...]
DICK: I Nyland finns e grymmt mytjy schtjitiga stiedär, men schjtitigast je Helsingfäs. ⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Hier wird auf einen Teil der Mitwirkenden Anna-Lisa Sahlström, Birger Thölix, Olof Granholm und Erik bzw. Gösta Ågren der Streitschrift *Hurrarna* (1984) angespielt.

⁴⁰⁸ *Kustkanaljen sång* in *Kustkanaljen*, Wasa Teater 1981, S.8

⁴⁰⁹ Stenström 1984, S.310

⁴¹⁰ *Språkkurs på närpesiska* in *Kustkanaljen*, Wasa Teater 1981, S.46

Nyland ist entgegen dem Glauben der Nyländer nicht das Zentrum der Welt. Vielmehr sind die Städte schmutzig, und am dreckigsten ist die Hauptstadt Helsingfors. Auf diese Weise wird ein primitiv klischeehaftes Negativbild der Region Nyland gezeichnet und bewußt abqualifiziert, um die eigene Region aufzuwerten. Durch diese Abwertungskampagne gegen Nyland ist es nicht verwunderlich, daß Dick am Schluß zu einem Österbottenverehrer konvertiert.

DICK: Så vackert det är
Österbotten
först tänkte jag-
bara lador - slätter
tacka vet jag
Nyland
men backar
lummiga lunder
leende omväxling
men nu älskar jag
Österbottens ljus
de kärva människorna
Deras handslag är fast
du kan lita på dem.

Jag ger dig mitt
nyländska hjärta
och min hand
Österbotten.⁴¹¹

Die Bewunderung für die Region Österbotten, die hier zum Ausdruck kommt, erfährt durch den zuvor geschaffenen karikierenden Rahmen und die Tatsache, daß sie von einem Nyländer ausgesprochen wird, einen ironischen Einschlag. Durch die bewußte Verkehrung des Gesagten ist die Gefahr einer Überbewertung der eigenen Region in diesem Zusammenhang hinfällig.

Ebenfalls eine ironische Färbung erfahren die künstlerischen Zielsetzungen der österbottischen Schriftsteller in der Satire über die Jahresversammlung des Schriftstellerverbands - *Österbottniska Författarföreningens årsmöte*. Die Namen der dort vertretenen Schriftsteller spielen auf reale Mitglieder der Gesellschaft an. Die Thematik, mit der sich die österbottischen Regionalliteraten befassen - "Österbotten är den plats jag älskar mest", "Historien över Vasa svenska frivilliga brandkår" und "Vid min farstuttrapp" - wird bewußt überzogen. Wie einseitig und begrenzt das übertriebene Interesse an der eigenen Region sein kann, wird dadurch offensichtlich.

In *Kustkanaljen* werden durch den spöttisch-witzigen Umgang mit kultureller Benachteiligung, Dezentralisierung und Regionalismus regionale Anliegen bewußt verkehrt, um Illusionen zu brechen und eine Distanz zu den Themen zu schaffen. Die

⁴¹¹ *Språkkurs på närpesiska* in *Kustkanaljen*, Wasa Teater 1981, S.48

Identifikation erfolgt nicht durch ein unreflektiertes Sichwiederfinden, sondern durch die Übernahme der ironischen Denk- und Sichtweisen, die in der Revue erzeugt werden und die in der Reaktion des Verlachens zum Ausdruck kommt.

Ein typisches Beispiel für die Wiederbelebung des historischen Regionalcharakters wird in *Varning för svindel* deutlich. Der Titel *Varning för svindel* ist allerdings auch ein Hinweis darauf, das Geschehen nicht leichtgläubig und kritiklos hinzunehmen. Der Geschichtsforscher Finus geht im Lied *Forskningssång* der eigentlichen Abstammung der finnlandschwedischen Bevölkerung auf den Grund.

FINUS: Fria forskare, ni vet vad det gäller. Vi - de fria viddernas forskare - har tröttnat på att höra att vi härstammar från finnarna. Vi har tröttnat på att vi har bott i ett tomrums. Hur fan kan man bo i ett tomrums, förresten? Nu skall vi ta saken i egna händer. Vi skall söka våra verkliga rötter.⁴¹²

Ziel der drei Wissenschaftler ist es, Beweise für eine von der Majorität unabhängige selbständige Entstehungsgeschichte zu finden, um die Finnlandschweden bewußt von den Finnen abzugrenzen. Die Forscher, die starke Betonung geschichtlicher Wurzeln und deren Umdeutung sind symptomatisch für die ethnische Wiederbelebung in Österbotten⁴¹³. Gleichzeitig trägt in *Varning för svindel* die Szene "Forskarna" parodistisch-komische Züge und ist als Anspielung auf lokale Amateurforscher zu verstehen: "Man hånade de forntidsintresserade amatörforskarna."⁴¹⁴ Die Kritik richtete sich gegen ein übersteigertes ideologisches Interesse an der eigenen Region und Geschichte, das für Außenstehende lächerlich wirken muß und auf diese Weise einer Identitätserhaltung entgegenwirkt, da man nicht mehr ernstgenommen wird. Ähnlich wie in *Kustkanaljen* wird in *Varning för svindel* auf die möglichen Konsequenzen eines extremen Regionalismus und der damit verbundenen Überbewertung von regionaler Identität aufmerksam gemacht.

Die Überlagerung der regionalen Identität durch die überregionale Identifikation mit dem Vaterland wird in der musikalischen Revue *Rim och ranson* (UA 1973 WT) von Leif Liljedahl dargestellt. Das Grundmotiv *Rim och ranson*⁴¹⁵ setzt sich aus dem Fähr- und Touristenverkehr zwischen Vasa und Schweden zusammen und behandelt die auf beiden Seiten existierenden Vorurteile. So werden die Finnlandschweden in Schweden "karakteriserade såsom storsvenskar"⁴¹⁶, so daß im Verhältnis zu Schweden die Betonung der nationalen Identität besonders wichtig ist:

⁴¹² Szene "Forskarna" in *Varning för svindel*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1982, S.53

⁴¹³ vgl. Allardt/Starck 1981, S.23 und Kapitel 2.4.

⁴¹⁴ Teater i svenska Österbotten 1983, S.3

⁴¹⁵ Die von Leif Liljedahl als Musical bezeichneten Musikstücke werden eher von einer Rahmenidee als von einer durchgehenden Handlung zusammengehalten und entsprechen in diesem Sinne mehr der Kategorie Revue.

⁴¹⁶ Allardt 1977, S.87

Till den finlandssvenska identiteten hör också de finskspråkiga i Finland. Finlandssvenskarna identifierar sig med Finland och inte med Sverige. Detta behöver man i allmänhet inte förklara för finskspråkiga i Finland men det är möjligen viktigt att betona det i Sverige.⁴¹⁷

Andererseits basiert die Darstellung der schwedischen Touristengruppe, die nach Vasa kommt, zum Teil auf einem Heterostereotyp, das die Einwohner von Vasa, bzw. Finnlandschweden und Finnen von den Schweden aufrechterhalten.

FRÅN SVERIGE IMPORTERAS MÅNGAHANDA SAKER HIT,
 OCH SÅ SKA MAN VARA ÄRLIG, ÄR DET MESTA BARA... HM ...SKRÄP..
 MEN VÄRST AV ALLT ÄR ÄNDÅ DET, SOM KOMMER HIT MED BÅT
 OCH SUPER, SLÅSS OCH HÄRJAR HÄR, OCH BÄR SIG ILLA ÅT..

MILJÖN I VÅRAN STAD HAR BLIVIT KONTINENTAL.
 DEN LIKNAR MER OCH MER EN LITEN STOCKHOLMSFILIAL.
 EN DOFT AV STORA VÄRLDEN HAR FÖRTS HIT MED KVARKENS BRIS:
 NU HAR VI KNARKARE OCH FNASK, OCH SLÅGSMAL MED POLIS...

[...]

OCH DÄRFÖR, I ALL KORTHET, VILL JAG SÄGA NÅGRA ORD
 TILL DIG, SOM FIRAR DIN SEMESTER PÅ VÅR FINSKA JORD:
 VISST BLIR VI GLADA NÄR DU KOMMER HIT IBLAND, MIN VÄN,
 MEN ÄNNU GLADARE SEN DU RESER IGEN!⁴¹⁸

Durch die grobe Verallgemeinerung der Trinkfreudigkeit der Schweden und deren schlechtes Benehmen, wenn sie zu viel getrunken haben, wird das Gesamtbild der Gruppe ins Negative gezogen. Damit wird die Konkurrenz, die zwischen Schweden und Finnland herrscht, gefördert, um unter den Einwohnern von Vasa eine Solidarität gegen den schlechten weltmännischen Einfluß der Schweden, der aus Vasa eine Filiale von Stockholm macht, zu erzeugen. Das negative Stereotyp schafft auf diese Weise eine Selbstwerterhöhung der eigenen Gruppe und fördert das überregionale Identitätsgefühl gegenüber der schwedischen Nation. Gleichzeitig wird unterschwellig das Ursprüngliche der Region vor dem schwedischen Import hervorgehoben und aufgewertet, so daß auch die lokale Identität mitberücksichtigt wird. Das gängige Klischee wurde überdies deshalb ausgewählt, weil eine zustimmende Publikumsreaktion erwartet wird. Ein wichtiger sozialpsychologischer Aspekt ist, daß die theatrale Handlung beim Publikum analoge Handlungs- und Verhaltensweisen (bspw. Lachen, Klat-schen etc.) erzeugt. Dabei wird die Kohärenz nicht nur aufgrund von Emotionen hervorgerufen, sondern schließt die rationale Seite, nämlich das Bewußtsein, sich in einer Gruppe von Gleichgesinnten zu befinden, mit ein⁴¹⁹. Durch dieses

⁴¹⁷ Allardt 1977, S.86f.

⁴¹⁸ *Rim och ranson*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1973, S.14

⁴¹⁹ vgl. Hauser 1974, S.530

Gruppenbewußtsein wird das Publikum zu einer Bezugsgruppe für die einzelnen Publikumsmitglieder und fördert die soziale Identität⁴²⁰.

Ein beliebtes Motiv lokaler Musikstücke oder Revuen ist, die jeweilige Stadt als Rahmenhandlung oder Kulisse miteinzubeziehen. Auf diese Weise werden für den Zuschauer sowohl inhaltliche als auch visuelle Wiedererkennungsmerkmale geschaffen, die die urbanen Identifikationen mit der Region herstellen. Für Vasa ist dies bei den Musicals *Rim och ranson* und *Charley* (UA 1974 WT) von Leif Liljedahl der Fall.

Für Åbo gilt dies bei dem Vaudeville *En kväll i gamla Åbo* (UA 1977 ÅST) von Gullan Wahlström, der Revue *Tre åsnor från ÅST* (UA 1975 ÅST) von Johan Simberg und Keneth Battiliana und dem eher stadtpolitisch ausgerichteten Gesangsprogramm *Åbo vår stad?* (UA 1974 ÅST) von Jan Erik Wiik und Kai Kyösti Kaukovalta.

Das ländliche lokale Umfeld von Åboland umfaßt im Wesentlichen den Bereich des Skärgården, der mit dem wachsenden Interesse an lokalpolitischen Themen in den 70er Jahren zum Gegenstand verschiedener Stücke - wie bspw. *Tur och retur* von Bo Sigvard Nilsson et al. (UA 1973 ÅST) - am *Åbo Svenska Teater* wurde.

Anknytningen till den egna situationen växer sig starkare på sjuttioalet: Sökandet efter en egen identitet är viktigt. Revykabarén *Tur och retur* var ett försök att spegla finlandssvenskarna och några av deras problem.⁴²¹

Als Gruppenarbeit war *Tur och retur*⁴²² auch ein Versuch, neue Arbeitsmethoden auszuprobieren. Das Ergebnis wurde von der Kritik allerdings als etwas unzusammenhängend und klischeehaft beurteilt⁴²³. Der Skärgården als Schauplatz bzw. Thema der Handlung wurde in den Schauspielen *Butiken* (UA 1974 ÅST) von Rainer Alander und *Auktionen* (UA 1981 ÅST) von Harriet Sjöstedt in ähnlicher Weise

⁴²⁰ Einen wichtigen Aspekt der Theatersoziologie stellt die Analyse des Publikumsverhalten dar, die in der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt werden kann. Dennoch sei auf einen von den Kulturosoziologen und Sozialpsychologen immer wieder betonten Aspekt der Zusammengehörigkeit ausführlicher hingewiesen. Ein für die einzelnen Theaterkonsumenten wichtiges Moment beim Theatererlebnis ist, daß es ein Zusammengehörigkeitsgefühl vermittelt:

"Jedes Theaterpublikum, das aristokratisch exklusivste wie das demokratisch am wahllosesten zusammengesetzte, ist nach verschiedenen Schichten gegliedert, bildet aber nichtsdestoweniger eine mehr oder weniger geschlossene, wenn auch ephemere Gemeinschaft, die durch gleichartige, in den Grenzen ähnlicher Lebensformen und Geschmackskriterien sich bewegende Interessen verbunden erscheint." (Hauser 1974, S.530).

Die Theaterinstitution schafft demnach als soziales System und als kultureller Versammlungsort die Voraussetzung für ein Gefühl der Zugehörigkeit und ruft auf diese Weise ein soziales Zusammentreffen bzw. eine soziale Situation hervor (vgl. Gurvitch 1956, S.196ff.).

Dies ist um so bedeutender bei einer Gruppe, die gleichzeitig eine sprachliche Minderheit ist. Denn hier bietet das Theater als offiziell anerkannte Institution mit sprachlicher Autonomie dem Individuum die Möglichkeit, in einem einsprachigen Kontext zu agieren und seine sprachliche Identität zu aktualisieren.

⁴²¹ Fellman-Nordell 1988, S.104

⁴²² Das Manuskript zu *Tur och retur* konnte leider nicht beschafft werden.

⁴²³ vgl. Greta Brotherus, Hbl 12.2.1973

aufgenommen. Formal zeigt sich, daß in der Regel die Älteren eine ausgeprägte Verbindung zum Skärgården haben, während die Jungen das Stadtleben vorziehen.

In *Butiken* sind es Albin und Anna, die, als "dom sista mohikanerna härute"⁴²⁴ bezeichnet, sich ein Leben in der Stadt nicht vorstellen können. Sie besitzen seit Generationen einen kleinen Laden, dessen Kundschaft aufgrund der Landflucht deutlich zurückgegangen ist und kaum noch etwas einbringt. Die Gewohnheit und die Unsicherheit vor dem, was sie in der Stadt erwartet, bestärkt sie, auf dem Land zu bleiben. Gegenüber der Tochter Rosa versucht Anna zu begründen, warum sie noch im Skärgården wohnen.

ANNA: Ja vi är så vana att bo här, pappa och jag. Det är inte säkert att vi skulle trivas med det där stadslivet. Du ska tänka att vi har bott här hela vårt liv, Rosa. Vi har våra rötter här.⁴²⁵

Für beide ist die innere Verbundenheit mit der Umgebung und der Tradition von Bedeutung. Doch Rosa hat absolut kein Verständnis für die regionale Bindung und den bescheidenen Lebensstil der Eltern. Sie hat sich in Stockholm niedergelassen und kann das Festhalten an der Heimat nicht verstehen, weil sie der Überzeugung ist, daß der Mensch sich auch an neue Umgebungen anpassen kann.

ROSA: Tänk att folk lever så här ännu. Jag menar härute. Precis som för hundra år sedan. Som ni och dom andra som bor kvar här. Jag menar på vintern och allt, utan nånting. Bara snö och is och blåst och köld. [...]

ROSA: Ja vi trivs där. Det finns kultur där, förstår du. Biografer, teatrar, restauranger och sådär. [...] Man förändrar sig, formas av miljön. Jag känner mig faktiskt som stockholmare.⁴²⁶

Rosa hat ferner die kulturellen Möglichkeiten des urbanen Lebens kennengelernt, auf die sie jetzt nicht mehr verzichten will. Mit der Anpassung an das neue Milieu hat sich Rosa auch emotional von den Eltern entfremdet. Bei ihrem Pflichtbesuch stehen ihre eigennützigen Interessen im Vordergrund, an den existentiellen Problemen der Eltern nimmt sie gar nicht teil. Die Gleichgültigkeit der jüngeren Generation ist mit ein Grund dafür, daß sich die Skärgårdsbewohner in Interessengemeinschaften zusammenschließen, wie bspw. in *Butiken* eine gemeinsame Handelsgesellschaft zur finanziellen Beteiligung an Albins und Annas Laden. Für Anna und Albin stellt die Kollektivierung nicht nur eine Lösung der finanziellen Probleme dar, sondern gibt ihnen auch wieder die Hoffnung an die regionale Solidarität der Skärgårdsbewohner zurück. In *Butiken* sollen nicht nur ausdrücklich regionale Problematiken thematisiert, sondern dem Zuschauer auch ein konkreter Lösungsvorschlag angeboten werden.

⁴²⁴ *Butiken*, unveröffentlichtes Manuskript, Åbo Svenska Teatern 1974, S. 4B

⁴²⁵ *Butiken* 1974, S.43

⁴²⁶ *Butiken* 1974, S.49

Ihm soll die Zuversicht, daß die Integration in der Interessengemeinschaft ein Zusammengehörigkeitsbewußtsein⁴²⁷ fördert, vermittelt werden.

Nach gleichem Muster wie in *Butiken* stehen sich in *Auktionen* zwei Gruppen mit unterschiedlicher Beziehung zum ländlichen Leben im Skärgården gegenüber. Einars Schwester Anne-Maj und sein Sohn Åke haben durch den großstädtischen Einfluß die Beziehung zum Skärgården verloren. Aus Gewinnsucht wollen sie Einar für unmündig erklären und den Besitz verkaufen. Durch eine List gelingt es Einar, das Häuschen seiner Eltern zu behalten, mit dem er die Erinnerungen an seine Kindheit und die glückliche Ehe mit seiner verstorbenen Frau Signe, deren guter Geist noch umherspukt, verbindet.

Alla de här representerar olika förhållning[s]ätt till ön och naturen, olika grader av urbanisering med spöket Signe vid den ena polen som något av naturkraft på ön och sonen Åke som den som helt tagit avstånd från livet på landet och sitt eget förflutna, och helt försvurit sig åt det materiella.⁴²⁸

Einar zeigt wie Signe dadurch, daß er sein Leben lang auf dieser abgeschiedenen Insel verbracht hat, eine ausgeprägte Naturverbundenheit. Haus und Insel bedeuten für ihn Wurzeln und Lebensgeschichte, die verauktioniert werden sollen. "Det är mitt liv som går under klubban. Här. I dag, på Björkholmen."⁴²⁹ Einar ist der Willkür seiner Verwandten ausgesetzt und repräsentiert auf diese Weise die schwächste Gruppe in der Gesellschaft, die keine Lobby hat.

Småbarn och gubbar
är lägsta kasten
i livets hierarki [...]
det är andra som bestämmer
gubbarnas självständighet [...]⁴³⁰

Es ist eine Gesellschaft, die auf Leistungsfähigkeit und Effektivität aufgebaut ist und mit der Einar auf dem Lande bisher nicht konfrontiert wurde. Erst durch die von Anne-Maj und Åke geplante Auktion und die Abschiebung ins Altersheim bleibt er davon nicht verschont. Beide sind inzwischen durch das Stadtleben, in dem die materielle Interessen im Vordergrund stehen, geprägt und haben deshalb nur den Verkauf des Besitzes an reiche Sommergäste im Sinn.

ÅKE: [...]
Låt dom som har pengar köpa dethär

⁴²⁷ vgl. 2.4. und Allardt/Starck 1981, S.224

⁴²⁸ Bror Rönnholm, Västra Nyland 10.02.1981

⁴²⁹ *Auktionen*, unveröffentlichtes Manuskript, Åbo Svenska Teatern 1981, S.53

⁴³⁰ *Auktionen* 1981, S.54

med vågor och vind och brus
sträck tacksamt fram handen och säj: sehär
jag säljer er mitt gamla hus.⁴³¹

Die Trennung vom Haus der Vorfahren fällt Anne-Maj deshalb so leicht, weil sie schon immer vom Leben in der Stadt träumte und die Heimatverbundenheit Einars nie teilte.

ANNE-MAJ: [...]
Rötter som ropar
fäder och mödrar
berörde mej aldrig ett dugg.
Jag ville leva mitt liv
på helt annat sätt
varför blev allting så fel.⁴³²

Die Stadt bot für Anne-Maj die Möglichkeit, ihre eigene Vorstellung vom Leben zu verwirklichen und sich vom Lebensmuster der Vorfahren zu lösen.

Ein wesentlicher Grund für die Entfremdung vom Landleben wird in *Auktionen* auf den kommerziellen Einfluß, dem die Stadtbewohner unterliegen und der einen Gegensatz zum genügsamen Landleben bildet, zurückgeführt. Neben der Aufnahme von wichtigen regionalen Anliegen wie Stadt-Landproblematik und Entvölkerung, bemühte man sich in umgangssprachlichen Dialogen den sozialen Kontext nachzuzeichnen. Zusätzlich wurde die Zuordnung des Milieus durch die Gestaltung des Bühnenbilds für den Zuschauer erleichtert.

Hela pjäsen utspelas på Einars gårdsplan, runt och i den gamla apeln. Tarja Jaatinen har skapat en fantasifull och infallsrik scenografi med imponerande djup som låter en ana den öppna miljön i yttre skärgården.⁴³³

Damit wird anhand der Inszenierung die Absicht des Dramas, beim Publikum der Region - sowohl *Butiken* als auch *Auktionen* wurden als Tourneestücke eingesetzt - einen Wiedererkennungseffekt zu schaffen, unterstützt. Die Ähnlichkeit zwischen den dargestellten Schwierigkeiten der fiktiven Personen und denen ihres alltäglichen Lebens soll auf diese Weise intensiviert werden und zeigen, daß eine Auseinandersetzung mit regionalen Problemen nicht vernachlässigt, sondern als notwendig erachtet wird.

Auktionen är med sin inriktning på problematik som är särskilt brännbar i den region för vilken den är skapad och med sin satsning på finlandssvensk dramatik ett lovvärt

⁴³¹ *Auktionen* 1981, S.68

⁴³² *Auktionen* 1981, S.20

⁴³³ Bror Rönnholm, Västra Nyland 10.02.1981

initiativ av ÅST. En pjäs som i högre grad än vanligt gjorts med den egna publiken och dess verklighet i åtanke.⁴³⁴

Durch die Feststellung, daß *Butiken* sich intensiver als sonst üblich mit den regionalen Anliegen beschäftigt, wird gleichzeitig die regionale Dramatik in Åboland als Ausnahmeerscheinung charakterisiert. Im Vergleich zu Österbotten werden jedoch nicht nur weniger Stücke mit lokaler Verankerung gespielt, sondern die regionaltypischen Eigenarten sind im wesentlichen auf die wichtigste Komponente, den lokalen Zusammenhang, der auf eine inhaltliche und visuelle Identifikation mit der Region und damit auf eine kognitive Zusammengehörigkeit angelegt ist, reduziert. Diese Reduktion scheint sich auf den Identifikationsgrad des Zuschauers mit dem Stück auszuwirken.

Pjäserna *Tur och retur* och *Butiken* tog fasta på verkliga åboländska motiv: skärgårdens framtid och avfolkning. *Tur och retur* karakteriserades som en revy kabaré, men väckte rätt ljumma reaktioner bland kritikerna. *Butiken* gjordes som turnépjäs och visades för en publik som verkligheten var insatt i problemen, men trots den goda tanken var reaktionen inte så positiv - man hade nog av sitt eget elände. Att se det på scenen var varken intressant eller upplyftande.⁴³⁵

Die Identifikation mit einer nur auf Erkenntnis angelegten regionalen Literatur scheint demnach nicht so intensiv zu sein. Dagegen weisen die österbottischen Stücke neben dem Bezugsrahmen zusätzlich identitätsrelevante Eigenschaften auf, die sich auf verschiedene Komponenten der regionalen Identität beziehen. "Ju flera regionala drag mediet visar, desto större blir intimiteten med läsarna och lyssnarna i närområdet."⁴³⁶

Zusammenfassung

In den Schauspielen *Egnahemsbyggarna*, *Vad söker du broder* und *Sommarvänner* erfährt der lokale Bezugsrahmen, die Landschaft und das Landleben durch regionale Zeichen wie lokale Brauchtümer, Dialekte, volkstümliche Lieder und ethnische Symbole eine mythische Verklärung bzw. wird zum Mythos. Roland Barthes unterstreicht den Suggestionscharakter von Mythen⁴³⁷ als "Zeichen, die keine exakt fixierte, rationale, in der Helle des Bewußtseins sich realisierende Bedeutung besitzen, sondern eine vage, vereinfachende idealisierende, die sich halb bewußt einstellt."⁴³⁸ Gleichzeitig wird hier der doppeldeutige Charakter des Mythos zwischen Wahrem und zugleich Irrealem offenbar⁴³⁹. Die österbottischen Schauspiele fungieren im Sinne Roland

⁴³⁴ Bror Rönholm, Västra Nyland 10.02.1981

⁴³⁵ Fellman-Nordell 1988, S.97

⁴³⁶ Grünbaum 1992, S.65

⁴³⁷ vgl. Barthes 1964, S.85

⁴³⁸ Hansen 1993, S.104

⁴³⁹ vgl. Barthes 1964, S.111

Barthes als Träger der mythischen Aussage⁴⁴⁰, durch welche sowohl die affektiv oder emotionale als auch die kognitive oder vernunftmäßige Komponente⁴⁴¹ der regionalen Identität vermittelt wird. Welche Rezeption die Stücke dabei erfahren haben, läßt sich an den Rezensionen zeigen. In *Egnahemsbyggarna* und *Vad söker du broder* konnten die Analogie erkannt und die Möglichkeit zur Identifikation wahrgenommen werden.

Granholm har skrivit en pjäs i vilken den från landsorten inresta premiärpubliken får "känna sig själv och sin egen vardag", dvs en pjäs för och om folket".⁴⁴²

Hela pjäsen genomsyras av en vädjan till ungdomen att stanna kvar i sin österbottnisk hembygd och kämpa för ett annorlunda, rättvisare samhällssystem i hemlandet. [...] samtidigt kan pjäsen också ses som en hyllning till den österbottniska hemtrakten, till den vida horisonten. Men trots det är pjäsen långt borta från allt vad chauvinism heter. Det märker man med all tydlighet speciell i de avsnitt som behandlar kriget.⁴⁴³

In diesen beiden Stücken präsentiert sich der Regionalismus am deutlichsten. Daß schon geringe Abweichungen die Entsprechung zwischen fiktiver und realer Welt stören, wird in der Aufnahme von *Sommarvänner* anschaulich. "Några repliker sägs på dialekt. Med den dialekten som grund vill man hellre kalla den sydösterbottnisk. Man kände sig inte riktigt hemma med uttrycken."⁴⁴⁴ Die Empfindung, sich nicht richtig zu Hause zu fühlen, verringert den Identifikationsgrad.

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Regionalismus zeigt sich hingegen in den Revuen *Kustkanaljen* und *Varning för svindel*. Mittels ironischer Brechung wird in den Revuen eine reflektierte Lesart des Mythos vorgeführt, durch die der Sinngehalt des Mythos zerstört und als Betrug aufgefaßt wird: der Mythos wird als Alibi für den Regionalismus entziffert⁴⁴⁵. Um der Gefahr der Idealisierung von regionaler Identität, die mit dem Regionalismus unmittelbar verbunden ist, zu entgehen, wird die Doppeldeutigkeit des Mythos ignoriert und die analytische Auflösung bevorzugt. Beim Zuschauer soll durch die Revuen diese reflektierte Art der Einstellung zum Mythos evoziert werden, um eine kognitive und emotionale Übereinstimmung zu bewirken. Auf diese Weise wirkt nicht der Mythos selbst identitätsstiftend, sondern seine Entmystifizierung.

⁴⁴⁰ vgl. Barthes 1964, S.86

⁴⁴¹ vgl. 2.4. bzw. Allardt/Starck 1981, S.224

⁴⁴² o.A., Vbl 16.10.1973

⁴⁴³ Bror-Erik, o. Quelle November 1972

⁴⁴⁴ Margaretha Sjöstrand, ÖP 30.09.1982

⁴⁴⁵ vgl. Barthes 1964, S.111f.

Daß regionale und nationale Identität einander nicht ausschließen und ein Zugehörigkeitsgefühl zu beiden Gruppen möglich ist, wird in *Rim och ranson* deutlich. Identitätsbestimmend ist der Umstand, daß das Ansehen der Fremdgruppe durch ein Negativstereotyp herabgesetzt und dadurch das Selbstwertgefühl der Eigengruppe erhöht wird.

Anhand der untersuchten Dramen und Revuen konnte gezeigt werden, daß die Möglichkeiten, regionaltypische Eigenarten zu verarbeiten und zu übermitteln, auf sehr mannigfaltige Art und Weise geschieht. Entscheidend für die Vermittlung von regionaler Identität ist jedoch ihre Abhängigkeit von der Intensität regionaltypischer Eigenarten.

4.3. Sozialkritische Dramatik zur Förderung eines politischen Zugehörigkeitsbewußtseins

Ende der 1960er Jahre befand sich das Theater in Finnland, dem allgemeinen Trend entsprechend, in einer Phase des Umbruchs und der Erneuerung. Das war größtenteils Verdienst einer jüngeren Generation von Schriftstellern, die sich in ihrer Dramatik mit politischen Themen auseinandersetzte und mit einer kritischen Geschichtsanalyse der jüngsten Vergangenheit, gestützt auf dokumentarisches Material nach dem Vorbild von Peter Weiss, begann. Richtungsweisend war in Finnland das Stück "Lappulaisenopera" (1966) des finnischsprachigen Dramatikers Arvo Salo (die schwedische Übersetzung erfolgte 1967 von Lars Huldén), das die Mitläuferschaft eines rechtsextremen Flügels mit den Nazis im nordfinnischen Lappland zum Gegenstand machte. Das Stück löste eine lebhafte Diskussion über die eigene finnische Ideologie aus, und das Theater war damit zum Forum politischer Fragen der Epoche geworden. "The Lapua Opera was also an attempt at changing theatrical conventions, at creating a confrontation between actors and audience, at being extrovert, not introvert like the traditional more or less psychological realism."⁴⁴³

Mit der Forderung nach Politisierung, Befreiung von konventionellen Theaterformen und Arbeitsweisen erfolgte auch an den finnlandschwedischen Theatern eine verstärkt kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Minderheit, der Gesellschaftspolitik des Landes und der Weltpolitik.

⁴⁴³ Niemi 1979, S.178.

Im Vordergrund der minoritätsspezifischen Themen standen Klassen- bzw. Sprachkonflikte, die sich in Angriffen auf die traditionelle bürgerliche Gesellschaftschicht äußerten bzw. in der Problematisierung der Landflucht und den anschließenden Anpassungsschwierigkeiten in den finnischsprachigen Städten, Emigration nach Schweden und Verfinnischung zeigten. Man begann außerdem damit, auf ungelöste politische Probleme aufmerksam zu machen, indem deren soziale Auswirkungen im kleinsten Bereich, am Arbeitsplatz und in der Familie, aufgezeigt wurden. Der Themenkreis war entsprechend vielfältig und reichte von privaten Beziehungskonflikten, Problemen am Arbeitsplatz und Frauenemanzipation bis hin zu Miliestudien sozialer Randgruppen und Minderheiten. Zu den behandelten weltpolitischen Entwicklungen gehörten u.a. die Aufrüstung der Weltmächte und die Diktatur Francos in Spanien. Vor allem die Revue- und Kabarettprogramme waren ein wiederentdecktes Forum, um auf nationale und internationale gesellschaftliche Konflikte und Unstimmigkeiten unterschiedlichster Art aufmerksam zu machen.

Anhand der sozialkritisch ausgerichteten Stücke soll analysiert werden, wie politische und soziale Fragen und Mißverhältnisse dramatisch verarbeitet wurden, inwiefern auf diese Weise die bisherige gesellschaftliche oder politische Einstellung aktiviert, reflektiert oder verändert werden soll, und welche Bedeutung politische Zugehörigkeit hat. Die Stücke wurden in die Kategorien Arbeiter-, Familien- und Rechtsstücke sowie Revuen bzw. Kabaretts unterteilt.

Zu den wenigen finnlandschwedischen Autoren, die sich explizit mit der industriellen Arbeitswelt und den Problemen der Arbeiter auseinandersetzen, gehören Johan Bargum und Robert Alftan. Während Bargum zu Beginn der 70er Jahre mit *Som smort* (UA 1971 LT), *Bygga bastu* (UA 1971 LT) und *Virke och verkan* (UA 1973 LT) drei Arbeiterstücke am *Lilla Teatern* auf die Bühne brachte, konnte Alftan lediglich die finnischsprachige erste Fassung *Työ Elämä* des späteren Stückes *Okänd arbetare* (ED 1986) 1983 zu einer Lese-Aufführung bringen.

Ein Berührungspunkt von Johan Bargums Stücken, die 1974 gemeinsam in dem Band *Tre skådespel* veröffentlicht wurden, ist gemäß dem Klappentext, "att de sysselsätter sig med småföretagare i ett samhälle som gör småföretagsamhet allt omöjligare - utnyttjade, lurade människor, som inte ser sin egen plats i produktionen."⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Bargum 1974, o.S.

In *Som smort* steht die Abhängigkeit eines kleinen ländlichen Tankstellenbetriebes von einem großen Ölkonzern und die damit verbundenen Auswirkungen auf die Geschäftsführung und Arbeiterschaft im Vordergrund. Für Antti Nurminen hat sich der Traum vom gesellschaftlichen Aufstieg erfüllt, indem er vom einfachen Arbeiter zum Chef einer Tankstelle arrivierte. Um seinen finanziellen und gesellschaftlichen Standard zu halten und gleichzeitig den Investitionskredit an die Ölgesellschaft zu tilgen, bezahlt er seine Arbeiter - die Tankwarte Abraham Karlsson und Stig Grankvist sowie den Servicemann Matti und das Barmädchen Karin - unter Tarif. Die Arbeiter sind zwar froh, in diesem dünn besiedelten Gebiet, in dem die Arbeitslosigkeit hoch ist und für die meisten Arbeiter nur die Emigration nach Schweden Aussicht auf Arbeit verspricht⁴⁴⁵, eine Beschäftigung zu haben, trotzdem können sie aufgrund der Unterbezahlung ihren eigenen finanziellen Verpflichtungen kaum nachkommen. Aus diesem Grund beschließen sie, gemeinsam bei Antti um mehr Lohn zu verhandeln.

Karlsson Jo Antti det är nånting som vi ville prata med dig om ...

Antti Va?

Karlsson Ja ... (försöker formulera sig) vi vill ha mera betalt helt enkelt!

Antti Va? Jag hör inte. Vet ni jag har blivit så döv på gamla dar ...

Matti Nog hör du vad vi säger Antti. Nog vet du vad vi vill.

Antti Och vilka är det då som ska ha mera betalt om man får fråga?

Karlsson Alla!

Antti (prövar "skämta-bort-metoden") Alla? Såja. En för alla och alla för en inte sant? Nu har ni diskuterat igenom saken inte sant och så har ni bestämt att nu ska ni alla gå och prata med Antti? Va? Vet ni vad, jag tycker ni är trevliga! Åh! Åh! Jag tror jag dör ... (vrider sig i skratt)

Stig (skarpt) Det är inte att skratta åt det här!

Antti (prövar "auktoritetsmetoden") Nej. Kanske inte. Skämt åsido - vad sitter ni här och latar er för! Ut och jobba med er!

Stig Ut och slava menar du!

Antti Stäm ner tonen pojkvasker!

Stig Stäm ner den själv! Gubbjävel! ! !

Antti (försöker "förnufts-övertalnings-metoden") Nu ska vi ta det lugnt. Nu ska vi ta det lugnt. Vad är det som ni begär egentligen?

Karlsson Det har du ju hört redan.

Antti Och vad betyder det? I mark och penni?

Karlsson (osäker) Jaa..det tänkte vi just diskutera med dig om ...

Antti Och hur vill ni att jag ska betala det? Med vilka pengar?

Stig Med dina pengar! Med alla dina djävla pengar som du stoppar i dina djävla fickor!

Antti Lugn! Vi skulle ju ta det lugnt! Vet ni vad som händer om den här stationen inte går med vinst? Den läggs ner! Vi får packa ihop allesammans!

Stig Men den går ju med vinst!

Antti Inte mer än att vi klarar oss.

Stig Att du klarar dig ja! Men vi!

Antti (oskyldigt) Jag? Men inte är det ju jag som bestämmer! Inte ska ni komma till mig och klaga! Jag sitter ju i samma båt som ni! Det är ju bolaget som bestämmer! Jag är ju bara en simpel docka i deras händer, precis som ni!

Stig Det håller inte Antti. Det håller inte.

⁴⁴⁵ vgl. *Som smort* 1974, S.10

Antti [...] (Antti allvarlig, uppriktig) Och om vi inte hela tiden ligger på plus har vi in-ventering här i morgon dag! Och sen är det vi som betalar fiolerna, det sköter de nog om. Det är hårda bud. Inte lönar det sig att sälja deras bensin heller, med den provision man får. Hade man inte verkstan och kaféet fick man slå ihop på en månad. - Ja och så ska era löner betalas dessutom. [...] "Ge-med-sig-metoden") All right. All right. Jag ger med mig. Fast fan vet hur det slutar, det säger jag er. Du Matti har från och med idag femtio mark mera i månaden. Karlsson och Stig - femton. Saken är klar.⁴⁴⁶

Antti versucht auf verschiedene Weise, dem Gespräch auszuweichen. Zuerst gibt er vor, nichts zu hören, dann beginnt er die Angelegenheit als Scherz abzutun. Als er merkt, daß es den Arbeitern wirklich ernst ist, und der Ton sich - vor allem bei Stig - verschärft, ändert Antti seine Strategie und fängt an, auf das Gespräch einzugehen. Das plötzliche Umschwenken und Bemühen um eine ausgeglichene Atmosphäre sowie die Forderung nach einer konkreten Summe sollen sowohl seine Kompromißbereitschaft zeigen, als auch die Glaubwürdigkeit seiner eigenen Argumente unterstreichen. Aufgrund seiner Abhängigkeit ist auch er machtlos und wie seine Angestellten das Werkzeug einer höheren Macht. Erst durch Mattis Zweifel an den Ausflüchten Anttis wird dieser zunehmend aufrichtiger und gibt schließlich einer geringen Lohnerhöhung nach. Doch die Arbeiter haben noch weitere Anliegen hinsichtlich ihrer Arbeitsbedingungen, auf die Antti erst gar nicht eingeht. Aus diesem Grund versuchen sie beim Inspekteur Lund, der von der Ölgesellschaft zur Inspektion geschickt wurde, eine Eingabe zu machen. Der Plan mißlingt, da Antti, der seinerseits mit seiner Ratenrückzahlung an die Gesellschaft in Verzug ist, den Inspekteur auf seine Seite ziehen muß. Für die Arbeiter bietet nur noch der Streik eine Möglichkeit, auf ihre noch immer untertarifliche Bezahlung und die Mißstände am Arbeitsplatz aufmerksam zu machen. Gegenüber der Presse gelingt es Antti, den Streik "som en osaklig provokation mot länge tillämpade överenskommelser mellan honom och hans anställda"⁴⁴⁷ und die Streikenden als "provokatörer, vilka inte är intresserade av att förbättra arbetarnas villkor, utan av att skapa ett instabilt läge i landet, vilket de i sinom tid vill utnyttja för sina samhällsomstörtande syften"⁴⁴⁸ darzustellen. Damit erklärt sich Antti für unschuldig. Er steht auf der Seite derjenigen, die das bestehende gesellschaftliche System unterstützen und seiner Zersetzung entgegenwirken. Doch Anttis Streikbericht wird in einer Gegendarstellung der Streikenden, in der sie ihre Motivation und Absicht der Arbeitsverweigerung klarlegen, dementiert.

Karin (läser) Vi, de anställda på Brodala station, protesterar mot det sätt på vilket man framställt vår strejk. Våra löner ligger långt under det vi borde ha.

⁴⁴⁶ *Som smort* 1974, S.21ff.

⁴⁴⁷ *Som smort* 1974, S.46

⁴⁴⁸ *Som smort* 1974, S.46

Det är svårt för vem som helst att leva på femhundra femtio mark i månaden. Därför strejkar vi. Några provokatörer har vi tills vidare inte sett till här i trakten.⁴⁴⁹

Mit diesen kontroversen Auffassungen vom Streik verschärft sich der Konflikt zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer. Anttis Frau Anni hat bereits eingesehen, daß neue Streikverhandlungen notwendig sind, und strebt eine Einigung an⁴⁵⁰. Doch Antti bleibt stur, obwohl die Arbeit an der Tankstelle ohne Personal kaum zu bewältigen ist, die Kunden weggeschickt werden müssen und die Einnahmen zurückgehen. Anni erhofft sich von Karlsson, dem sie von Anttis finanziellen Schwierigkeiten mit der Ölgesellschaft erzählt, Hilfe. Karlsson besteht jedoch darauf, daß Antti den ersten Schritt zur Verhandlung macht⁴⁵¹. Es kommt erneut zu einem Gespräch zwischen der Streikgruppe und Antti, man findet jedoch keine Einigung⁴⁵². Die Ölgesellschaft kontrolliert inzwischen die finanzielle Entwicklung Anttis und erwägt, Maßnahmen zu ergreifen.

(Scenen tom. Ljudband: datamaskinslåten, mekanisk röst läser:) Nurminen, Antti Arnold, Brodala Station. Senaste leveranser, hyra obetalda. Minskad försäljning. Saldo minus. Lån trettiotusen. Åtgärder?⁴⁵³

In der technisch-summarischen Zusammenfassung erfährt der Zuschauer nicht nur die Fakten zur finanziellen Situation Anttis, sondern erlebt auch, wie anonym und mechanisch über das Schicksal der Mitarbeiter, die dem leistungsorientierten Druck des Konzerns nicht standhalten können, entschieden wird, ohne die menschliche Seite einzubeziehen. Antti erhält die Kündigung, und Stig wird zu seinem Nachfolger ernannt, der weder an den Lohnverhältnissen noch an den Arbeitsbedingungen etwas ändert.

Stig Okey killar. Jag har tagit över den här stationen. Och det ska jag genast säga er, att någon bättre lösning finns inte. Tvärtom: jag känner er, ni känner mig. Vi vet hur den här stationen fungerar. Vi har alla chanser att lyckas!

(dov tystnad)

Ja ja stå inte där och glo! Fan är det för skillnad om det är jag eller nån annan som är chef här! Nån ska ju vara chef! Ni får förändra hela systemet i det här landet om ni vill ha det annorlunda! [...]

Karlsson [...] inte blev det vi som vann den här gången heller. Det vill vara så att såna som vi vinner mera sällan. Än så länge.

Stig Karlsson det är sant! Jag kan inte betalar mera!

Karlsson [...] Men inte var det Stig som vann heller. Tänk på det hör ni! (ut) [...]

Stig [...] Matti. Jag sitter trångt nu i början som du kanske förstår .. (Matti sätter sig långsamt i rörelse, går fram till Stig, slår honom i ansiktet)⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ *Som smort* 1974, S.46

⁴⁵⁰ vgl. *Som smort* 1974, S.50f.

⁴⁵¹ vgl. *Som smort* 1974, S.52f.

⁴⁵² vgl. *Som smort* 1974, S.59f.

⁴⁵³ *Som smort* 1974, S.63

⁴⁵⁴ *Som smort* 1974, S.77ff.

Ähnlich wie zuvor Antti, läßt sich auch Stig von seinem Aufstieg bzw. von seiner neuen Position blenden und zeigt sich insofern kurzsichtig, als auch er seine finanzielle Situation möglichst schnell verändern will. Deshalb hält er am hierarchischen Prinzip der Geschäftsführung fest, anstatt es aufzubrechen, indem er die geschäftlichen und finanziellen Bedingungen, denen der Geschäftsführer durch die Ölgesellschaft ausgesetzt ist, für alle offen darlegt, um so das Mißtrauen gegen die Geschäftsführung auszuräumen und die Ölgesellschaft in ihrer Unmenschlichkeit zu entlarven. Denn bis jetzt hat nur Karlsson erkannt, daß unter diesen Umständen keiner von ihnen - auch Stig nicht - auf der Gewinnerseite ist. Auf diese Weise wird das vorherrschende Wirtschaftssystem wie es sich in *Som smort* zeigt, in seinen sozial-ökonomischen Mißverhältnissen aufgedeckt. Unterstützt wird dies durch eine realistische Darstellungsweise im Sinne Brechts, der realistisch als "den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend"⁴⁵⁵ definiert. Damit dient die in *Som smort* dargestellte Sichtbarmachung sozial-ökonomischer Zusammenhänge dazu, die Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeit im Hinblick auf die sozialen Verhältnisse in der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu fördern und auf notwendige Veränderungen aufmerksam zu machen.

Nicht ohne Komik werden in Johan Bargums *Bygga bastu* gesellschaftlich verankerte soziale Mängel enthüllt. Unter der Belegschaft der kleinen Firma Metax herrscht eine Art Ausnahmesituation, da sie nicht in ihrer gewohnten Umgebung zusammentrifft, sondern auf dem Privatgrundstück des Chefs zum Aufbau von dessen Sauna eingeteilt wurde. Trotz der ausgelassenen Stimmung, die nicht zuletzt auf das großzügige Alkoholangebot des Chefs zurückzuführen ist, spukt die Arbeitslosigkeit als ein ständiges unterschwelliges Angstgespenst umher. Als Jaatinen herumgeht, um mit seinen Mitarbeitern vertraulicher als sonst Konversation zu machen und zu sehen, welche Fortschritte der Bau macht, ergreift die schwangere Bürogehilfin Greta die Gelegenheit, sich zu vergewissern, daß ihr nicht gekündigt wird.

Greta Du tänker inte ge mig sparken va? (Alla lystrar ögonblickligen)

Jaatinen Va?

Greta Sådär som du gjorde med Forsblom!

Jaatinen Men det var ju en alldeles annan sak med Forsblom!

Greta Var det?

Jaatinen Nå hon var nu också en satans käring håll med om det! (Adolfsson in med en stock)

Jaatinen Jaa Adolf. Det är annat än att skriva siffror va?

Adolfsson Jodå ...

Jaatinen (förtroligt) På tal om att skriva siffror ... vi skulle kanske inte skriva några siffror va?

⁴⁵⁵ Brecht 1993¹, S.409. ([Volkstümlichkeit und Realismus [1]])

Adolfsson Nejdå ... (Begriper vad Jaatinen menar) Nej visst jag förstår ...
Jaatinen Fint!⁴⁵⁶

Obwohl Chef Jaatinen sehr überrascht wirkt, scheint es doch Gründe für Gretas Mißtrauen zu geben, denn auch die anderen Mitarbeiter spitzen die Ohren, als von Kündigung die Rede ist. Um keine allgemeine Verunsicherung aufkommen zu lassen, stellt Jaatinen den Fall Forsblom, an dem sich Greta orientiert, als einmalig dar, obschon sie offensichtlich mit anderen zusammen Opfer einer betrieblichen Umstrukturierung wurde⁴⁵⁷. Auf diese Weise ist er dem Erscheinen Adolfssons und der damit verbundenen Unterbrechung der Unterhaltung dankbar. Die betonte Vertraulichkeit, mit der er auf Adolfsson zugeht, liegt darin begründet, daß er die Arbeit an der Sauna in Schwarzarbeit machen und nicht verbuchen will. Von den Arbeitern ist Kalle die einzige, die die Rationalisierungstendenz der Zeit dem Chef gegenüber anspricht.

Kalle [...] Förr i tiden var ju firman större.

Jaatinen Vi var mera folk Kalle. Men firman var nog mindre.

Kalle Mattson och Forsblom och Floman och vad de allt hette. Ja. Maskiner har vi ju fått i stället det är sant...

Jaatinen På tal om maskiner vet ni, en sån djävla bokföringsautomat jag såg på mässan i Hannover ... (några snabba, lite dolda blickar mot Adolfsson, som hastigt tittar i marken)

Jaatinen Adolf. Kan du ingen historia du då?⁴⁵⁸

Doch auch Kalles Einschätzung der derzeitigen Firmenlage wird von Jaatinen korrigiert, um mögliche Fehlschlüsse seitens der Belegschaft zu vermeiden. Wie schnell er sich allerdings selbst durch unabsichtliche Bemerkungen einzelne Mitarbeiter verunsichern läßt, wird in der Erwähnung des Buchungsautomats in Gegenwart des Buchhalters Adolfsson offensichtlich. Als Jaatinen sich der Bedeutung seiner Aussage bewußt wird, unterbricht er sich, und um die Verlegenheit zu überbrücken, muntert er Adolfsson auf, auch etwas zu erzählen. Obwohl alle den Witz, den Adolfsson erzählt, kennen, lobt Jaatinen die lustige Geschichte und will darauf anstoßen⁴⁵⁹. Dieses leutselige Verhalten Jaatimens entspringt seinem eigennützigem Interesse daran, mit dem Aufrechterhalten einer guten Stimmung unter der Belegschaft, die Leute zur ordentlichen und raschen Arbeit zu motivieren und seine Sauna schnell und billig aufgebaut zu wissen. Wie unterschiedlich die korrupten Machenschaften des Chefs bewertet werden, wird in den Gesprächen unter den Arbeitern deutlich⁴⁶⁰. Die bereits zu Anfang vorherrschende soziale Gruppierung zwischen Arbeitern und Büroangestellten⁴⁶¹ wird auch im Verlauf des Abends kaum aufgebrochen. Kalle und Halvan kommen mit

⁴⁵⁶ *Bygga bastu* 1974, S.94

⁴⁵⁷ vgl. nachfolgendes Zitat

⁴⁵⁸ *Bygga bastu* 1974, S.98

⁴⁵⁹ vgl. *Bygga bastu* 1974, S.98

⁴⁶⁰ vgl. *Bygga bastu* 1974, S.112ff.

⁴⁶¹ "Kontorspersonalen börjar gruppera sig kring kaffemuggarna. Arbetarna sätter sig i grupp för sig kring bastun." (*Bygga bastu* 1974, S.96)

Adolfsson ins Gespräch, nachdem dieser vom Verkaufschef Kronquist unvermittelt und unsanft mit den Plänen Jaatinens, ihm zu kündigen, konfrontiert wurde. Adolfsson distanziert sich jedoch gleichzeitig durch seine Büroangestelltenattitüden von den beiden.

Adolfsson Vet ni ... har ni hört nånting om den där maskinen som chefen talade om?
Halvan Hur så?
Adolfsson För jag har hört att...ja att den skulle beröra mig på något sätt ...
Halvan Jaså?
Adolfsson Men vad ska jag ta mig till! Jag kan ju inte bli arbetslös heller!
Halvan Det är en sak som de flesta människor kan Adolf.
Adolfsson Men jag! I min ålder! Inte kan jag ju något annat jobb heller! De kan väl inte göra precis som de vill! det måste väl finnas något slags ... skydd ... ja ni har ju era föreningar ni, men jag ...
Halvan Vad är det för skillnad mellan dig och mig?
Adolfsson Jag är ju på kontoret. Ni är ju ... därefter ni. [...] Men mitt arbete kräver ändå en viss utbildning ...
Halvan Vad har du för utbildning då?
Adolfsson Jag är student.
Halvan Det är jag med.
Adolfsson Är ni student? Vad gör ni där nere då?
Halvan Alla har inte lust att studera. [...] Jag har alltså samma utbildning, högre lön, och antagligen också mera pengar än du. Där har du skillnaden mellan dig och mig.
Adolfsson Men ... mitt arbete är ju ändå snyggare ... jag menar därefter är ju så smutsig och tråkigt...⁴⁶²

Der Sachverhalt, daß er vor einem Arbeiter, der eine niedere Tätigkeit ausübt als er, die Kündigung erhält, paßt ebensowenig in sein Weltbild, wie die Tatsache, daß jemand, der eine vergleichbare Ausbildung hat wie er, als Arbeiter beschäftigt ist. Aufgrund seiner Ausbildung und seines Alters wählte Adolfsson sich in Sicherheit, nicht noch einmal seinen Arbeitsplatz zu verlieren. Denn er war schon früher - so wird im Gespräch mit Kalle deutlich - das Opfer einer Fusion und kennt das Gefühl, schutzlos der Entscheidung seines Arbeitgebers ausgeliefert zu sein⁴⁶³. Für seinen neuen Arbeitsplatz war es notwendig, vom Land in die Stadt überzusiedeln, wobei seine Frau nicht mitkommen konnte, da sie ihrem Vater bei der Landwirtschaft helfen mußte. Die Entfremdung zwischen ihm und seiner Frau blieb nicht aus und führte schließlich zur Scheidung. Um der Ungewißheit über die bevorstehende Entlassung abzuhelfen, geht Adolfsson am nächsten Morgen direkt auf Jaatinen zu.

Adolfsson Jaatinen!
Jaatinen Ja?
Adolfsson Jo det sägs att ...att jag ska sluta alltså. Är det sant? (paus)
Jaatinen Okey. Ni vet att jag alltid ha[r] varit ärlig mot er. Jag ska säga precis som det är. Det är sant Adolf (paus) [...] Vi måste modernisera förstår du! Det går inte så här!
Kronquist Men det förstår du ju Adolf att Metax måste hänga med i utvecklingen. [...]
Halvan (som liksom de övriga arbetarna hela tiden förhållit sig misstänksam inför Jaatinens resonemang) Nå det blir väl att packa ihop då!

⁴⁶² *Bygga bastu* 1974, S.119f.

⁴⁶³ vgl. *Bygga bastu* 1974, S.118

Jaatinen Vad menar ni?

Halvan Era djävla sammanslagningar! Nog har man sett vad de leder till!

Jaatinen Vad snackar ni för skit! Ni stannar kvar, och alla andra på fabriken också.

Halvan Adolf då!

Kronquist Ja ja men nog förstår du ju att om man måste modernisera lite för att hänga med så måste man!

Jaatinen Just det! Och Keltab... ja Keltab är ju en sån djävla kontorsavdelning, jag menar de har ju hur mycket kapacitet som helst, och när man lite moderniserar den ännu så... Ja det är konstigt så lite schack det behövs sist och slutligen...

Kronquist Menar du... menar du att hela kontorspersonalen ska...?

Jaatinen Jo. Jag är ledsen. (Kontorspersonalen, som hela tiden ställt upp på Jaatinens resonemang, inser nu vad han egentligen talar om) [...]

Adolfsson Men så här kan det ju inte gå till.

Halvan Varför inte?

Adolfsson Jobbet...jag menar det är ju det viktigaste för vem som helst på sätt och vis.

Vi måste ju kunna göra nånting.

Halvan Vad då? (Frågan hänger kvar i luften ett ögonblick. [...])⁴⁶⁴

Erst auf die ausdrückliche Nachfrage Adolfssons kann Jaatinen die Wahrheit nicht länger verschweigen und muß die Belegschaft über die Konsequenzen, die ein Zusammenschluß der Firmen mit sich bringt, unterrichten. In der Reaktion der Arbeiter wird deutlich, in welcher Ungewißheit sie sich ständig befinden und wie präsent ihnen die Aussicht auf Kündigung ist. Die Art und Weise, wie das Büropersonal den Ausführungen Jaatinens folgt, zeigt die Ergebenheit und Bewunderung vor einem Chef, dessen Verschleierung und Korruption anscheinend nur von den Arbeitern kritisch gesehen werden⁴⁶⁵. Um so überraschter reagieren sie deshalb auf die unvermittelte Entlassung des gesamten Büropersonals. Adolfsson zeigt sich entschlossen, etwas gegen die Kündigung zu unternehmen. Die Frage, was getan werden kann, bleibt im Stück offen, soll bewußt im Raum gehalten und als Anregung ans Auditorium weitergegeben werden, um eine kritische Öffentlichkeit zu schaffen und das politische Zugehörigkeitsbewußtsein anzuregen.

Wie aktuell das Thema Wohnungspolitik und Landesplanung auf den finnländischen Bühnen war, zeigen die zahlreichen thematischen Entsprechungen zu *Virke och verkan* in verschiedenen finnischsprachigen Stücken zu Beginn der 70er Jahre⁴⁶⁶. Im Mittelpunkt von Johan Bargums Stück steht das soziale Wohnungsbauprojekt der jungen Architektin Kerstin Olofsson. Martin Francke ist der Direktor einer kleinen Baufirma, die seit Generationen im Familienbesitz ist. Ihn hat Kerstin für die Durchführung ihres alternativ-sozialen und ökologischen Bauprojekts gewonnen. Obwohl die Seniorchefin Ingrid Francke, aufgrund ihrer Erfahrungen in der Baubranche, schon am Anfang von den Bauplänen abrät, beginnen die beiden mit der Realisierung.

⁴⁶⁴ *Bygga bastu* 1974, S.132ff.

⁴⁶⁵ vgl. *Bygga bastu* 1974, S.112ff.

⁴⁶⁶ finnischsprachige Vorlagen fand Bargum gemäß Tatjana Sundgren in: "Eerola-Helin-Kautto-Sundman: 'On pakko asua', Reunanen: 'Kokoa Helsinki ja hallitse', Peltola-Eskelinen: '1 h kk ei muk', och 'Isokenkäisten maa', " (Tatjana Sundgren, Ny Tid 22.02.1973)

Als der Großunternehmer Palora vom Alternativprojekt erfährt, kauft er das angrenzende Baugrundstück, um mit seinem Projekt den Marktpreis und Francke in die Knie zu zwingen. Vor allem für Martin ergibt sich aus dem Machtkampf die Schwierigkeit, Projekt- und Firmeninteressen zu vereinen und sowohl den Forderungen seiner Freundin Kerstin als auch denen der Mutter gerecht zu werden.

Ingrid Du är inte riktigt klok! Martin hör på mig. Det första du gör är att...

Kerstin Att bygga på utav tusan!

Ingrid ...är att kontakta Boris på Palora!

Kerstin Martin!

Ingrid Om du lyckas komma på god fot med Boris så har du ditt Långträsk i hamn när som helst.

Kerstin Men Martin! Vi ska ju tvärtom visa dem att de bygger blankt åt fanders!

Ingrid Jag känner Boris sen gammalt.

Kerstin Vi kan inte börja kompromissa nu! Vi kan inte!

Ingrid Tänk på ditt ansvar Martin!

Kerstin Just det!

Ingrid Det gäller firman Martin!

Kerstin Det gäller Långträsk!

Martin Tyst nu. (Ingrid, Kerstin: Men Martin...!)

Martin (ryter) TYST! Kom Kerstin! (raskt ut tillsammans med Kerstin)⁴⁶⁷

Während die Mutter vorausschauend zu Verhandlungen mit Palora rät, weil sie fürchtet, daß sonst die Firma ruiniert wird, will Kerstin keine Kompromisse eingehen. Martin entscheidet sich, vielleicht auch um seine Unabhängigkeit von der Mutter in der Firmenführung zu beweisen, für Kerstin und das Projekt. Dies hat zur Folge, daß kurze Zeit später die Arbeit auf der Baustelle stillsteht⁴⁶⁸. Der Holzlieferant läßt Martins Firma kein Bauholz zukommen, da Palora ein Kontantgeschäft mit dem Holzlieferanten hat und deshalb zuerst beliefert wird. Erst wenn Martin ebenfalls mit Bargeld bezahlt, wird ihm das Baumaterial bereitgestellt. Doch die Beschaffung des Bargeldes macht ihm Schwierigkeiten, und er befindet sich in einem Circulus vitiosus: die Arbeit steht still, weil er die Wohnungen noch nicht verkauft hat, und die Wohnungen kann er nicht verkaufen, da die Arbeit ruht. Aus diesem Grund sieht er sich gezwungen, das Stück Wald, das allerdings ebenfalls ein Teil des Baukonzepts ist, zu verkaufen. Als Kerstin davon erfährt, reagiert sie heftig.

Kerstin Och bara för att själva vinna på affären! Men det tänker jag inte finna mig i! Hör du det! Börja sälja skog! Men det är ju alldeles befängt! Det var ju skogen som vi skulle bevara!

Martin Det gäller bara de största trädena.

Kerstin Det gör det så fan heller! Du lämnar skogen ifred!

Martin Kerstin. Hör på nu. Vi kan inte ha bygget stående. Det har vi inte råd med. Jag behöver pengar. Det är därför jag måste iväg nu också.

Kerstin Pengar och pengar! Är det allt du tänker på nuförtiden? Har du alldeles glömt bort vad det egentligen var fråga om? En by i skogen.

Martin Kerstin. Man måste bygga rationellt. Och då kan inte några träd få...

⁴⁶⁷ Virke och verkan 1974, S.178

⁴⁶⁸ vgl. Virke och verkan 1974, S.180f.

Kerstin Det är fråga om Långträsk! Och du kan bygga hur rationellt du vill! Men tro inte att jag kommer att gå med på några flera kompromisser! (Martin ger upp argumenteringen [...])

Kerstin [...] Vet du vad jag planerar? En utställning! Vad säger du om det?

Martin Mm.

Kerstin Man kunde alltså jämföra dels Långträsk, dels Paloras område. [...]

Kerstin Martin.

Martin Mm.

Kerstin När får jag mina pengar?

Martin (plågad) Du sa ju att du kunde vänta...⁴⁶⁹

In ihrem Eifer für das Projekt vergißt Kerstin, daß neben der sozialen und ökologischen Seite des Projekts auch das Geld und die Finanzierung eine wichtige Rolle spielen. Deshalb ist es angesichts der Geldnot, in der sich Martin befindet, sicherlich nicht gerechtfertigt, ihm Gewinnsucht zu unterstellen. Anstatt sich mit dem Konkurrenz- und Finanzdruck, dem Martin ausgesetzt ist, auseinanderzusetzen und sich über die Möglichkeit zur Finanzierung des Vorhabens ebenfalls Gedanken zu machen, um es überhaupt zu realisieren, hat sie bereits das nächste Projekt im Visier. Daß Kerstin durchaus auch materielle Interessen hat, wenn es um ihre privaten Belange geht, zeigt sich in ihrer finanziellen Forderung an Martin, obwohl sie um die Solvenz der Firma weiß. Martin dagegen erkennt nach dem Stop auf der Baustelle langsam, wie sehr er den Wettbewerb in der Baubranche unterschätzt hat. Trotz seiner prekären Geldlage versucht er, an der Verwirklichung des Projekts festzuhalten, ohne jedoch den wirtschaftlichen Aspekt aus dem Blick zu verlieren. Denn inzwischen wird auch der Druck von den Arbeitern immer größer. Neben den ausstehenden Lohnforderungen drohen sie außerdem, zu Palora überzulaufen. Für die meisten Arbeiter ist die Situation ziemlich eindeutig und weniger mit moralischen Verpflichtungen der Firma gegenüber verbunden: wenn bei Francke der Bau stillliegt, auf Paloras Baustelle aber Leute gebraucht werden, so muß man an sich selber denken und die Arbeit wechseln. Kerstins Bruder Ingmar, der Zimmermann bei Francke ist und dessen Vater schon bei Franckes arbeitete, fühlt sich der Firma und dem Projekt eher verpflichtet und versucht, die Arbeiter bei der Stange zu halten. Doch auch er wird aufgrund des langanhaltenden Arbeitsstillstandes immer ungeduldiger⁴⁷⁰. Als die Arbeit wieder aufgenommen werden kann, spitzt sich die Lage wegen eines Arbeitsunfalls aus Gründen mangelnder Sicherheitsvorkehrungen erneut zu. Es kommt soweit, daß Ingrid auf die Baustelle geht, um den Arbeitern ins Gewissen zu reden.

Ingrid Goddag. Jag hörde av Blomberg ...ja jag är hemskt ledsen för er skull ... det var ju en förfärlig olyckshändelse ... ja... Men det var egentligen dig Ingmar jag ville tala med. Jag tänkte ... fråga dig ... ni tänker väl inte ... (med plötslig hetta) Vi kan inte ha bygget stående igen! Inte en dag till! Men det förstår du väl att ni inte bara kan sluta jobba på det här sättet. [...]

Ingmar (lågt) Håll käft.

⁴⁶⁹ *Virke och verkan* 1974, S.186

⁴⁷⁰ vgl. *Virke och verkan* 1974, S.189ff.

Ingrid (desperat) Jaså! Du börjar ta dig ton! Men jag ska säga er att är ni inte på jobbet i morgon så är ni det inte i övermorgon heller! För då är här andra!

Ingmar Håll käft.

Ingrid Men Ingmar! Det är allvar nu! Det gäller liv eller död för oss! (Ingmar vandrar iväg, följd av Hilka och Helge. [...])⁴⁷¹

Weder Ingrids eindringliche Ermahnungen noch ihre massiven Drohungen stoßen bei Ingmar auf Verständnis, und die Arbeiter wandern endgültig zu Palora über. Der Ton, in dem das Gespräch geführt wird, zeigt, wie verzweifelt die Unternehmerin und wie verbittert die Arbeiter inzwischen sind⁴⁷². Nach Ingrids Mißerfolg, die Arbeiter zu überreden, unternimmt Martin einen weiteren Versuch. Mit seiner Strategie, Ingmar mit Ingrids Notgroschen einen Vorschuß zu bezahlen und ihm ein besseres Akkordgehalt zu bieten, ist er erfolgreich, und Ingmar bleibt und das Projekt geht weiter⁴⁷³. Doch nach Kerstins Meinung hat Martin schon zu viele Veränderungen am Projekt vorgenommen, so daß es nicht mehr der eigentlichen Idee entspricht. Sie sieht dabei nicht die finanzielle Notwendigkeit dieser Zugeständnisse, um die Existenz der Firma zu sichern, sondern unterstellt ihm auch hier Habgier⁴⁷⁴. Selbst als er ihr einen Heiratsantrag macht, vermutet sie eindeutig materielle Absichten⁴⁷⁵. Eine weitere Enttäuschung erlebt Martin, als der Holzlieferant *Oy Finska Trä Ab* neben der Barbezahlung der Lieferung zusätzlich seine Außenstände geltend macht. Auf diese Weise zwingt er Martin, die Firma zu verkaufen; er kann sie allerdings unter dem alten Namen weiterführen. Das Projekt wird fortgesetzt, aber in modifizierter Form. Die ursprüngliche Intention des Projekts, einen sozialen Wohnungsbau zu schaffen, in dem der Mensch und die Natur im Mittelpunkt stehen, ist damit gescheitert. Frustriert über den Untergang des Projekts, der Firma und der Beziehung zu Kerstin vertritt Martin hier die Überzeugung der Großunternehmer, um Kerstin zu zeigen, daß der Preis für Individualität im Wohnungsbau zu hoch und unrentabel ist.

Martin Och vad spelar det för roll? Jag menar vem bryr sig om vad som är viktigt för dig? Inte behövs ni ju alls egentligen såna som du. Nog vet vi ju själva hur man bygger hus. Ni bara kostar i onödan.

Kerstin Jag skulle vilja ha tillbaka ritningarna Martin.

Martin De köpte alltsammans, ritningar och allt. Hyggligt va? För inte gör de ju nånting med dem. Fast inte betalade de just nånting för dem heller...Hej!⁴⁷⁶

⁴⁷¹ *Virke och verkan* 1974, S.199f.

⁴⁷² "Ingmar Jag vill aldrig se det här förbannade stället mera!" (*Virke och verkan* 1974, S.199)

⁴⁷³ vgl. *Virke och verkan* 1974, S.205

⁴⁷⁴ "Kerstin [...] Det här har du planerat med din morsas förstås! Så er djävla firma ska kunna kamma hem lite extra vinst på affären!" (*Virke och verkan* 1974, S.202)

⁴⁷⁵ "Kerstin Menar du att ... vi skulle gifta oss?"

Martin Jo (paus. Kerstin är alldeles oförberedd)

Kerstin Så du slipper betala mig va?

Martin (trött) Klar du ska få dina pengar.

Kerstin Jo jo. Men de stannar i familjen så att säga. Det är väl det du vill. Du och morsan din." (*Virke och verkan* 1974, S.202)

⁴⁷⁶ *Virke och verkan* 1974, S.212f.

In seiner spöttischen Ansicht über die blinde Profitgier der Großhändler zeigt Martin, daß er die materialistische Denkweise dieser Großunternehmer noch nicht wirklich verinnerlicht hat.

Wie der Traum junger alternativer Wohnungsbauer vom sozialen Wohnungsbau durch die finanzkräftigen Großunternehmer zerbricht und daß das mit dem Sozialbau verbundene Kleinunternehmen dadurch in den Ruin gezwungen wird, versucht Johan Bargums Stück *Virke och verkan* zu dokumentieren. Gleichzeitig wird Geld als ein Machtmittel entlarvt, das in allen Gesellschaftschichten und Lebenslagen regiert. Neben den Großunternehmern zeigen auch Kerstin und Ingmar, daß sie nicht völlig frei von finanziellen Interessen sind. Anders als Ingrid, die das alte Firmenprinzip "Firman framför allt"⁴⁷⁷ vertritt, zerreibt sich Martin zwischen sozialer Erneuerung im Wohnungsbau und der Erhaltung der Firma, bis er sich am Ende den Machtprinzipien der Großunternehmer beugt.

In allen drei Stücken Bargums wird eine Lösung der dargestellten Probleme bewußt vermieden. Dieses Verweigern einer Lösung geschieht, in Anlehnung an Brecht, aus didaktischen Gründen, um das jeweilige Problem - Ausbeutung von Arbeitskräften, Arbeitslosigkeit, Fusionierung und Konkurrenzkampf - an das Publikum weiterzugeben. Wie der Zuschauer sich damit zurechtfinden kann, erläutert Pfister:

denn wenn auch explizite Lösungen und Instruktionen fehlen, sieht sich der Zuschauer, an den das Dilemma delegiert wird, nicht in die Ratlosigkeit verwiesen, sondern aufgrund impliziter Bewertungssignale zur Kritik an dem System aufgefordert, das dieses Dilemma hervorbringt.⁴⁷⁸

Während in der Theorie das willentliche Weglassen einer Lösung als zweckmäßig und durchdacht für die sozialkritische Auseinandersetzung mit den dargestellten Verhältnissen gilt, zeigt sich die tatsächliche Reaktion auf dieses Stilmittel entgegengesetzt. In der Kritik zu *Som smort* wurde der offene Schluß noch als Mangel angesehen⁴⁷⁹, weil er mit den herkömmlichen Erwartungen und Vorstellungen, die von der Kritik (und möglicherweise des Zuschauers) an ein Dramenende gestellt werden, bricht. Unter diesen Umständen sah sich der Autor gezwungen, zu seiner dramatischen Vorgehensweise Stellung zu nehmen.

Som smort vill beskriva en verklighet som existerar. Den har inga ambitioner att komma med i detta sammanhang lättköpta lösningar i stil med dem Brotherus föreslår. Den ställer sig givetvis kritisk till det ekonomiska systemet i vårt land,

⁴⁷⁷ *Virke och verkan* 1974, S.211

⁴⁷⁸ Pfister 1994, S.140

⁴⁷⁹ vgl. dazu: "Tvärtom ville jag ha en klarare utredning än den Bargum ger i pjäsen av exakt hur systemet borde förändras. Så länge den inte ges är pjäsen ganska meningslös." (Greta Brotherus, Nya Pressen 30.01.1971) und "'Ingenting kan ändras sålänge samhället inte förändras.' Men Johan Bargum säger inte hur samhället skall förändras." (Henry G. Gröndahl, Hbl.31.01.1971)

men inte genom att föreslå lösningarna, utan genom att visa vad detta system innebär, i en given social och ekonomisk situation, för några givna människor.⁴⁸⁰

Bereits in *Bygga bastu* zeigte die Kritik - vielleicht auch aufgrund der erläuterten Arbeitsmethode Johan Bargums - einen erweiterten Erwartungshorizont, infolgedessen man den offenen Schluß akzeptieren konnte:

Ingen lösning [...] Situationen för tankarna tillbaka till bensinsmacken i fjolårspjäsen "Som Smort". Liksom där presenterar Bargum en situation, en problemställning, men gör inga ansatser att föreslå någon lösning. Personligen accepterar jag denna Bargums arbetsmetod, andra gör det inte.⁴⁸¹

Oder man sah darin sogar für den Zuschauer, der auf diese Weise aktiv werden muß, die Gelegenheit, über die dem Stück innewohnende Kritik Erkenntnisse zu entwickeln, die auf die gesellschaftliche Wirklichkeit abgeleitet werden können:

Att sluta med ett vad då befordrar om inte annat så insikten om det nödvändiga i en solidarisk organisering som både är en lösningsmöjlighet här och nu och en handlingsberedskap för framtiden.⁴⁸²

Wenn gemäß Stenius in *Bygga bastu* durch die offene Frage "was kann getan werden", die Einsicht des Zuschauers zur Handlungsbereitschaft in Form von Solidarität und politischer Mobilisierung begünstigt wird, kann dies in der Übertragung auf die reale Wirklichkeit für die dispositive Zusammengehörigkeit, die nach Allardt und Starck eine der Komponenten des Zusammengehörigkeitsgefühls der Finnlandschweiden ausmacht⁴⁸³, förderlich sein.

Daß es in den Kritiken zu *Virke och verkan* keine expliziten Reaktionen auf die Art und Weise der Schlußgestaltung gab, bzw. der methodische Vorsatz, den Zuschauer zur kritischen Auseinandersetzung aufzufordern, erkannt wurde ("Johan Bargum har tydligt föresatt sig att - kanske inte övertyga - men att få publiken att ifrågasätta."⁴⁸⁴), läßt auf die Akzeptanz der dramatischen Arbeitsweise seitens der Kritik/Zuschauer schließen.

Alftans *Okänd arbetare* entstand, wie bereits angedeutet, aus dem zuvor auf finnisch verfaßten Stück *Työ Elämää*, das 1983 als "reading" vom *Toinen Suomalainen Teatteri* an den Theatertagen in Tammerfors aufgeführt wurde und gemäß Mazzarella als

⁴⁸⁰ Johan Bargum, *Nya Pressen* 09.02.1971

⁴⁸¹ Catharina Spåre, *Nya Pressen* 22.09.1971

⁴⁸² Yrsa Stenius, *Arbetarbladet* 24.09.1971

⁴⁸³ vgl. Kapitel 2.4.2. und Allardt/Starck 1981, S.224

⁴⁸⁴ Tatjana Sundgren, *Ny Tid* 22.02.1973

'Fiasko'⁴⁸⁵ endete. In seinem Vorwort zu *Okänd arbetare* begründet Alftan den Vorwurf der professionellen Theaterschaffenden, "pjäsläsning håna den riktiga teatern"⁴⁸⁶, mit einer für Finnland ungewöhnlichen Vermittlung: "Reading eller pjäsläsning är en teaterform helt ny för Finland"⁴⁸⁷. Der Titel des Stückes ist eine Anspielung auf Väinö Linnas (1920-) Kriegsroman *Okänd soldat (Tuntematon sotilas, 1954)* und geht auf die Erlebnisse des Erzählers Henrik Högfors im Jahr 1954 zurück⁴⁸⁸. Das innere Geschehen, die Ereignisse in den 50er Jahren, wird in Spielszenen dargestellt, dessen inneres Kommunikationssystem zugunsten der epischen Vermittlung - zum Teil durch die Publikumsanrede der Spieler und zum Teil durch den Erzählerkommentar der Gegenwart - unterbrochen werden. Während die ans Publikum gerichteten Erklärungen der einzelnen Personen, deren jeweilige persönliche Denk- und Anschauungsweise, teilweise auch aus dem Rückblick, erhellen sollen, bestehen die Erläuterungen des Erzählers neben persönlichen Stellungnahmen im wesentlichen aus Sachinformationen. Vom Erzähler werden Fakten wie mangelnder Gefahrenschutz und Hintergründe für Überstunden⁴⁸⁹, Relation und Arbeitsbereiche zwischen männlichen und weiblichen Arbeitern⁴⁹⁰, Arbeitersolidarität⁴⁹¹, soziale Leistungen und Einrichtungen der Firma⁴⁹², Fabrikgebäudebeschreibung⁴⁹³ und -geschichte⁴⁹⁴ sowie allgemeine Ausführung zur industriellen Entwicklung und der Rolle der Finnlandschwedinnen in der Industriestadt⁴⁹⁵ erläutert, um den dokumentarisch-authentischen Aspekt zu unterstreichen.

Henrik ist der Sohn des Bürochefs und hat als 14-jähriger Gymnasiast die Gelegenheit bekommen, sich im Betrieb, in dem der Vater arbeitet, als Sommerferienarbeiter sein Geld für ein Motorrad zu verdienen. Er wird vom Personalchef, wahrscheinlich aufgrund der Stellung des Vaters, bevorzugt behandelt und in die Arbeitsgruppe der Spinnerei eingeteilt⁴⁹⁶. Die festen Kollegen der Arbeitsgruppe, Egnahemmet, Förtroende und Raggaren stellen sich im Prolog kurz vor⁴⁹⁷. Egnahemmet hat seinen Beinamen deshalb, weil er sich für sein Eigenheim, das er bauen will, abschuftet. Förtroende stellt den ausgleichenden Mitarbeiter der Gruppe dar. Der jüngere Kollege der

485 Merete Mazzarella, Hbl 07.10.1986

486 *Okänd arbetare* 1986, Vorwort o.S.

487 *Okänd arbetare* 1986, Vorwort o.S.

488 Eine weitere Beziehung zu Väinö Linna stellt die von Alftan erwähnte Tatsache dar, daß auch Väinö Linna in der Fabrik gearbeitet hat. "Textilstolställarnas var samma lag som Väinö Linna hade arbetat i tills han blev heltidsförfattare. Jag arbetade aldrig tillsammans med Väinö men kände honom och hans familj för vi bodde mittemot vid samma gata." (*Okänd arbetare* 1986, S.2)

489 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.23ff

490 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.28

491 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.43 u. S.62

492 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.43

493 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.71

494 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.75f.

495 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.108

496 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.17

497 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.7ff.

Abteilung, Raggaren, hat vor allem Autos und Frauen im Kopf, ist aber auch ein überzeugter Pazifist und Klassengegner. Er konfrontiert den Sommerferienarbeiter und Chefsohn deshalb auch deutlicher als die anderen bereits bei der Begrüßung mit den Vorurteilen, die sich aus dessen Klassen- und Sprachzugehörigkeit ergeben.

RAGGAREN Goddag på dej själv, kläpp. Du sku ha gjort oss en stor tjänst om du låtit bli att komma. Stick utomlands. För det är ju där ni hurrar hör hemma, i Sverige.

PRAKTIKANTEN Bara jag jobbat ihop respengarna så ska jag sticka.

RAGGAREN Och hålls där med. Dethär är Finland och här talar man finska.

PRAKTIKANTEN Jag talar vad jag vill och andra talar vad de kan.

RAGGAREN Ska du ha på käften genast mesamma eller först på eftermiddagen. (Praktikanten intar boxarställning. Raggaren blir överraskad och till all lycka ingriper Förtroende.) [...]

FÖRTROENDE Hör du pojke. Lägg den här saken på minnet. Här hos oss lägger man inte krokben för en kaveri och man drar inte varann vid näsan annat än för en skojs skull. Och bli inte stor i truten och börja inte tala politik. Från mitt arbetslag åker den som inte håller sej till lagets regler ut så att det visslar om öronen.

PRAKTIKANTEN Inte menade jag någonting illa. Jag skall följa reglerna. Jag har kommit hit för att arbeta. Jag tänker spara ihop till en motorcykel. [...]

FÖRTROENDE Jag skiter i dina förklaringar. Håll bara tungan rätt i käften och öppna den inte i otid. Varken här eller därhemma.⁴⁹⁸

Raggaren hålt mit dem Schimpfwort *hurrar*⁴⁹⁹ von vorneherein an einer Unterscheidung zwischen Henrik und der Gruppe, dem Fremden oder Nichtzugehörigen und der bestehenden Gemeinschaft fest. Die sprachliche Zugehörigkeit wird hier nicht aufgrund möglicher Verständigungsschwierigkeiten, sondern bewußt als soziale Ausgrenzung benützt, um den Zusammenhalt der Gruppe zu stärken. Denn in der Fabrik ist die sprachliche Identität klassengebunden. Während man die Verwaltungsarbeit in den Büros auf schwedisch erledigte, war die Fabrikssprache finnisch. An dieser Aufteilung versuchte man, von schwedischer Seite aus festzuhalten⁵⁰⁰. Raggaren greift deshalb auf eine für Finnischsprachige sehr typische Aufforderung, sich der Dominanz zu beugen und nicht am sozial-historischen Status festzuhalten, indem man sich der Majoritätssprache bedient, zurück. Henrik reagiert darauf mit einer schlagfertigen Antwort, die gemäß Tandefeldt so ritualisiert ist, daß jeder Finnlandsschwede sie auf finnisch beherrscht⁵⁰¹. Bevor es zu Handgreiflichkeiten zwischen den beiden kommt,

⁴⁹⁸ *Okänd arbetare* 1986, S.19ff.

⁴⁹⁹ Das in finnischsprachigen Kreisen nicht unübliche Schimpfwort geht in seiner negativen Bedeutung auf die 1930er Jahre zurück, als es in Finnland noch einmal zu heftigen Sprachkonflikten kam; vgl. Kapitel 2.3.

⁵⁰⁰ "BERÄTTAREN [...] På kontoret talade man svenska. Bokföringen skedde till långt i på 50-talet på svenska. Under alla decennier hade man fört bok på svenska. Fabriksspråket var finska. Det fanns en oskriven regel att ingen svenskspråkig arbetare skulle anställas vid fabriken. Ledningen ansåg att de finska arbetarna då lätt kunde identifiera den svenskspråkiga arbetaren med dem. Vilket inte ansågs önskvärt." (*Okänd arbetare* 1986, S.17)

⁵⁰¹ "'Suomessa puhutaan suomea' - 'Minä puhun mitä haluan, te sitä mitä osaatte'. (I svensk översättning: 'I Finland talar man finska' - 'Jag talar det språk jag vill, ni talar det ni kan'.) Replikskiftet är klassiskt och man kan nästan säga att svaret är så ritualiserat att det behärskas av varje finlandssvensk." (Tandefeldt 1995, S.44)

greift Förtroende ein, um Henrik gleich zu Anfang mit diversen Grundregeln, die in der Arbeiterwelt zu beachten sind, vertraut zu machen. Henrik ist bereit, sich den zum Teil merkwürdigen Gesetzen anzupassen. Vor allem aus der Distanz, als Erzähler, erkennt er den Vorteil, den er gegenüber seinen Studienkollegen aufgrund dieser Erfahrungen in der Arbeiterwelt hat⁵⁰². Trotz verschiedener Sticheleien gegen Henrik wird er in seiner Arbeitsgruppe im Verlauf des Praktikums mehr oder weniger toleriert. Als sich seine Behauptung, die neuen Maschinen aus Deutschland hätten fünf Jahre Garantie und würden von den Deutschen auch selbst gewartet werden, bestätigt, kann er zwar die Mitarbeiter überzeugen, daß er kein Schwätzer ist⁵⁰³, löst jedoch gleichzeitig die Angst vor einer Zusammenlegung mit der Webereischicht aus⁵⁰⁴. Eine weitere Hiobsbotschaft, nämlich den Arbeitsdienst in einem Nebengebäude, in dem gestreikt wird, zu übernehmen, spaltet die Gruppe in zwei Parteien.

EGNAHEMMET Vi ska väta ner brädfodringen nere på bygget. Den ska inte torka sönder och samman. För det får vi - tietusen - per man.

RAGGAREN I helvete heller att vi väter den. Bygget är i strejk. Strejk! Vi får inte göra strejkbelagt arbete.

EGNAHEMMET Strejken är vild, olaglig - det vet du lika väl som jag.

FÖRTROENDE Om man tänker efter så är det inte riktigt förnuftigt att sticka näsan in på bygget så länge de strejkar.

EGNAHEMMET Tietusen! Är det inte pengar som envar av oss behöver! Ett ackord. Och nu duger det inte åt herrarna. [...]

RAGGAREN Bygget är i strejk och därmed basta. Just därför sticker ingen av oss sin näsa dit ner på gården.

EGNAHEMMET I sista hand är det bolaget som betalar ert strejk-kalas. Ifall nya färgeriet inte blir klart i tid kan folk bli permitterade.

PRAKTIKANTEN Det sa pappa också.

EGNAHEMMET Just så, exakt, hörde du vad pojken sa? Och han ljuger inte.

RAGGAREN Det är början till slutet ifall vi så mycket som sätter lilltån innanför bygget. Du vet hur det går för strejkbrytare i den här stan!

EGNAHEMMET Bygget har utsetts till alarmlarbete förklara inssin. Rena rama alarmlarbete. [...] Om vi inte tillsammans gör den här keikkan kan vi vara bombsäkra på att vi gjort vår sista timme övertid. [...]

RAGGAREN Där finns en helvetes lång kö med strejkande byggnadarbetare. En kö som snart räcker runt jordklotet. Och då ska svartfötterna få se på stjärnor.

502 "BERÄTTAREN Innanför fabriksporten rådde nya lagar, nya bestämmelser och underliga seder. Dess lagar blev inte lättare att följa därför att min far satt på en hög post i samma fabrik. Det var någonting, ett faktum på ont och gott jag hade räknat med. Arbetarklassen, för att inte tala om ett lag arbetare i fabriksmiljö, är någonting som få av mina intellektuella kolleger har stiftat bekantskap med. [...] Först nu på 80-talet inser jag vilka unika upplevelser jag med min bakgrund fick genom att ta steget in genom den stora träporten." (*Okänd arbetare* 1986, S.9f.)

503 vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.72

504 "PRAKTIKANTEN (Till salongen.) Jag var så in i helvete tontig när jag avslöjade vad pappa sagt om maskinernas garanti. Men varken jag eller någon annan i laget kunde i det skedet ha annat vartåt det barka.

FÖRTROENDE (Till salongen.) Vi blev nog hela laget lite bleka om nosen när vi fick höra om garantin. För om Lilljätten tala sant var det bombsäkert att ledningen sku införliva oss med väveriets montörlag. För mej spela det väl sist och slutligen inte så stor roll för lönen och arbetet var i stort sett samma. Men för Osmo, som aldrig kommit överens med dedär röda noshörningarna och moskvaslickarna som styrde och ställde i väverilaget - för honom var det värre. Såpass hårdhudad är han att ingen kan vara säker på vad han tar sej till." (*Okänd arbetare* 1986, S.74)

FÖRTROENDE En gång för alla Osmo, dit går vi inte. Gör vi det bränner vi fingarna lite satans illa. Det vet du. Inte fast Slickepinnen lovat oss en miljon. Dessutom åker man alltid förr eller senare fast för strejkbryteri.⁵⁰⁵

Angetrieben durch die hohe Prämie will Egnahemmet, der wegen seines Hausbaus auf jeden Extralohn angewiesen ist, die Überstundenarbeit annehmen. Aus diesem Grund versucht er, die anderen ebenfalls zu überreden, obwohl Raggaren aus Überzeugung⁵⁰⁶ und Förtroende aus Ehrgefühl⁵⁰⁷ den Streik nicht brechen wollen. Egnahemmet will sie zuerst mit der Ungesetzlichkeit des Streiks einschüchtern und wiederholt dann noch einmal den finanziellen Vorteil, der für alle nützlich ist. Doch Raggaren und Förtroende lassen sich weder von einer Suspendierung, mit der Egnahemmet weiter droht, noch von der Umbenennung 'Alararbeit' umstimmen. Bei der Abstimmung, ob man streikt, versuchen die beiden Parteien den unschlüssigen Praktikanten auf die jeweilige Seite zu ziehen. Als Förtroende den Ingenieur über das Abstimmungsergebnis, den Beschluß zu streiken, unterrichtet, teilt dieser mit, daß nach der Montage der gelieferten Maschinen die Arbeitsgruppe aufgelöst wird. Es kommt zum endgültigen Bruch zwischen den Arbeitern. Raggaren und Förtroende verlassen die Fabrik, um ihren Sommerurlaub anzutreten. Nachdem die anderen gegangen sind, bietet Henrik Egnahemmet jetzt doch seine Hilfe an. Weil aber Egnahemmet ihn erst mit einem Viertel und später mit einem Drittel der Prämie abfertigen will, lehnt er ab. Alleingelassen erinnert sich Egnahemmet an eine Situation im Krieg, in der er als Einzelner ebenfalls nichts bewirken konnte⁵⁰⁸.

Das Schlußwort nimmt der Erzähler zum Anlaß, die Industriepolitik der Finnland-schweden aus seiner Perspektive darzustellen. Für ihn stellen sich die finnland-schwedischen Firmen als Klüngelunternehmen dar, in denen die sprachliche Zugehörigkeit die Firmenführung bestimmt und über die Auswahl der Mitarbeiter entscheidet, was weder zur Effektivität noch zu einem veränderten Unternehmungsgeist führt⁵⁰⁹.

Des weiteren stellt er seine Thesen im Hinblick auf die Bedrohung und Überlebensstrategie einer sprachlichen Minderheit dar:

En språkminoritet har alla möjligheter att styra den egna populariteten hos språkmajoriteten.

En språkminoritet som väljer politisk sida utgående från sina klassintressen bedrar framtiden. Ett språkparti är det största hotet mot ett minoritetsspråk.⁵¹⁰

⁵⁰⁵ *Okänd arbetare* 1986, S.79ff.

⁵⁰⁶ "RAGGAREN Solidaritet är lika med hela världens proletärer. Solidaritet förflyttar berg, [...]." (*Okänd arbetare* 1986, S.84)

⁵⁰⁷ "FÖRTROENDE Hellre blir jag dräng åt svärfar, än jag blir stejkbrytare. Blir jag det har jag ingen heder." (*Okänd arbetare* 1986, S.95)

⁵⁰⁸ vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.108

⁵⁰⁹ vgl. *Okänd arbetare* 1986, S.109

⁵¹⁰ *Okänd arbetare* 1986, S.110

Am Schluß geht er mit den seiner Meinung noch bestehenden Vorurteilen der Finnlandschweden ins Gericht.

Fortfarande är den som övergår från svenska till finska en förrädare. Men den som övergår från finska till svenska är en upplyst och intelligent person. Fortfarande finns det folk som ser snett på blandäktenskap.

Den finlandssvenska liberalismen, det högt prisade frisinet är bara ett tunt lager fernissa.

Blir fernissan utsatt för alkoholhaltiga drycker försvinner ytglansen snabbt såväl från möbelen som från den frisinnade finlandssvenken.⁵¹¹

Aufgrund der Attitüden in bezug auf den Sprachwechsel, die nach wie vor für die kollektive Einstellung der Schwedischsprachigen bestimmend sind, wird das Selbstbild der Gruppe, das nach außen hin als repressionsfrei und tolerant aufrechterhalten wird, vom Erzähler nicht bestätigt, sondern in Frage gestellt. Mit dieser Unvereinbarkeit zwischen der selbstdefinierten, internen Komponente der sozialen Identität der Gruppe und der von anderen definierten, externen Komponente⁵¹², soll die Reflexion des finnlandsschwedischen Selbstbildes provoziert werden. Alftans Provokationen werden allzu oft als eine Gefahr für das Identitätsverständnis der Gruppe angesehen, statt sie, wie Granqvist, als fruchtbare Diskussionsgrundlage zu nützen:

"Okänd arbetare" [...] är en så vida läcker bok att den tar upp ett antal sociala och politiska teman. Visserligen är det ju delvis att värma upp gammalt. Men på finlandssvenskt håll ser man inte ofta en bok som rättframt tar sig an samhällsfrågor. Särskilt finns här ett tankeväckande resonemang kring finlandssvenskheten. Alftans bok utgör ett gott underlag för diskussioner.⁵¹³

Dies gelingt allerdings nur, wenn der Zuschauer auch bereit ist, sich auf eine distanzierte und kritische Betrachtung der eigenen Gruppe einzulassen. Anders als Bargum, der die Arbeiter-, Unternehmer- bzw. Industrieproblematik allgemein - im Sinne der Übertragbarkeit auf andere Länder - vor dem Hintergrund eines wirtschaftlich ausgerichteten Gesellschaftssystems aufdecken will, geht Alftan konkret auch auf die speziellen sprachlich gebundenen Klassenkonflikte des Landes ein.

Mit der Beziehung zwischen gesellschaftlichen Zusammenhängen und familiären Verhältnissen beschäftigen sich die Familienstücke.

Der Zerfall der traditionellen Familienbeziehungen wird in den beiden Stücken *Familjen* (UA 1974 LT) und *Lindbloms* (UA 1976 SvT) von Claes Andersson thematisiert.

⁵¹¹ *Okänd arbetare* 1986, S.110

⁵¹² vgl. Liebkind 1984, S.46ff. und Kapitel 2.4.1.

⁵¹³ Kalevi Granqvist, Vbl 12.09.1986

In *Familjen* ist es das Alltagsleben der finnlandschwedischen Familie Brack, das durch die Alkoholsucht des Vaters Ragnar ziemlichen Belastungen ausgesetzt ist. Die übrigen Familienmitglieder, seine Frau Svea, der Sohn Tore und die beiden Mädchen Märta und Susanne haben alle auch ihre eigenen Probleme zu bewältigen. Svea befindet sich im Klimakterium und ist deshalb ständig seelischen Schwankungen ausgesetzt, der Sohn Tore ist latenter Alkoholiker, Märta hat nymphomanische Neigungen, und Susanne ist emotional unterentwickelt. Eingeleitet und unterbrochen wird das Spielgeschehen durch eine Joker-Figur, "en kommentator, som sjunger, reciterar, pratar, distansskapare, "kör", pedagog och ideolog"⁵¹⁴, die ihre mannigfaltigen Funktionen in entsprechenden Gedichten, Märchen und Spottliedern etc. zum Ausdruck bringt. Die innere Spielhandlung beginnt mit einem spektakulären Auftritt des Vaters, der nachts im Vollrausch ohne Hausschlüssel nach Hause kommt und die ganze Familie aufweckt. Doch für die Familie scheinen diese Umstände nichts Ungewöhnliches zu sein, denn die Reaktionen sowohl der Familienmitglieder als auch der Nachbarn lassen ritualisierte Handlungsweisen erkennen⁵¹⁵. Trotzdem reift in Svea der Entschluß, an den bestehenden Verhältnissen etwas zu verändern. Am nächsten Tag teilt sie Ragnar ihr Überlegungen mit.

SVEA: (efter paus) Jag har tänkt på alltsammans. Jag satt och tänkte på det medan jag väntade på hyresbidraget. Jag tänkte på det i spårvagen. Jag tänkte på det i mjölkbutik-
ken.

RAGNAR: (defensivt) Aj på vad då?

SVEA: På vårt... liv, och... vad det har blivit av alltsammans... och vart allt tog vägen som var... ja ganska bra... en gång. Och som nu är bara... ingenting. Hat...

RAGNAR: (överslätande) Inte hatar jag dej, Svea. Det vet du.

SVEA: Ajo. Du hatar. Mej... och kanske dej själv med. [...]

RAGNAR: Nå nå... du vet ju att jag aldrig...

SVEA: Jag är hemskt trött... snart orkar jag inte mer.

RAGNAR: (ödmjuk) Men Svea... om jag lovar att jag... [...]

SVEA: Det tjänar ingenting till att du pratar sådär. Det är alltid samma sak... du lovar och lovar... och ingen ändring blir det. Aldrig. Gudskelov att inte mina barn brås på dej. Men din pappa var ju... ⁵¹⁶

Svea führt sich vor Augen, welche Rückwärtsentwicklung das Familienleben genommen hat. In Ragnars defensiver Haltung drückt sich einerseits eine gewisse Unterordnung, andererseits aber eine für Alkoholiker typische Verdrängungs- und Bagatellisierungsstrategie aus. Doch sowohl Sveas Klagen als auch Ragnars Versprechungen scheinen einen festen Bestandteil ihrer Beziehung darzustellen, der sich so oder in ähnlicher Form immer wieder abspielt, was Sveas letzte Replik belegt. Inwiefern sich die Beziehung der Ehepartner als ambivalentes Abhängigkeitsverhältnis darstellt, das

⁵¹⁴ *Familjen*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1974, S.1

⁵¹⁵ vgl. *Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.2ff. und auch die Regieanweisung: "Man märker att alla vaknar, men inte har lust att reagera. [...] Man märker att detta är en vanlig händelse." (*Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.1)

⁵¹⁶ *Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.28ff.

durch die Verhaltensänderung eines Beziehungspartners aus dem Gleichgewicht gerät, wird deutlich, als Ragnar in die Trinkerheilanstalt geht. Svea fühlt sich in ihrer neuen Situation nicht wohl, und auch den Kindern bleibt nicht verborgen, daß die Mutter niedergeschlagen ist.

TORE: [...] jag begriper mej inte på mamma.

SUSANNA: Hurså?

TORE: Jo nu, när pappa är på sjukhus...

SUSANNA: Alkoholistanstalt.

TORE: Nåjå... nu när allting borde vara frid och fröjd, nu går ju mamma omkring och ser ut som en urblåst ballong, hopsjunken och alldeles gul i synen. Det verkar tammetsusan som om hon skulle gå i vinteride... som en björn.⁵¹⁷

Sveas Verfassung verbessert sich auch nicht, als Ragnar nach Hause kommt. Die ganze Familie ist beim Zusammentreffen mit dem Vater verunsichert, und der Versuch, möglichst natürlich zu wirken, schlägt ins Gegenteil um⁵¹⁸. Inzwischen sind seit der Rückkehr des Vaters sechs Wochen vergangen. Ragnar ist zwar noch immer abstinent, aber das Familienglück, für dessen Beeinträchtigung die Trinkerei verantwortlich gemacht wurde, stellt sich nicht ein. Statt dessen scheint die Familie noch mehr aus der Balance zu geraten, und als Svea schließlich einen Nervenzusammenbruch erleidet und ins Krankenhaus kommt, driften die Kinder weiter ab.

In der Gesprächstherapie erzählt Svea dem Arzt von den Anfängen ihrer Ehe: Die Heirat von Ragnar und ihr war keine Liebesheirat, sondern sie mußten vielmehr aufgrund ihrer Schwangerschaft und den damit verbundenen Erwartungen der Gesellschaft heiraten⁵¹⁹. Entsprechend der traditionellen Rollenverteilung übernahm sie die Kindererziehung, und Ragnar ging arbeiten. Doch bald fühlte sich Ragnar von seiner Frau vernachlässigt, weil sie sich nur noch um die Kinder kümmerte. Er begann zu trinken und sich mit anderen Frauen zu treffen. Das Therapiegespräch eskaliert, als Ragnar dazukommt⁵²⁰. Aus der Sicht des neutralen Beobachters versucht der Arzt, das Beziehungsverhalten der Ehepartner zu analysieren.

LÄKAREN: Jag har suttit här och lyssnat på er en stund. Det är ju en sorts reguljärt krig ni håller på med. Där alla medel tycks vara tillåtna. Där den skyldiga måste hårtas och straffas till varje pris. Är det så viktigt att ha nån att skylla på. Är det inte viktigare att försöka komma underfund med varför vi nu sitter här.
/Förlägen tystnad/

⁵¹⁷ *Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.33f.

⁵¹⁸ vgl. dazu die Regieanweisung: "Över hela stämningen vilar en sorts väntans nervositet, som kommer fram genom allas försök att vara 'vanliga'". (*Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.46)

⁵¹⁹ "SVEA: Vi var tvunga att gifta oss. Inte hade jag direkt nånting emot det heller... och på den tiden var det omöjligt att ens tänka sej att leva ensam med ett barn. Redan ekonomiskt skulle det ha varit en omöjlighet. Jag hade ingen utbildning, jag var... ingenting. Och vi var unga då och.. förälskade. Visst drack Ragnar, men jag tänkte att det blir bättre med åren, när han blir äldre och förnuftigare. [...]" (*Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.66)

⁵²⁰ vgl. *Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.74ff.

RAGNAR: Ärligt talat så har jag alltid varit mycket fästad vid min hustru. Hon var verkligen storartad då när jag... hade mina egna... svåra perioder. [...]

LÄKAREN: Är hon det inte längre?

RAGNAR: Sanningen att säga så.. så har hon inte varit det på sista tiden... (Svea sitter och stirrar och verkar "out") Och ändå har ju de yttre betingelserna så att säga varit mycket mycket bättre. Och själv har jag känt mej som en ny och bättre mänska. [...]

LÄKAREN: (vänder sig till Svea, för att få med henne) Tycker ni på samma sätt? [...]

SVEA: (trött, likgiltig, till läkaren) Han bara ljuger. Det har varit odrägligt. Om det finns ett helvete på jorden så har det helvetet funnits hemma hos oss.(plötsligt argare) Och utan mej skulle dendär karln inte sitta där och skryta om sin egen förträfflighet.

RAGNAR: (beskäftigt) Det har hon fullkomligt rätt i. Utan hon skulle jag aldrig ha lyckats ta mig upp. (till Svea) Det menar jag verkligen, Svea lilla.

SVEA: (apatiskt) Jag ser ingen utväg ur dethär...⁵²¹

Während sich für Ragnar in der Zeit nach seinem Entzug sowohl die äußeren Umstände als auch seine persönliche Situation verbesserte, kam es parallel dazu mehr und mehr zum seelischen Verfall von Svea. Sie empfand die Zeit als Hölle, weil ihr die Bestätigung, daß Ragnar ohne sie nicht zurechtkommt, fehlt. Ragnar hat sich durch die Entziehung aus dem Abhängigkeitsverhältnis gelöst und damit Sveas Lebensinhalt, sich um ihren Mann bzw. die Familie zu kümmern, genommen. Aus diesem Grund begreift sie ihre Lage als ausweglos. Doch als sie nach Hause zurückkommt, stellt sie fest, daß Ragnar sie belogen hat und während ihrer Abwesenheit alles drunter und drüber gegangen ist⁵²². Formal ist die Heimkehr der Mutter analog an die Rückkehr des Vaters angelegt, indem die beiden Szenen mit fast identischen Repliken ausgestattet sind⁵²³. Allerdings gelingt es Svea im Gegensatz zu Ragnar, die Kinder auf ihre Seite zu ziehen. Zusammen bilden sie eine feste Gemeinschaft, zu der Ragnar keinen Zugang hat. Unter diesen Umständen zieht er die Flucht in den Alkohol erneut in Erwägung⁵²⁴. Deutlich berechnender handelt Svea, als sie vorgibt, für einen schönen Familienabend eine Flasche Cognac gekauft zu haben.

SVEA: (förmanande, vänligt) Konjak, det ska man dricka långsamt, smutta på. Först tar man i glaset såhär... med båda händerna, så att konjaken blir lite varm... såhär... och sen låter man aromen kittla lite i näsan ... såhär... sen tar man en liten liten klunk och låter den liksom... simma omkring i munnen... mmmmm. Det var du som lärde mej Ragnar... minns du inte. Visa du åt barnen, du som kan...

RAGNAR: (bemästrar sin vända) (demonstrerar utan glas. Ansträngt) Mamma har alldeles rätt. Jo, först tar man i glaset... såhär, med båda händerna [...] (sätter sedan oväntat aggressivt amarna i kors)⁵²⁵

⁵²¹ *Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.76f.

⁵²² "TORE: (trotsigt, sneglände på pappa) Om du verkligen vill veta hur det har varit så kan jag tala om för dej att det har varit en enda stor röra ändå sen du for!

SVEA: (har blivit upprörd, tittar ilsket på Ragnar) Och du har ingenting sagt! Fast du har sprungit hos mej på sjukhuset, till lust och leda!" (*Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.95)

⁵²³ vgl. *Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.46ff. und S.89ff.

⁵²⁴ "([...] De fyra inne i flickornas rum bildar en viskande enhetlig grupp. Man märker att Ragnar snart kommer att explodera.) Ragnar: [...] (för sig själv) Det ska fan börja supa för såna som ni!" (*Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.99)

⁵²⁵ *Familjen*, Lilla Teatern 1974, S.105

Um weiteren Provokationen zu entkommen, geht Ragnar spazieren. Das Stück endet damit, daß sich die erste Szene der inneren Spielhandlung wiederholt und ist auf diese Weise zyklisch strukturiert. Ragnar wurde in sein vorheriges Verhaltensmuster hineinmanövriert, um das ambivalente Abhängigkeitsverhältnis, das den Familienmitgliedern eine feste Beziehungsstruktur verleiht, wiederherzustellen.

Eine übergreifende allgemeine Dimension erfährt Claes Anderssons *Familjen* durch die Kommentare des Jokers. So ist dem Stück ein Gedicht des Jokers über verschiedene Phänomene - Gleichstellung, Veränderung und Liebe - , die das Familiengefüge bestimmen, vorangestellt.

JOKER: Det finns bara ett slag av jämlikhet:
den ekonomiska
Det finns bara två slag av reformer:
de som bevarar förtrycket
de som upphäver det.
Det finns bara tre slag av kärlek:
den som gör att vi växer
den som dödar.
Den tredje är drömmen, den återkommande,
undflyende
Det finns bara ett slag av jämlikhet:
den ekonomiska.⁵²⁶

Die Tatsache, daß es nur eine Form der Gleichstellung gibt, nämlich die wirtschaftliche, verweist auf ein kommerzialisiertes Gesellschaftssystem, in dem die Aussicht auf eine soziale Gleichberechtigung nicht existiert. Ohne Gleichrangigkeit wird der in Veränderung und Liebe implizierten Gegensätzlichkeit, die Möglichkeit eines Aufeinander-zugehens genommen. Veränderung und Liebe werden auf diese Weise desillusioniert. Zusätzlich wird die Liebe in ihrer Vergänglichkeit als Trugbild entlarvt. Damit schafft der Joker gleich zu Beginn des Stückes Voraussetzungen, die den Zuschauer für die Widersprüchlichkeiten und Aussichtslosigkeiten, die sich in den dargestellten Beziehungen ergeben, empfänglich machen. Einerseits wird so das Beharren auf Gewohnheiten und ritualisiertem Verhalten, das dem Dasein eine Beständigkeit verleiht, verständlich. Andererseits erfahren die Ursachen dieser Erscheinungen eine gesellschaftliche Ausdehnung.

Während in *Familjen* das Festhalten an der erstarrten Beziehungsstruktur das Fortbestehen des Einzelnen gewährleistet, suchen die Familienmitglieder in *Lindbloms* nach Möglichkeiten, das bestehende Beziehungsgefüge zu verändern. Dabei kommt es zu verschiedenen Auseinandersetzungen, in denen die bisherigen Rollenzuschreibungen angefochten werden. Die konservative Einstellung des Vaters, dem erfolgreichen Autounternehmer Albert Lindblom, bestimmt das Familienleben der Lindbloms.

⁵²⁶ *Familjen*, Lilla Teatern 1974, o.S.

Seine Frau Tessi hat sich ihm im Laufe der Jahre angepaßt und ihr Leben nach den Bedürfnissen der Familie ausgerichtet. Der älteste Sohn Sten stellt in gewisser Weise eine Reproduktion von Albert dar. Die beiden jüngeren Geschwister Kim und Monika haben sich dagegen der volksdemokratischen Bewegung angeschlossen. Durch sie wird nicht nur linkes Gedankengut, sondern auch eine Druckerpresse für kommunistische Flugblätter in die bürgerliche Familie eingeschleust.

Als Biologin ist Monika außerdem eine überzeugte Autogegnerin. Ihrem Vater wirft sie seine Geschäfte mit dem umweltzerstörenden Verkehrsmittel vor.

ALBERT: (efter tystnad tillsammans med Monika) Vad var det du kallade mina bilar Monika? (Monika låtsas inte höra) Svvara Monika! Tänk noga efter innan du svarar! Vad kallade du mina bilar?

MONIKA: (i affekt) Dina skitbilar kan dra så långt pepparn växer! Hela stan har du förstört med dina skitbilar!

ALBERT: (behärskat) Jaså. Du har sällat dej till bilhatarna du också? Till dem som är avundsjuka för att de inte orkat spara ihop till en enda liten trehjuling åt sej ens. Och märk väl: var tror du vi skulle sitta utan mina "skitbilar"?

MONIKA: (tjurigt) Du kunde väl sälja nånting nyttigt i stället. Barnvagnar. Eller cyklar.

ALBERT: (patetiskt) Tack ska du ha! Har du tänkt på, att utan mina bilar skulle du aldrig ha kunnat skaffa dej kunskaper som du nu använder till att svartmåla mänsklighetens genialste uppfinning: BILEN!⁵²⁷

Die Argumentation des Vaters geht nicht auf die inhaltlichen Aspekte, mit denen ihn die Tochter konfrontiert, ein, sondern er verlagert die Diskussion auf die Beziehungsebene, in der wirtschaftliche Gesichtspunkte und die finanzielle Abhängigkeit der Tochter im Mittelpunkt stehen. Auf diese Weise definiert er sich als Autorität, dessen Überzeugung unerschütterlich ist. Monika beugt sich, wenn auch widerwillig, dieser Rangordnung.

Eine ganz andere Dimension zeigen die Auseinandersetzungen mit Kim. Nachdem der Vater Kim und Monika sowie deren Freunde rauswerfen will, weil sie mit der Druckerpresse nachts zu viel Lärm machen, legt sich Kim mit der väterlichen Autorität so an, daß der Vater die Beherrschung verliert.

ALBERT: (skriker hotfullt) TRETTIO SEKUNDER!

(Kim går fram till tryckpressen och sätter lite mera fart på den)

ALBERT: (inraglande iklädd uniformsjacka, med en pistol i handen) TJUGO SEKUNDER!

KIM: Vad i helvete menar du pappa!

ALBERT: (höjer pistolen) FEMTON!

KIM: (alltmer nervös) Gå och lägg dej pappa!

ALBERT: (siktat på tryckpressen) TIO!

KIM: Du har tittat för mycket på Cannon pappa!

ALBERT: FEM... FYRA... TRE...

⁵²⁷ Lindbloms, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1976, S.29

KIM: (skriker) Vad i helvete tänker du... NEEEEJ! (kastar sej åt sidan i samma ögonblick som Albert låter skottet gå. Tryckpressen försätter att arbeta som om ingenting hänt. Albert tittar in i pistolmynningen, blåser i den på westernmaner, rycker på axlarna och lunkar ut)

KIM: (efter en lång paus, går fram till maskinen, stannar den, inspekterar den) Ett sånt as! (tar lugnt på sej rocken och avslägsnar sej)⁵²⁸

In dieser Kraftprobe soll auf der Beziehungsebene das geklärt werden, was auf inhaltlicher Ebene nicht diskutiert wird. Für Kim geht es darum, seine Idee von einer anti-autoritären Gesellschaft konsequent zu verwirklichen; deshalb muß auch die Alleinherrschaft des Vaters in Frage gestellt werden. Für Albert kündigt sich in Kim der Untergang des alten Bürgertums an, dem man zur Not mit militaristischen Maßnahmen entgegenwirkt. In ihrem Fanatismus sind beide gleichermaßen unberechenbar. Dabei werden die Reaktionen der handelnden Personen in der Szene so überzeichnet, daß sie sich in einem Spannungsfeld zwischen Komik und Tragik bewegen, was der Aggressivität zwischen den Familienmitgliedern eine abgründig-groteske Dimension verleiht.

Der Vorfall zwischen Albert und Kim ist auch Anlaß für die Entzweiung zwischen Albert und Tessi. Ihr Entsetzen und ihre Uneinigkeit über Alberts Verhalten zeigt Tessi dadurch, daß sie mit Albert tagelang nichts spricht⁵²⁹. Ihr Nicht-sprechen-wollen kann als Versuch gesehen werden, sich gegen Alberts Herrschaft durch eine direkte Ablehnung der symbolischen Sprache und Ordnung aufzulehnen. Dieses Verhalten kommt der Verweigerung einer Beziehungsdefinition gleich und gilt als Indiz für Beziehungsstörungen⁵³⁰. Albert reagiert auf diese Unstimmigkeit in der Beziehung und fordert Tessi auf, mit ihm zu reden, d.h. die Beziehung zu definieren, um die Störung zu beseitigen.

ALBERT: Men prata med mej då Tessi. Jag ber.

TESSI: Hög tid i så fall.

ALBERT: Vadå?

TESSI: Att du ber! Men gör det då!

ALBERT: (på knä) Det VAR ett skämt. På hedersord!

TESSI: (halvhysteriskt) Kallar du DET ett skämt! Att skjuta skarpt mot sin EGEN AVKOMMA! Sin egen son! Sitt eget kött och blod! Och DET kallar du ett skämt! ÅÅÅÅÅHHH!⁵³¹

Albert will sich nun damit herausreden, daß der ganze Vorfall nur ein Scherz war und daß er mißverstanden wurde. Doch für Tessi ist Albert zu weit gegangen, und um ihn zurechtzuweisen, wählt sie eine Strategie, die ihr gemäß Irigaray die Möglichkeit gibt, sich im männlichen Diskurs, in dem sie als Frau sprachlos ist, zu sprechen.

⁵²⁸ Lindbloms, Svenska Teatern 1976, S.51f.

⁵²⁹ "TESSI: Du hörde vad jag sade! Jag talar inte med dej sa jag!" (Lindbloms, Svenska Teatern 1976, S.5)

⁵³⁰ vgl. Watzlawick et al. 1982, S.81 und Haley 1969, S.81ff.

⁵³¹ Lindbloms, Svenska Teatern 1976, S.56

Sie inszeniert eine übertriebene Nachahmung des männlichen Diskurses in der Hysterie, um so den männlichen Diskurs zu unterwandern⁵³². In diesem Versuch, die symbolische Ordnung aufzuheben, zeigt sich auch die eigentliche Problematik Tessis. Ihr wurde eine Rolle als Hausfrau und Mutter auferlegt, in der sich im Laufe der Zeit eine Form der Entbehnung einstellt. Dieses Unausgefülltsein versucht sie mit Alkohol zu kompensieren. Die Tochter bemerkt diesen Zustand der Mutter zwar, spricht jedoch mit Tessi nicht darüber⁵³³. Erst als die Kinder aus dem Haus sind, gesteht sich Tessi ein, wie ihr Dasein durch Albert bestimmt wurde. Sie betrachtet ihr Leben als mißlungen⁵³⁴. Gegenüber Albert ist sie deshalb verbittert.

ALBERT: Är du bitter på mej Tessi?

TESSI: Ja Albert. [...]

ALBERT: Du har druckit igen Tessi.

TESSI: Ja jag har druckit för mycket. Jag känner mej alldeles klar. Ännu har jag hopp när det gäller Monika och Kim. Sten är redan förlorad. [...]

ALBERT: [...] Varför är du så bitter? Vart har våra barn tagit vägen?

TESSI: För att du stal mitt liv. De har lämnat oss Albert. För att du gav mej ett liv som inte var något liv och som gjorde mitt eget liv överflödigt. [...] ⁵³⁵

Mögliche Aussichten, die ihr versagt blieben, richtet sie deshalb auf Monika und Kim; nicht zuletzt deshalb, weil diese eine neue Lebensform, die auf eine soziale Gleichberechtigung der Menschen aufbaut, anstreben.

In der Beziehung zu Albert wurde ihr eine Existenz auferlegt, die ihre Auffassung von der eigenen Daseinsform bestimmt und diese überflüssig macht. Für ihr eigenes Leben gab es weder Raum noch Möglichkeiten. Daran ändert sich auch nichts, als die Kinder aus dem Haus sind. Im Epilog, der 25 Jahre später spielt, hat sich das Verhältnis zwischen Albert und Tessi noch mehr entfremdet. Entgegen allen Vorhersagen des Vaters kann Kim seine Ideen umsetzen und wird zum ersten Präsidenten aus dem volksdemokratisch-kommunistischen Lager gewählt⁵³⁶. Obwohl Tessi ihre Hoffnungen auf Kim gesetzt hat, während Albert ihn verstoßen wollte⁵³⁷, nimmt er nun diese Auffassung für sich in Anspruch.

ALBERT: [...] Satan Tessi! Var det inte det som jag alltid sa om den pojken, att han kommer att gå långt här i livet. MIN POJKE PRESIDENT! [...]

⁵³² vgl. dazu ausführlicher Irigaray 1979, S.28f.

⁵³³ "MONIKA: [...] Jag tycker så hemskt synd om henne. Att se henne hasa omkring här hemma, år efter år allt mera deppig och liksom alldeles... tom. Hennes liv blev ju ingenting. Meningslöst." (*Lindbloms*, Svenska Teatern 1976, S.44)

⁵³⁴ "ALBERT: [...] Tycker du att vårt liv har varit förfelat. Svara uppriktigt.
TESSI: Ja.

ALBERT: Var uppriktig Tessi.

TESSI: Jag är uppriktig." (*Lindbloms*, Svenska Teatern 1976, S.103)

⁵³⁵ *Lindbloms*, Svenska Teatern 1976, S.104f.

⁵³⁶ vgl. *Lindbloms*, Svenska Teatern 1976, S.110

⁵³⁷ "ALBERT: Kim förskjuter jag." (*Lindbloms*, Svenska Teatern 1976, S.106)

TESSI: (försynt) Ja älskling, du sa alltid att han kommer att gå långt, vår Kimmen. Vad ska jag nu sätta på mig på installationsfesten. Du får lov att ge pengar till en ny klänning, Albert.

ALBERT: Den gamla duger nog åt dej! [...]

TESSI: OM JAG INTE FÅR EN NY KLÄNNING SÅ SKRIKER JAG! (börjar gallskrika)

(Det ringer på dörren. De reser sej, steltnar till)

ALBERT: Nu har vi honom här. Å Tessi. Jag är så förbannat stolt.⁵³⁸

Erst durch seinen Erfolg findet Kim beim Vater Anerkennung. In der Vereinnahmung Kims durch Albert wird er für Tessi zur Reproduktion Alberts und auf diese Weise ein Vertreter der patriarchalen Hierarchie. Ihre rücksichtsvoll-bescheidenene Wiederholung dessen, was Albert sagt, beinhaltet keine eigene Reaktion auf den Erfolg Kims. Ihr Dasein scheint inzwischen nur noch darauf reduziert zu sein, als Bestätigung des Mannes zu fungieren. Als er in dieses begrenzte und deformierte Frauendasein erneut restriktiv eingreift, indem er ihr durch die Verweigerung des neuen Kleides den Wunsch nach Veränderung nehmen will, bedient sie sich noch einmal der Strategie, durch die Hysterie den männlichen Diskurs zu durchsetzen und gegen die bestehende Ordnung aufzubegehren.

Die unterschiedlichen Emanzipationsbestrebungen einzelner Familienmitglieder und die damit verbundene Kollision mit den gesellschaftlichen Normen und Hierarchien, die durch den Vater Albert repräsentiert werden, sind demnach Gegenstand von Claes Anderssons *Lindbloms*. Der konservative Albert wird sowohl als Vertreter einer Bevölkerungsschicht als auch eines gesellschaftlichen Systems entlarvt, in dem eine Gleichwertigkeit des Menschen kaum oder gar nicht möglich ist. Im Gegensatz zu den Frauen gelingt es Kim, sich seine Gleichwertigkeit zu erkämpfen, indem er sich gegen den Vater stellt und insofern siegt, weil er im Unterschied zum Vater die Kontrolle bewahrt. Während Monikas eigenständige Versuche zur Auflehnung scheitern, hat sie im Anschluß an Kim und dem gemeinsamen Umzug in eine Wohngemeinschaft die Möglichkeit, sich der Autorität des Vaters zu entziehen. Für Tessi, die am längsten durch die patriarchalen Strukturen geprägt wurde, ist der Ausbruch am schwierigsten und wird in dem Zwiespalt zwischen Anpassung und Abweichung offensichtlich. In der als Schlußpointe gesetzten Wahl Kims zum Präsidenten deutet sich dennoch die Hoffnung auf politische Neuerungen und gesellschaftliche Veränderungen an.

Der traditionellen familiären Form des Zusammenlebens steht die in *En enda stor Familj* (UA 1970 SvT) von Kirstin Olsoni, Henrik und Märta Tikkanen beschriebene Kommune entgegen. Um ihrem bürgerlichen Hintergrund zu entfliehen, haben sich sieben junge Leute für eine im Zuge der 68er Bewegung wiederentdeckte alternative Lebensform entschieden. Trotz der gemeinsamen Grundeinstellung gibt es unter den einzelnen Mitgliedern Schwierigkeiten, die Balance zwischen der individuellen

⁵³⁸ *Lindbloms*, Svenska Teatern 1976, S.110

Persönlichkeit bzw. den eigenen Belangen und dem Gruppeninteresse zu finden. Dies führt zu Spannungen und Diskussionen, in denen die praktische Umsetzung der kommunistischen Idee erörtert wird. Während zu Beginn des Stückes diese Erörterungen in Gesprächen zwischen den einzelnen Paaren stattfinden, wird im Verlauf des Stückes gemeinsam mit allen zusammen diskutiert. In der Aussprache zwischen Anita und Nicke wird deutlich, daß sie den Glauben an das Verständnis der Menschen füreinander verloren hat. Der Grund liegt in dem Selbstmord eines Bekannten, der in Anita verliebt war, dessen Liebe sie jedoch nicht erwiderte, und der, wie sie glaubt, sich aus Enttäuschung darüber das Leben nahm. Anita fühlt sich nicht nur an dessen Tod schuldig, sondern sie sieht darin auch ein Indiz für die Unmöglichkeit zwischenmenschlicher Kontakte im allgemeinen.

ANITA: (brister i gråt) Jag kunde göra vad som helst för att rädda honom. Men nu är det för sent ... (De kramar om varandra sittande på golvet)

NICKE: Vi behöver varandra...

ANITA: Alla behöver varandra, men vet inte vad de skall göra med varandra. Huden är tjockare än Berlins mur. Det här tjänar ingenting till. Vi kommer bara att vålla oss själva så mycket större besvikelse för att vi ställer så mycket större förhoppningar på varandra. Sen... sen har vi faktiskt ingenstans att gå. Nu är vi så i början att det är bäst att bryta med detsamma.

NICKE: Du får inte gå utan att tala med de andra.

ANITA: De blir bara glada om de får skylla misslyckandet på mig. Nån måste ju ta skulden. [...] För oss är det för sent. Vi försöker stjäla åt oss nånting som inte längre finns för oss.⁵³⁹

Obwohl die Menschen aufeinander angewiesen sind, erweisen sie sich als beziehungsunfähig, da mit den steigenden Erwartungen, die an die Mitmenschen gestellt werden, auch die Enttäuschung größer wird. An diesem Umstand kann ihrer Meinung nach auch die von ihnen gewählte neue Lebensform nichts ändern. Und bevor Anita selbst noch zu viele Hoffnungen an das Lebensprojekt knüpft, entschließt sie sich, die Wohngruppe in der Anfangsphase zu verlassen. Der Wohngemeinschaft gibt sie damit die Gelegenheit, sie zum Sündenbock und für ein eventuelles Scheitern der Gemeinschaft verantwortlich zu machen. Diese altruistische Haltung nimmt sie aber gerade deshalb ein, weil sie glaubt, den anderen nichts geben zu können.

ANITA: Vad annat kan jag göra. Men jag har ingenting annat än tomhet och tvivel att ge er.

NICKE: Att du är med oss betyder allt, allt. Ingen får svika. Vi har fått det här huset och vi skall visa att vi skall kunna leva i det på annat sätt än människor lever omkring oss. Vi skall visa att en grupp kan bilda stommen till en ny mänsklighet med nya ideal och ny livstil. Vi får bara inte svika nu.⁵⁴⁰

Es gelingt Nicke, Anita noch einmal davon zu überzeugen, daß die Zugehörigkeit zur Gruppe und das Gemeinschaftsbewußtsein der Grundgedanke ihres Lebensentwurfs

⁵³⁹ *En enda stor Familj*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1970, S.7f.

⁵⁴⁰ *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.14

ist, und das Konzept eben nur dann funktioniert, wenn keiner abtrünnig wird und sie als Gruppe zusammenhalten. Erst auf dieser Basis kann sich die von ihnen angestrebte neue Lebensart entwickeln. Nicke selbst geht es vor allem auch um die politische Dimension des Konzepts. Für ihn dient die Wohngemeinschaft zu Demonstrationzwecken. Es ist eine Gelegenheit, öffentliches Interesse zu wecken und in der Gesellschaft Reaktionen hervorzurufen bzw. Stellungnahmen zu provozieren⁵⁴¹. Allerdings scheut er dabei auch keine Gewalt, um politisch zu handeln bzw. sein politisches Handeln zu rechtfertigen⁵⁴². Aus eindeutig therapeutischen Gründen hat Ca ihren Freund Bo, einen Maler und Alkoholiker, in die Wohngemeinschaft mitgenommen. Durch die Gemeinschaft erhofft sie sich nicht nur das in der Gesellschaft fehlende Verständnis für Alkoholiker, sondern auch Unterstützung für Bos Entzug.

BO: Alkoholismen är inte en privatsjukdom, det är hela familjens sjukdom. Skall kollektivet bli besmittat, vet de vad de tagit i sitt hus?

CA: Din sjukdom är hela samhällets sjukdom, men samhället vill inte veta av den. Vi här i kollektivet har alla de sjukdomar som det inte finns bot för, det är det som fört oss samman. Om vi kan leva med våra lyten kan världen kanske också bestå.

BO: Vilken är din sjukdom? [...] Helvete kvinna, vilken är din svaghet! Jag har levat med dig i tio år, men jag har inte kommit underfund med det. Säg mig!

CA: Du är min svaghet.⁵⁴³

Bo hat erkannt, daß der Alkoholismus nicht nur den Kranken selbst betrifft, sondern auch zusätzlich die Umgebung, in der man lebt, belastet. Er ist unsicher darüber, ob die Gemeinschaft weiß, welcher Belastung sie ausgesetzt wird. Ca sieht im Alkoholismus vor allem eine Gesellschaftskrankheit, die von der Gesellschaft als solche nicht akzeptiert, sondern vielmehr verschwiegen wird und sich deshalb auch in gewissem Sinn als unheilbar erweist. Im Gegensatz zur herkömmlichen Gesellschaft, in der die Schwäche eines Menschen ignoriert wird, bietet die Gemeinschaft für die einzelnen Mitglieder die Möglichkeit, mit der eigenen Schwäche leben zu lernen. Für Ca scheint dies um so wichtiger zu sein, da sich in ihrer Bemerkung, er sei ihre Schwäche, eine Koabhängigkeit andeutet, aus der sie nur durch die Gemeinschaft einen Ausweg finden kann. Die Verbundenheit der Kollektivmitglieder gründet im wesentlichen in ihren jeweiligen Defekten und der Suche nach einem alternativen Zusammenleben mit dieser Schwäche. Wirklich idealistische und selbstlose Ziele verfolgt Göran, genannt Ryssen. Er wird aufgrund seiner Gemeinnützigkeit von der Gemeinschaft oft auch als Jesus bezeichnet: "Han [Ryssen] bär andras bördor. Han gör det fast det kånns tungt. Han är en Jesus, det är precis vad han är."⁵⁴⁴ Als der gute Geist des Kollektivs hat Ryssen das größte Interesse, die Mitbewohner von eventuellen Zweifeln

⁵⁴¹ "NICKE: [...] Genom att leva såhär visar vi på ett alternativ. Det är en politisk handling som andra får ta ställning till - för eller emot. Vi visar att man kan leva på ett annat sätt. Att man måste leva på ett annat sätt - om det går att leva vidare." (*En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.9)

⁵⁴² vgl. *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.3ff. u S. 68

⁵⁴³ *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.24

⁵⁴⁴ *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.13

an der Lebensform abzubringen und Verständnis für ihre Probleme zu zeigen. Besonders einfühlsam ist Ryssen gegenüber Gun, die er liebt. Gun lebt mit ihrem Sohn in der Gemeinschaft. Obwohl für sie das Kollektiv die einzige Lebensform ist, die sie sich vorstellen kann, hat sie ähnlich wie Anita Angst, die Gemeinschaft eher zu belasten als etwas einzubringen: "I det här fallet skulle det bli så att jag stjälp i stället för hjälper. Jag vill att ni skall ha en chans att fortsätta utan mig."⁵⁴⁵ Gun wurde gekündigt aufgrund einer heiklen Reportage über Jugendvereine, in der sie aufdeckte, daß ehemalige IKL-Anhänger⁵⁴⁶ einen Jugendsportverein unterstützen, um dort Nazi-propaganda zu betreiben. Nun, da ihr Einkommen, ihr finanzieller Beitrag für das Kollektiv, wegfällt, empfindet sie das soziale Gleichgewicht als gestört.

RYSSEN: Du tvivlar väl inte på oss, på kollektivet?

GUN: För mig är kollektivet det enda tänkbara. Och för Staffan ... Men om jag blir en belastning...

RYSSEN: Att vara ensam mor, att studera i ett samhälle som man vill stjälp och att dela ett kollektivs alla bekymmer kan bli väl mycket på engång. Och så det där med programserien, fast jag tycker inte du ska ta det så allvarligt.

GUN: Kollektivet är det inget fel på. [...] för mig är kollektivet ett livsvillkor. Det viktigaste jag har - tron på att människor kan leva tillsammans utan att förkväva varann, utvecklas tillsammans och parallellt utan att måste utplåna sig för en annan...⁵⁴⁷

Das Gespräch mit Ryssen bringt Gun das Vertrauen in die Gemeinschaft wieder zurück, und der Existenzkampf, der ihr außerhalb der Gruppe in der Gesellschaft droht, bleibt ihr erspart.

Auch Ulla findet in Ryssen einen Gesprächspartner, dem sie sich offenbaren kann. Sie hat Schwierigkeiten, sich zu ihren homosexuellen Neigungen zu bekennen. Sie hat sich in Anita, die Freundin ihres Ex-Mannes Nicke, verliebt. Aus Angst, Anita könnte sie ablehnen, wagt sie es nicht, ihr ihre Liebe zu gestehen. Statt dessen unterhält sie ein Verhältnis mit Nicke, um durch ihn Anita zu erleben.

ULLA: Jag älskar också Anita. Jag tror att jag aldrig älskat nån annan människa så mycket. Jag är rädd för att hon skall få veta det eller ana det för då... ja för då skulle hon kanske instinktivt börja avsky mig. Det skulle jag aldrig klara. Därför får hon inte märka nånting. Det går tack vare Nicke, jag upplever Anita genom honom. Nicke är en liten Amor som kutar mellan oss. [...]

RYSSEN: Du ville dölja din kärlek... Vilken värld vi lever i. Vi måste älska i smyg, men hata kan vi göra öppet för det är sunt.

⁵⁴⁵ *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.33

⁵⁴⁶ Die nach dem Waffenstillstand 1944 verbotene politische Partei **IKL** *Isänmaallinen Kansanliike* (*Fosterländska Folk rörelsen*) hatte deutliche faschistische Tendenzen; vgl. Stenmark 1983, S.67. In dieser politischen Anspielung werden die Schwierigkeiten, bei der - vor allem von den Linken geforderten - Aufdeckung von noch existierenden Machenschaften inoffizieller rechter Organisationen thematisiert. "GUN: Det var den s.k. liberala dagstidningens kritiker som inte gillade vad jag hade för mig. Ser du, i den tidningen får man säga att en kommunist är en jäkla kommunist och att en borgarbracka är en borgarbracka. Men att säga att en nasse är en nasse går inte ifall han understöds av tidningens annonsörer. [...] I allafall fick jag order att sluta granska ungdomsorganisationer. Börjar du begripa." (*En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.31)

⁵⁴⁷ vgl. *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.36f.

ULLA: De andra vill kanske inte längre veta av mig om de få reda på det...

RYSSEN: Vi har flyttat ihop för att lära oss att leva tillsammans, inte för att bli likadana. [...] Vi strävar efter frihet och gemenskap och jag tror att det inte kann finnas nån värdefull gemenskap utan fullkomlig frihet.⁵⁴⁸

In Ullas Unterdrückung ihrer Bedürfnisse und Gefühle äußert sich ebenfalls eine deutliche Unsicherheit gegenüber der Gruppe. Ryssen muß auch ihr behilflich sein, den Glauben in die Gemeinschaft zu stärken.

Aufgrund der unterschiedlichen Erwartungen und Zweifel, die an die Wohngemeinschaft herangetragen werden, unternimmt Ryssen einen entscheidenden Schritt, um die ebenfalls unsicheren Rahmenbedingungen der Wohngruppe zu festigen, indem er die letzte Rate ihres Hauses bezahlt. Damit sind die äußeren formalen Umstände der Gemeinschaft geklärt, so daß man sich im Gruppengespräch der Auseinandersetzung mit den theoretisch-ideellen Inhalten des Wohnmodells auseinandersetzen kann. Ryssen zieht eine kurze Bilanz und verdeutlicht die wichtigsten Prämissen:

RYSSEN: Vi lever i ett fritt land, i ett välfärdsland, det finns inga yttre förhållanden som direkt tvingar oss till att bo tillsammans. Alla kan klara sig på egen hand. För oss är det här ett experiment, som vi kan uppge när som helst. Därför är det så mycket svårare för oss än för folket i Kinas kolhoser eller Israels kibbutsar. Vi måste vara övertygade om att det här är en riktigare livsform. Vi vill bli rika genom att avstå från rikedom. Vi söker gemenskap genom att förneka den gemenskap som omger oss. Därför får man slå och sparka oss, vi är inte bättre ur samhällets synvinkel än andra avvikande. [...] Vi är alltså avvikande på våra egna villkor, det är det svåra. Ni kan inte förneka att det har förekommit tvivel bland oss. Bara under det senaste dygnet har ett par tre sagt att de fått nog. Nu när huset är vårt är det verkligen dags för en prövning, en yttersta prövning [...] Om en lämnar oss är alltsammans slut. Det visste vi från början. Men då föreföll allt att vara ett äventyr, nu är det verklighet, det romantiska är bortskalat. Nu måste vi besluta oss.⁵⁴⁹

Aus der Freiwilligkeit des Projekts heraus ergeben sich deshalb die meisten Probleme, da es von der Überzeugung der einzelnen Mitglieder, die sich mit der Zeit auch ändern kann, abhängig ist. Damit ist jeder einzelne für das Bestehen der Gemeinschaft gleichermaßen verantwortlich. Eine entscheidende Basis des Zusammenlebens bildet die Entfremdung innerhalb und die Ablehnung des bisherigen Gesellschaftssystems. Dieser Zustand wird durch die neue Gemeinschaft aufgehoben, und der Mensch hat die Möglichkeit, wieder zur Menschlichkeit zu gelangen, die sich in der vollkommenen Freiheit, d.h. in der Selbstbestimmung seines Lebens und der Akzeptanz der Mitmenschen unter Einbeziehung ihrer speziellen Umstände, konstituiert. Mit dem Beschluß, das Projekt dieser neuen Gemeinschaft weiter fortzuführen, werden in der Diskussionsrunde verschiedene alternative Konzepte über Kindererziehung und Schulformen, Drogenpolitik und Besitzregelungen diskutiert⁵⁵⁰. Dabei wird in die Familienplanung die nachkommende Generation einbezogen.

⁵⁴⁸ *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.43f.

⁵⁴⁹ *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.80f.

⁵⁵⁰ vgl. bspw. *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.88ff. und S.99ff.

In freier Liebe sollen gemeinsame Kinder gezeugt werden, die kollektiv nach den Konzepten der Menschlichkeit erzogen werden und die ohne Zweifel in der Zukunftsgesellschaft leben können⁵⁵¹. Die Diskussionen dienen jedoch nicht nur dem Meinungs austausch, sondern stellen in ihren vielfachen Varianten immer wieder eine Bestätigung und Festigung der Grundsätze dar. Auf diese Weise werden die Probleme und Zweifel, die in den Einzelgesprächen am Anfang thematisiert wurden, nur verdeckt. Damit ist die therapeutische Wirkung dieser "Gruppentherapie"⁵⁵² nur temporär. Es entsteht zwar eine Atmosphäre von Einverständnis und Zusammengehörigkeit, die durch Cas Schlußwort⁵⁵³, einem zusammenfassenden Plädoyer auf die neue Lebensform, ein weiteres Mal bekräftigt wird, aber die Loslösung von den gewohnten Denkmustern und den verinnerlichten bürgerlichen Konventionen erfolgt nicht wirklich⁵⁵⁴. Die Frage nach der Realisierung der neuen Zukunftsgesellschaft bleibt auf diese Weise in *En enda stor Familj* offen. Ein möglicher Hoffnungsträger deutet sich in der zweiten Generation, den Kindern, an, da ihnen durch eine bewußt antibürgerliche Erziehung eine Loslösung von den herkömmlichen Denk- und Handlungsweisen leichter gelingen könnte.

In der Umgebung der Großfamilie bzw. Verwandtschaft und engeren Freundeskreis spielen sich die im weitergefaßten Sinne zu den Familienstücken zählenden Stücke wie die Komödie *Verandan* (UA 1977 LT) von Claes Andersson, Vivica Bandler, Johan Bargum, das Schauspiel *Hundarna i Casablanca* (UA 1976 LT) von Christer

⁵⁵¹ GUN: [...] Staffan och hans syskon skall inte behöva tveka om hur de skall leva.

CA: De skall leva på ett människovärdigt sätt. [...] Vi tror att människan behöver trygghet och kärlek och gemenskap. Vi tror att människan skall få förverkliga sig själv. [...] Vi måste lära oss att andras behov är detsamma som våra och ställa våra önskningar på en nivå som är uppnåelig för samtliga i gemenskapen. Vi vill leva i en värld där det inte finns nånting att röva och ingenting att försvara. Det låter utopiskt. Det är nödvändigt. Det finns inte längre tillräckligt med plats på vår planet att leva på annat sätt. [...] Tro mig, det är vi som är realister. Och det vill vi visa för alla andra." (*En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.123f.)

⁵⁵² vgl. *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.67

⁵⁵³ vgl. *En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.123f., bzw. vorhergehendes Zitat in der Fußnote oben.

⁵⁵⁴ Dies wird besonders in verschiedenen Alltagsgesten deutlich, die als 'Ausrutscher' einen Rückfall in die gewohnten Denk- und Verhaltensmuster darstellen. Dazu einige Beispiele: "ANITA: Du säljer dina tavlor, men vi får aldrig se några kvitton på vad du har fått.

BO: Tror ni att jag bedrar er?

NICKE: Se inte så förbannat indignerad ut. Du får en flaska konjak i veckan, men du är full tre kvällar i veckan. Man behöver inte vara nån Maigret för att lista ut att du i smyg fyller på flaskan." (*En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.60f.) Anitas Mißtrauen, Bos Egoismus und Nickes Aufrechnen weisen eher ins kleinbürgerliche als ins tolerant-soziale Milieu.

Auch Ullas Teppichkauf, den sie für ihre Eltern zum Hochzeitstag von "ihrem" Geld besorgt, zeigt wie das gewohnheitsmäßige Verhalten von früher, jetzt zu einer Verfehlung wird.

"BO: Jag anklagar inte nån. Men vad jag vet [...] Hon [Ulla] har bestulit oss i borgerlighetens namn, skulle jag vilja tilläga. [...]

ULLA: Menar ni att jag skall lämna tillbaka ryan och få pengarna igen? [...] Aldrig i livet. Jag har jobbat veckor för de här pengarna och jag tänker ge ryan åt min mamma och pappa." (*En enda stor Familj*, Svenska Teatern 1970, S.61ff.)

Kihlman, der moralische Thriller *Veronica* (UA 1979 LT) von Johan Bargum, das Schauspiel *Så som elden* (UA 1979 WT) von Wava Stürmer, das Drama *En strålande tid* (UA 1986 SvT) von Mikael Wahlforss und der Einakter *Finns det tigrar i Kongo* (1986) von Johan Bargum ab.

In *Verandan* ist es eine ostnyländische Mittelklassefamilie, die im typischen Sommermilieu die Vorurteile und Klischees, die dieser Klasse zugeschrieben werden, bedient. Die Veranda eines Sommerhäuschens - Mittelpunkt und Symbol des sommerlichen finnlandschwedischen Familienlebens - ist durch eine geplante Autobahn bedroht. Vor allem bei der älteren Generation, verkörpert durch Farmor und ihren Bruder Maurice, löst die Vorstellung, die Veranda zu verlieren, Unruhe und Entsetzen aus. Deshalb wird zunächst eine öffentliche Versammlung einberufen, um Unterschriften gegen die geplante Autobahn zu sammeln. Doch als zur Zusammenkunft niemand kommt, muß man erkennen, daß für die Öffentlichkeit die Autobahn von Bedeutung ist. Nachdem der erste Versuch scheitert und die Interessen der Familie von denen der Ortsansässigen abweichen, macht man aus der Not eine Tugend und mit den für das Treffen vorbereiteten Getränken und Speisen wird ein Fest gefeiert. Am nächsten Tag ereignet sich in der Bucht ein Bootsunglück, das von der Veranda aus beobachtet wird. Selbstgerecht wird zunächst entschieden, nicht einzugreifen. Erst als man glaubt, einen Nachfahren des Svenkomanen Axel Lille zu erkennen, werden Rettungsmaßnahmen unternommen, da man sich im Hinblick auf die bedrohte Situation der Veranda Hoffnungen macht. Der Gerettete, Robert Lille, entpuppt sich als Richter, und Farmor und Maurice konfrontieren ihn deshalb sofort mit ihrem Anliegen.

FARMOR: Vi har tänkt så mycket på häradshövdingen. Säg, får jag fråga såhär rakt på sak: har häradshövdingen talat med landshövdingen?

MAURICE: Är vår veranda på det torra? [...]

FARMOR: Stark ström med egna vågor gå genom havet. Kan inte häradshövdingen få dem att dra den där vägen någon annanstans?

ROBERT: Men snälla ni, då skulle de ju få lov att spränga bort min badklippa istället! (Man vänder sig om, ser på Robert Lille i djupast förstämning) [...]

NALLE: Fanny! Kan du ro över herr Lille till Lindholms brygga!

ROBERT: Tack för att ni räddade mig... (ut) [...]

MAURICE: Vilken förrädare! Tänk nu om alla skulle vara som han och bara tänka på sig själva!⁵⁵⁵

Die Bemühungen um Robert Lille sind jedoch zwecklos, weil die Veränderung der geplanten Autobahn seinen Badestrand gefährden würde und auf diese Weise mit einem Nachteil für ihn verbunden wäre. Maurices Kommentar über Robert Lilles egoistisches Verhalten beinhaltet dadurch, daß er im Prinzip dieselben Interessen verfolgt, auch eine indirekte Selbstcharakterisierung, die aufgrund des entlarvenden

⁵⁵⁵ *Verandan*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1977, o.S.

Charaktens komisch wirkt. Als auch der zweite Versuch, die Veranda zu retten, scheitert, sieht sich Farmor gezwungen, eine Eingabe zu machen. Sie diktiert ihren Brief Snorre, einem entfernten isländischen Verwandten, der verschiedenen sprachlichen Mißverständnissen aufläuft. Farmor entwickelt eine interessante Argumentationsstrategie, in der ihr traditionsgebundenes Bürgertum zum Ausdruck kommt. So beruft sie sich, um ihre Existenz- und Mitbestimmungsberechtigung als Sommergast zu untermauern, in modifizierter Form auf Snellmans Selbständigkeitsparole des 19. Jahrhunderts⁵⁵⁶. Ihre Entrüstung über das Verletzen von Höflichkeit und Anstand zeigt ihr bewußtes Festhalten an den Verhaltensnormen der Mittelklasse. Gleichzeitig ordnet sie dieses schlechte Benehmen pauschal einer bestimmten politischen Richtung, die eine Bedrohung für die eigene Gesellschaftsschicht darstellt, zu⁵⁵⁷. Das lange Bestehen der eigenen Veranda⁵⁵⁸ und die lokale Anknüpfung, die für unzählige Verandabesitzer damit verbunden ist⁵⁵⁹, werden außerdem geltend gemacht. Schließlich überlegt man, die Meßstange so zu versetzen, daß die Veranda ausgespart wird. Während Farmor ihre ganze Energie einsetzt, die Veranda zu erhalten, vermittelt ihr die jüngere Generation, der Sohn Nalle und seine Frau Dorrit, das Gefühl, als ob ihnen die Sache gleichgültig wäre. Im Gespräch mit Nalle werden die Generationsunterschiede offensichtlich.

FARMOR: Ser du jag kom att tänka på att det kan ju hända när som helst. Det kan ju hända när vi sover...

NALLE: (trotsig) Än sen då?

FARMOR: Vet du Nalle, att du gör mig lite besviken. Det verkar som om du inte alls skulle bry dig om allt dethär. [...] Ibland har jag på känn att jag är den sista som verkligen bryr sig om den här verandan.

NALLE: Inte är det ju fråga om det. Men vi måste ju tänka lite praktiskt! [...] Det gäller själva verandan. Själva grunden. Taket, golvet, väggarna. Det är dem vi måste slå vakt om!

FARMOR: Ja ja. Nu förstår jag ju att tiderna förändras. Nu förstår jag ju att Dorrit sätter potatis där var jag förr hade mina flocksar. [...] Men nu måste man ju förstå att andra människor kan ha andra intressen. Och inte är det ju att jag skulle vara emot vägar i allmänhet. Men jag förstår inte varför det ena ska måste utesluta det andra. Jag tycker att jag kunde få ha kvar min veranda o c k s å ... Fast det är klart. Kanske man borde göra sig av med alltsammans...

⁵⁵⁶ "FARMOR: Stadsbor äro vi icke, landsbor vilja vi icke bliva, låtom oss alltså vara, stor bokstav, Sommargäster, utropstecken." (*Verandan*, Lilla Teatern 1977, o.S.)

⁵⁵⁷ "FARMOR: Man har oförskämtheten att gå omkring på min parcell och placera ut käppar utan att ens hälsa! Utropstecken. [...] Har vänstervridningen nu nått också landets vägbyggande instanser, frågetecken utropstecken." (*Verandan*, Lilla Teatern 1977, o.S.)

⁵⁵⁸ "FARMOR: Vår veranda färdigställdes tre år före frihetskriget av hjälpsamma ordsbor (högtidligt) vilka reste sig som en man och höjde takbjälken som bär upp vår veranda mot framtiden. Punkt." (*Verandan*, Lilla Teatern 1977, o.S.)

⁵⁵⁹ "FARMOR: Vi skriver i namn av alla de hundra- ja tusentals kvinnor och män som idag sittande på sina verandor mot havet ser, komma, huru, citationstecken, kvällskyn långsamt mister sin purpur där över milsfjärdens blänkande slätt. Citatet slut.

SNORRE: Ursäkta?

FARMOR: Tavaststjerna." (*Verandan*, Lilla Teatern 1977, o.S.)

NALLE: Ja det stiger ju i värde nu.
 FARMOR: Vad menar du med det?
 NALLE: Nå om den där vägen kommer.⁵⁶⁰

Für Nalle hat die Veranda aufgrund seiner pragmatischen Einstellung keine besondere Bedeutung. Er sieht sie als ein Teil des Gesamtkomplexes, dessen Wert mit dem neuen Verkehrsanschluß steigt. Farmor zeigt zwar im allgemeinen Verständnis für den Wandel der Zeit und die sachbezogene Sichtweise des Sohnes, doch sie hängt mit Nostalgie an dem mit der Veranda verbundenen Lebensstil⁵⁶¹. Der nostalgische Grundton wird in den zwischen den einzelnen Szenen eingefügten Liedern beibehalten, um die Stimmungs- und Milieuschilderung zu unterstreichen. Deutlich karikierende Züge trägt die Schlußszene, in der die Familie mit Schwimmwesten, Ohrenschützern etc. ausgerüstet, am Tag der Sprengung auf der Veranda sitzen, um beim Untergang dabei zu sein. Als die Veranda trotz der Sprengungen unbeschädigt bleibt, verkündet Farmor in einem Anflug von Euphorie das zukünftige Fortbestehen der Veranda.

FARMOR: Skål min kära pojke. Skål allesammans. Det var väl det jag ändå innerst tänkte, att en sådan veranda som vår, den kan inte rasa. Den kommer att stå kvar i all framtid!
 (In kommer mannen med kappen, denna gång med en större kapp, som han ställer på den förra kappens plats. Utifrån hörs högre, ljudigare och mera påträngande än senast: PAUKKU TULEE...)
 FARMOR: (till mannen med kappen) Snälla. Inte ännu. Inte idag...⁵⁶²

Mit dem Erscheinen des Vermessers und dem erneuten Abstecken des Geländes bleibt allerdings die vermeintlich zukunftssichere Veranda wieder im Ungewissen.

Claes Andersson, Vivica Bandler und Johan Bargums brechen in ihrer Komödie *Verandan* mit der kritisch-realistischen Darstellungsweise, um auf symbolischer Ebene ihre entlarvende Absicht gesellschaftlicher Erscheinungen geltend zu machen. Die gefährdete Veranda steht als Symbol für den Zerfall der finnlandschwedischen Mittelklassenkultur, an deren Erhaltung vor allem die ältere Generation festhält. Diese Mittelklassenkultur wird von einer pragmatisch orientierten Subkultur der jüngeren Generation mehr schleichend als umstürzlerisch unterwandert.

Der Gegenstand - das klassengebundene Milieu und das Enthüllen der für diese Schicht als typisch geltenden kollektiven Denk- und Handlungsweisen - wurde von verschiedenen Rezensionen als Rückgriff auf einen Gesellschaftskreis angesehen, der in dieser Form nicht mehr existiert und dessen Darstellung und Kritik man deshalb

⁵⁶⁰ *Verandan*, Lilla Teatern 1977, o.S.

⁵⁶¹ Eine Ähnlichkeit mit Anton Tschechows (1860-1904) *Der Kirschgarten* (Wischnjówy sad, 1904) drängt sich in dieser Szene am deutlichsten auf.

⁵⁶² *Verandan*, Lilla Teatern 1977, o.S.

überdrüssig wurde⁵⁶³.

Jag är trött på att hela tiden kopplas ihop med en liten överklass som jag inte mera kan hålla för verklig - en överklass som helt enkelt inte finns längre [...] Sluta äntligen upp med att visa endast en obetydlig del av det finlandssvenska. [...] Så arg man blir ju mer man tänker på det. Så fräckt egentligen att koppla ihop mig med några helknasiga figurer på en ruttan veranda.⁵⁶⁴

Während Tatjana Sundgren vor allem das im Drama entworfene klischeehafte Selbstbild als unzeitgemäß kritisiert, sieht Greta Brotherus darin einen Angriff auf die politische Identität, indem sie die Familie als Zerrbild der SFP-Mitglieder identifiziert.

Det alster - skådespel är i detta sammanhang ett överdrivet ord - som författarna nu plitit ihop tillsammans med Vivica Bandler heter Verandan. När man lyssnat en stund på texten blir det klart verandan symboliserar ett Svenska folkpartiet som enligt de två kommunisternas [dvs författarnas] önsketänkande är statt i upplösning. Medlemmarna av sfp, familjen på verandan, framställs som enfaldiga, socialt efterblivna och elaka.⁵⁶⁵

Beide Rezensionen sind sehr emotional geschrieben, weil die im Drama konstruierte kulturelle bzw. politische Identität nicht mit dem kollektiven Identitätsverständnis, das seitens der Rezensentinnen/der Zuschauer herangetragen wird, übereinstimmt. Inwiefern ein abweichender Identitätsentwurf zur Definition des eigenen Selbstverständnisses beitragen kann, wird in Tatjana Sundgrens Rezension deutlich. Mit der Weigerung, sich im Text wiederzufinden ("jag vägrar att känna igen mig"⁵⁶⁶), obwohl eine mimetische Lesart zugrundeliegt, wird ein alternatives finnlandschwedisches Identitätsverständnis heraufbeschworen.

Jag tycker om att vara finlandssvensk. Jag tycker om mitt finlandssvenska språk och jag tycker också om min finlandssvenska bakgrund, mitt finlandssvenska nu och min finlandssvenska framtid. [...] Finlandssvenskheten är min tillhörighet, min nationalitet och den finns, den finlandssvenska verkligheten som inte har något att göra med den finlandssvenska verandaöverklassen.⁵⁶⁷

⁵⁶³ vgl. dazu auch die Rezension von Tor Högnäs: "Är den finlandssvenska källan verkligen outtömlig, har man inte redan till lust och leda dissekerat dess överklass? Eller kanske författarna äntligen har upptäckt att det finns andra människor bland svenskarna i Finland än denna lilla färdnämna klick. Nej, det hade de inte. [...] Även om pjäsen berör en liten minoritet av minoriteten ger den ändå knappast en rättvis bild av den." (Tor Högnäs, Vbl 23.02.1977)

⁵⁶⁴ Tatjana Sundgren, Ny Tid 24.02.1977

⁵⁶⁵ Greta Brotherus, Hbl 20.02.1977

⁵⁶⁶ Tatjana Sundgren, Ny Tid 24.02.1977

⁵⁶⁷ Tatjana Sundgren, Ny Tid 24.02.1977

Ohne direkten Bezug zur schwedischen Oberklasse steht Christer Kihlmans Schauspiel *Hundarna i Casablanca*. Vielmehr bezeichnet er es im Untertitel als "Ett spel om en-var", um zu unterstreichen, daß es jeden angeht. Das Stück spielt im Wartesaal eines Krankenhauses, in welchem sich zunächst nur Moses Abraham befindet. Er wartet - wie sich später herausstellt - auf die Geburt seines Kindes. Nach und nach treffen die Verwandten des Jakob Voman, einem aus dem Fenster gestürzten jungen Mannes, ein. Der Vormund und Onkel zweiten Grades, Pfarrer Fido Troman, wird von dem wenig später erscheinenden homosexuellen Freund Jakobs, Josef Man, gleich zu Beginn mit dem Vorwurf konfrontiert, am Unfall Jakobs schuld zu sein⁵⁶⁸. Die Oberschwester beruhigt Josef. Inzwischen erscheint Jakobs Mutter mit ihrem Lebensgefährten Helmuth Dog. Sie entrüstet sich über Josefs Anwesenheit, weil sie in ihm den Verführer ihres Sohnes und damit den Schuldigen für das Unglück sieht⁵⁶⁹. Sie will es sich nicht eingestehen, daß ihr Sohn eine aktive homosexuelle Beziehung hat und sieht in ihm das Opfer eines schlechten Einflusses⁵⁷⁰. Extrem radikale Ansichten über Homosexuelle äußert auch ihr Lebensgefährte Helmuth, wenn er fordert "Hela det där bögpaket borde hängas offentligt i närmaste lyktstolpe."⁵⁷¹ Als er aus Versehen auch Herrn Abraham für einen Homosexuellen hält, wehrt dieser sich gegen diese Bezeichnung⁵⁷² und distanziert sich deutlich von Josef.

ABRAHAM: Jag har aldrig i mitt liv sett den där typen tidigare, det svär jag. [...]

HELMUTH: Vi gjorde ett misstag, men misstag är mänskliga, eller hur?

ABRAHAM: Jaja, naturligtvis, det kändes bara fruktansvärt sårande att plötsligt utan minsta sakligt skäl räknas bland... de där (pekar på Josef).

JOSEF: Jag är inte den du tror mej vara,
om du tror mej vara en annan än du.
Jag är den du tror mej vara,
om du känner igen dej i mej.
Vem skiljer oss åt,
vad skiljer oss åt
du som sitter där trygg och vet vem du är?
Du som spelar din roll och lever ditt liv,
som andra, trygg i din tro att du är som andra,
men inte som jag, din svaghets syndabock,
din fruktans förevändning, och det eviga
svepskåpet för din olycka.
Jag är juden i ditt hjärta!
Negern i ditt bröst!
Vargen i din ångests ödemark! [...]
För att jag älskar som du,
och känner som du,
och tänker som du,
och ropar på trygghet som du,

⁵⁶⁸ vgl. *Hundarna i Casablanca*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1976, S.3f.

⁵⁶⁹ vgl. *Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.12f.

⁵⁷⁰ "MARTA: Jakob är en helt vanlig ung man, som har råkat i dåligt sällskap, som den där (visar på Josef)." (*Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.23)

⁵⁷¹ *Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.14

⁵⁷² "ABRAHAM: Herregud ändå, så där får ni inte skrika åt mej... måste man faktiskt stå här och ta emot vilka förolämpningar som helst." (*Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.15)

men inte i medvind som du,
 inte i flocken som du,
 i motvind - alltid i motvind,
 utstött ur flocken.
 Så lika vi är...
 Så olika vår öden...
 våra villkor...
 våra liv...⁵⁷³

In einer ausdrucksvoll-lyrischen Stellungnahme versucht Josef, das Dilemma seines Daseins als grundsätzlichen Zwiespalt des Menschen in einer voreingenommenen Gesellschaft darzustellen. In der Frage, wer und was uns unterscheidet, werden die gesellschaftlichen Konventionen, nach denen heterosexuell als normal, gut etc. und homosexuell als unnormal, schlecht etc. gelten, in Frage gestellt. Während sich Homosexuelle und Heterosexuelle in ihren menschlichen Bedürfnissen sehr ähnlich sind, bilden sie in gesellschaftlicher Hinsicht einen Gegensatz. Doch Josefs pathetische Worte stoßen im Wartesaal auf wenig Verständnis. Aber auch Herrn Abrahams Verhalten scheint nicht der Norm zu entsprechen und ist den Vorurteilen der Wartenden ausgesetzt, die über ihn abfällig sprechen, als er den Raum verläßt⁵⁷⁴. In Abrahams Abwesenheit werden außerdem die gegenseitigen Beschuldigungen erneut aufgenommen, um mögliche Hintergründe für den Unfall oder Selbstmordversuch Jakobs zu finden. Durch seinen Vormund Pfarrer Fido Troman hatte Jakob eine Stelle an der evangelischen Volkshochschule bekommen. Aus den Vorwürfen Josefs gegen Fido wird jedoch deutlich, daß Jakob von Fido aufgrund seines homosexuellen Verhältnisses im Hinblick auf die Kirche unter Druck gesetzt wurde. Statt auf Verständnis stieß Jakob bei Fido nur auf Vorbehalte und moralische Bedenken. In dieser Doppelmoral, die das Verleugnen der eigenen Neigungen beinhaltet, glaubt Josef, das eigentliche Motiv für Jakobs Verzweiflungstat zu erkennen⁵⁷⁵. Mit der Ankunft Magdalenas, der Frau Jakobs, ist die Verwandtschaft im Wartesaal komplett. Sie scheint als Einzige Jakobs homosexuelle Anlage zu tolerieren, obgleich sie unmittelbarer als die anderen davon betroffen ist. Auch ihre Andeutungen richten sich hauptsächlich gegen den Priester, den sie später beim Eintreffen des Kommissars als sexuellen Nachsteller und Voyeur entlarvt⁵⁷⁶. Da die Polizei davon ausgeht, daß Jakobs Sturz durch Fremdeinwirken verursacht wurde, nimmt der Kommissar bereits im Krankenhaus die Ermittlungen auf. Die Befragung ergibt konkret, daß sowohl Fido als auch Helmuth am Tatort waren, während Josef für Jakob in der Apotheke ein Beruhigungsmittel besorgte. Ein zwingender Verdacht fällt auf Helmuth, der sich mit seinen rechtsradikalen Phrasen gegen die als minderwertig betrachteten Außenseiter wie Juden, Zigeuner und Schwule ausspricht, als ebenso homosexuell entpuppt. Zusätzlich wird Helmuth durch

⁵⁷³ *Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.15f.

⁵⁷⁴ vgl. *Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.18

⁵⁷⁵ vgl. *Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.21

⁵⁷⁶ vgl. *Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.49ff.

Magdalenas Aussage belastet⁵⁷⁷. Selbst gegen Josef, der sich als Jakobs Verteidiger begreift, äußert sie Beschuldigungen.

JOSEF: Han kände sej som en hund i Casablanca, lika övergiven av allt och alla.
 MAGDALENA: Också av dej!
 JOSEF: Och lika utnyttjad, också av dej!
 MAGDALENA: Du lät det hända gång på gång, utan att lyfta ett finger för att hindra det!
 JOSEF: Och du då! Du sitter på krog och säljer dej för ganska dyra pengar bakom den snygga skyddande fasaden som "fru Jakob Voman".
 MAGDALENA: Du gjorde ingenting för att hjälpa honom när det verkligen behövdes!
 JOSEF: Gjorde du?
 MAGDALENA: Du svek honom! I det avgörande ögonblicket svek du honom alltid!
 JOSEF: Jag är ingen övermänniska! Jag är inte ofelbar! Ingen är det! Det finns gränser för vad man kan kräva av en enda människa.
 MAGDALENA: Er kärlek gjorde ditt ansvar större.
 JOSEF: Kärlek som inte erkänner mänsklig svaghet är nånting annat än kärlek, det är härsklystnad.
 MAGDALENA: Är Jakob härsklysten?
 JOSEF: Nej, men ni är det! Alla! Härsklystnad, skadeglädje, missunnsamhet driver er. Ni söker fel och svaga punkter hos mej bara för att kunna krossa mej på samma sätt som ni redan har lyckad krossa Jakob, ni söker konflikter och neuroser och misslyckanden med samma iver som inkvisitorn sökte häxor för att kunna bevisa att den kärlek en man kan känna för en annan man inte är nån riktig kärlek utan nånting lägre eller nånting helt annat, sjukdom, synd eller brott!⁵⁷⁸

Josef macht für seine Versäumnisse an Jakob die gesellschaftlichen Umstände bzw. die von dieser Gesellschaft geprägten Einstellungen der Mitmenschen verantwortlich. Solange in einer Gesellschaft das Aufdecken der Schwächen und Andersartigkeit eines Menschen zur eigenen Genugtuung beitragen, wird es den Schwachen und Andersartigen unmöglich gemacht, in dieser Gesellschaft zu leben. Deshalb bittet die Krankenschwester am Schluß, als sie verkündet, daß Jakob überleben wird, die anderen, Jakob eine Chance zum Leben zu geben.

ÖVERSKÖTERSKAN: (in) Jag har sett Jakob Voman. Han är medvetlös men operationen lyckades. Krisen är inte över men han lever. Låt honom leva. Jag vill att han ska leva. Han kunde vara min son. Eller din.⁵⁷⁹

Es bleibt am Ende zwar offen, wer Jakob gestoßen hat, doch der versteckte Vorwurf, den die Bitte der Schwester enthält, macht die Allgemeinheit in ihren gesellschaftlich geprägten Vorurteilen und Anschauungen zu Mittätern. Die von ihr ausgesprochene Vorstellung, Mutter oder Vater Jakobs zu sein, impliziert dagegen die Aufforderung an jeden, die eigene bisherige Einstellung zu überprüfen.

⁵⁷⁷ vgl. *Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.64ff.

⁵⁷⁸ *Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.71f.

⁵⁷⁹ *Hundarna i Casablanca*, Lilla Teatern 1976, S.74

Um Verbrechen und Moral geht es auch in Johan Bargums Thriller *Veronica*. Im Unterschied zu Christer Kihlmans *Hundarna i Casablanca* wird man gleich zu Beginn des Stücks mit der Straftat konfrontiert. Anders hat während eines Streits, der einer Grundsatzdiskussion über die unterschiedliche Weltanschauung der beiden folgte, in einer Affekthandlung seine Geliebte und Schwägerin Veronica umgebracht. Veronica lebte zurückgezogen vom Rest der Familie in einem kleinen Appartement. Ihr Lebensstil und ihre Lebensauffassung unterschieden sich darin, daß sie eine Alternative zu ihrem bisher hauptsächlich von Geld bestimmten Leben suchte, die sie in ihrem politischen Engagement und dem Verlangen, zu lesen und sich weiterzubilden fand⁵⁸⁰. Nachdem Anders seine Tat realisiert hat, befindet er sich im Zwiespalt darüber, ob er die Tat vertuschen oder sich der Polizei stellen soll. Er greift zwar immer wieder zum Telephon, beschließt jedoch dann, seine Fingerabdrücke und Spuren zu beseitigen und das Geschehene geheimzuhalten⁵⁸¹. Zu Hause merkt seine Frau Stina zwar, daß Anders abwesend ist, zweifelt jedoch nicht an der Erklärung, er sei in der Firma sehr beschäftigt. Wenig später kommt die Polizei und teilt der gesamten Familie mit, daß Veronica ermordet wurde. Stinas und Veronicas Vater Valdemar, der ebenfalls im selben Haus wohnt, bricht bei der Nachricht zusammen. Er hatte kein sehr gutes Verhältnis zu seiner Tochter und macht sich jetzt Vorwürfe, sich nicht genug um sie gekümmert zu haben⁵⁸². Während die Polizei in Valdemars Beziehung zu seiner Tochter Veronica Verdachtsmomente für eine mögliche Täterschaft sieht, bleibt Anders unbehelligt. Allerdings wird Anders auf andere Weise immer wieder mit der Tat konfrontiert. Er muß Stina ins Beerdigungsinstitut begleiten⁵⁸³, mit Valdemar Veronicas Wohnung auflösen⁵⁸⁴ und schließlich in die Gerichtsmedizin mitgehen. Bei Veronicas Anblick bricht Anders zusammen⁵⁸⁵. Stina sieht zwar die Ursachen von Anders Kollaps in Zusammenhang mit der Arbeitsüberlastung und dem Streß in der Firma, bemerkt jedoch, daß mit Anders darüberhinaus etwas nicht stimmt. Anders gibt zwar zu, daß er ein Verhältnis hatte, schafft es jedoch nicht, Stina die ganze Wahrheit zu sagen. Sie schlägt vor, die ganze Sache zu vergessen und von vorne zu beginnen⁵⁸⁶. Erst nachdem Anders mit sich ins Gericht gegangen ist und beschließt, zur Polizei zu gehen, erzählt er Valdemar die ganze Wahrheit.

ANDERS: Jag... hade ett förhållande...

VALDEMAR: Ser man på. (Skrattar) Ska du börja bräcka mig i den branchen också? Det skulle man inte ha trott om dig.

ANDERS: Nej, nej du förstår inte...

VALDEMAR: Klart att jag förstår. Det kan vara fan så besvärligt ibland.

⁵⁸⁰ vgl. *Veronica*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1979, S.4ff..

⁵⁸¹ vgl. *Veronica*, Lilla Teatern 1979, S.12f.

⁵⁸² vgl. *Veronica*, Lilla Teatern 1979, S.34f.

⁵⁸³ vgl. *Veronica*, Lilla Teatern 1979, S.29f.

⁵⁸⁴ vgl. *Veronica*, Lilla Teatern 1979, S.45ff.

⁵⁸⁵ vgl. *Veronica*, Lilla Teatern 1979, S.63f.

⁵⁸⁶ *Veronica*, Lilla Teatern 1979, S.78f.

ANDERS: Det... var inte med vem som helst...

VALDEMAR: Nej, nej nå. Det är ju klart det. Inte är det nånsin besvärligt om det är med vem som helst. (Skrattar) Nå? Vem var det då? Var det nån som jag känner?

ANDERS: Det var Veronica (Paus) Det var jag som dödade Veronica. I morgon går jag till polisen. (Paus) (Valdemar stoppar handen i fickan) Säg nånting.

VALDEMAR: Vad vill du att jag ska säga?

ANDERS: Jag älskade henne, Valdemar.

VALDEMAR: Det gjorde jag också.

ANDERS: Jag vet det. Hon var en del av mig. Hon var det bästa som vi har. Och jag skuffade bort henne. För hon hotade mig. Hon gjorde mig rasande, det gick inte att få henne att försvinna. Det gick inte att köpa henne eller ljuga bort henne eller glömma henne. Hon fanns där hela tiden, som... ett samvete... och så tog jag den där lampan och... Men det hjälper inte att döda Veronica. Hon finns kvar i oss ändå. Hon finns kvar i mig. Hon finns kvar i dig. Hon finns kvar i Stina. Och vi får inte släppa taget om henne. Därför måste jag gå till polisen.

VALDEMAR: (Tar hand ur fickan) Du inser vad det innebär för oss alla?

ANDERS: Jo. Det är just därför som jag måste göra det [...]

VALDEMAR: Men... de tycks ju inte alls misstänka dig...

ANDERS: Det spelar ingen roll. Det här har överhuvudtaget ingenting med polisen att skaffa.

VALDEMAR: Menar du allvar?

ANDERS: Jag måste. Det gäller vårt liv. Ditt liv och mitt liv och Stinas. Allas liv. Jag måste. (Sluter ögonen. Valdemar betraktar honom)⁵⁸⁷

Valdemar versteht nicht, warum Anders sich ohne Polizeiverdacht aus moralischen Gründen stellen will. Obwohl er behauptet, seine Tochter geliebt zu haben, geht es ihm vor allem darum, nach außen hin das Gesicht zu wahren. Er möchte die Schuhfabrik und das Ansehen, das seine Familie dadurch erreicht hat, nicht aufs Spiel setzen. Anders dagegen charakterisiert das Verhältnis zur Veronica als ambivalent. Er ist einerseits von ihrem Lebensstil und ihren -prinzipien angezogen, andererseits stellt sie für sein bisheriges Leben eine Bedrohung dar.

Veronica bryter med sitt förflutna. Hon lever enkelt, går upp i läsning, i politisk aktivitet. Hon representerar det goda alternativet, viljan till förändring och nyskapande. Just därför blir hon farlig, både för Anders personligen och i ett större sammanhang för hela den livsform han företräder. Mordet fungerar som ett hotat samhälles reaktion på nya, skakande värderingar.⁵⁸⁸

So gesehen geschieht der Mord an Veronica aus einem gesellschaftlichen Antrieb heraus. Während Anders nach der Tat langsam zur Einsicht gelangt und sich zu seiner ersten verantwortungsbewußten Handlung, der Selbstanklage, entschließt, bleibt Valdemar angesichts der Bedrohung, die Anders' Geständnis für seine bürgerliche Existenz darstellt, skrupellos und berechnend. Er verhindert Anders' Vorhaben, indem er ihn in die Psychiatrie einliefern läßt, damit er sich eines Besseren besinnt. Auf diese Art wird zur Erhaltung einer gesellschaftlichen Stellung die gesunde, als normal geltende moralische Einstellung umgedreht und ins unnormale bzw. krankhafte gewendet.

⁵⁸⁷ *Veronica*, Lilla Teatern 1979, S.92ff.

⁵⁸⁸ Gustaf Widén, Bbl 06.02.1979

Die in Johan Bargums *Veronica* eingeschlossene Gesellschaftskritik richtet sich gegen die kollektive Einstellung einer Gesellschaftsschicht, die, um ihre gesellschaftliche Stellung zu wahren, geltende gesellschaftliche Moral- und Rechtsbegriffe beugt.

Wie schwer es ist, als Frau gegen gängige gesellschaftliche Konventionen anzukämpfen, wird in dem Schauspiel *Så som elden* (UA 1979 WT) von Wava Stürmer thematisiert. Drei Frauen - Sonja, Rosa und Gunni - wollen gemeinsam ein Strandcafé eröffnen. Sonjas Motivation ist, daß sie nach ihrer Scheidung wieder selbständiger werden und für sich und ihre Tochter Lo etwas dazu verdienen will. Für die ledige Rosa, die soeben ihren Job als Serviererin verloren hat, bietet die Gründung des Cafés die Chance, der Arbeitslosigkeit zu entgehen. Gunni dagegen möchte, nachdem ihre Kinder groß genug sind, ihr bloßes Hausfrauendasein mit einem Aushilfsjob beenden. Aufgrund ihrer unterschiedlichen Voraussetzungen und Erwartungen ergeben sich verschiedene Probleme, die den Skeptikern des Projekts - wie den Eltern Sonjas und Gunnis Mann Arne - eine Berechtigung für ihre Zweifel liefern, daß die Frauen das Vorhaben allein realisieren.

Schon bei den Renovierungsarbeiten im Lokal glaubt Arne, für den die Eigeninitiative seiner Frau neu ist, die Vormundschaft übernehmen zu müssen.

ARNE: (hurtfrisk in) Hej flickor. [...] Jaha. Jaha. Ni har inte börjat med hyllorna ännu. Aj aj det blir problem förrän de är uppe. (knackar i väggen) Det är bara kartong. Får se om det håller.

ROSA: Alltså - vi klarar det nog. Också hyllorna.

SONJA: Men vill du hjälpa till så är det bra.

ARNE: Därför kom jag hit. (går ännu granskande omkring) Hur blir det med alla praktiska frågor. Sånt måste man göra upp på förhand, för att det inte ska bli bråk sen. Bättre att bråka på förhand, så att säga, haha. Eftersom ni nu envisas med de här idéerna så hoppas jag att Gunni har sagt ifrån att det för henne är bäst att vara här på eftermiddagarna. Nån enda weekend kan hon kanske ställa upp, men ...

GUNNI: Snälla Arne, vi ...

SONJA: (tar i litet) Vi har pratat igenom det. Vi delar jobbet så rättvist som mjöligt. Rosa känner ju precis till hur arbetstiden räknas och sånt. Jag och Lo ska dela en heldagsanställning, utom min sommarledighet, då sköter jag det ensam utan Lo.

ARNE: Du är tokig. Tänker du sätta hela din sommarledighet på det här?

SONJA: Det tänker jag faktiskt.

ARNE: Du kommer att ångra dig, sanna mina ord. Rosa och inte för att jag vill blanda mig i det på något sätt, men Rosa, tycker du det är välbetänkt att börja med det här. Det är ju ändå bara tillfälligt. Jag menar, det löser inte dina problem längre än för den här sommaren.

GUNNI: Kom så går vi och lyfter in hyllorna. [...]

(Arne och Gunni är ute i kaféet. Gunni börjar torka av hyllorna, Arne ser på.)

ARNE: Ska jag säga precis vad jag tror så kommer ni att vara i luven på varann efter några veckor. Vad skulle det gå. [...] Och tänk när det kommer en gång ungdomar och busar. Vad gör ni då? Eller ett lass tanter som bara klankar på allt.

GUNNI: Vad lönar det sig att prata om sånt som kanske kommer att hända.

ARNE: Kanske. Det händer garanterat. Och värre saker ännu. Men du är så naiv. Du känner inte världen. Det är det.⁵⁸⁹

⁵⁸⁹ *Så som elden*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1979, S.24ff.

Durch die Bevormundung Gunnis mischt sich Anders unweigerlich in Sonjas und Rosas Übereinkommen bestimmend mit ein. Seine sonstigen Äußerungen und Anregungen, die er an die Frauen richtet, sind alle unterschwellig mit Kritik oder Überlegenheit unterlegt und zeigen seine Geringschätzung vor dem Frauenprojekt. Nachdem die Negativprophezeiung Arnes nicht eingetroffen ist, das Café entgegen seinen Erwartungen gut läuft und die drei Frauen sich gut verstehen, versucht er auf andere Weise, Gunni in ihren Ansätzen zur Selbständigkeit einzuschränken. Als die Freundinnen nach Caféschluß noch zusammensitzen, reden und Wein trinken, platzt Arne herein, um Gunni abzuholen und sie daran zu erinnern, daß es schon sehr spät ist.

ARNE: Det här går inte längre. Det begriper ni nog.

ROSA: Vad är det du vill egentligen, kommer instövlande...

ARNE: Du får sluta här. (Till Rosa) Gunni slutar här i morgon dag.

ROSA: Det är väl Gunnis sak att bestämma. Ingenting som du ...

GUNNI: Snälla ni, det lönar sig inte att ni blandar er i det. [...] Gå ni i förväg, jag plockar undan. (De andra protesterar först) Nej, det är min kväll. Gå nu. Jag vill det. Det är bäst. (De går) [...]

ARNE: Typiskt. Du ska vara först och sist på plan. Men det är den sista kvällen. Kom ihåg det.

GUNNI: Aldrig. Du är tokig.

ARNE: Nej, men man kan bli tokig med mindre. Vet du hur det ser ut hemma i vårt kök? [...] Du ser ju att det inte går. De får ta hit någon annan. Det finns massor av skolflickor som vill ha jobb.

GUNNI: Det finns det säkert. Men jag vill också ha jobb. Jag lämnar det inte. Ja ska förresten söka ett jobb åt mig till hösten också. [...]

ARNE: Är det Sonja som har tutat sånt i dig. Jobb. Hos oss har du jobb så du storknar. [...] Där finns jobb för frun. Hederligt jobb.

GUNNI: Hederligt betalt.

ARNE: Betalt just så. Då är vi där. Har du inte alltid kunnat köpa dig precis vad du har viljat ha? Har jag nånsin nekat dig någonting? Har jag?

GUNNI: Nej, men varenda penny har jag fått be om. Och så dum har jag varit, så dum ända tills nu att jag inte har begripit hur det är att ha egna pengar i egen börs. [...]

ARNE: Nu ska du inte dra fram småsaker.

GUNNI: Det är inte småsaker. Hur stor sak det är fattar jag egentligen först nu. Jag är trött på att ha det så här.

ARNE: Och vad tror du jag är? (Tar om henne hårt och brutalt) [...] Förbannade kärningar. Allt är den där jävla Rosas fel. Och Sonjas med. De förstör vårt äktenskap.

GUNNI: Naturligtvis. Felet är deras. Närmare än så kan ju felet inte finnas.⁵⁹⁰

Mit Gunnis Arbeit hat sich auch Arnes bisheriges Leben verändert. Er fühlt sich vernachlässigt, weil seine Frau nicht wie bisher nur für ihn bzw. die Familie da ist. Außerdem sieht er die Freundinnen als eine Gefahr für Gunni, die sie ausnützen und gegen ihn aufhetzen. Gunni dagegen hat durch die Arbeit im Café erst gemerkt, was ihr in ihrem bisherigen Dasein gefehlt hat. Nämlich die Möglichkeit, selbständig Entscheidungen zu treffen. Während Arne dies als Bagatelle abtut, ist es für Gunni inzwischen eine Lebensnotwendigkeit. Solange Arne an seiner herkömmlichen

⁵⁹⁰ *Så som elden*, Wasa Teater 1979, S.94f.

Rollenverteilung festhållt und ein mögliches Fehlverhalten nur bei den anderen und nicht bei sich sucht, ist die Beziehung zwischen ihm und Gunni tatsächlich gefährdet. Für Sonja ist es ebenfalls schwierig, sowohl der Arbeit im Café als auch ihrem neuen Freund Anders gerecht zu werden. So rennt sie bspw. während der Renovierungsarbeiten unter dem Vorwand, sich wegen ihrer Kopfschmerzen hinlegen zu müssen, nach Hause, weil sie einen Anruf von Anders erwartet⁵⁹¹. Rosa, die den wahren Grund von Sonjas Verschwinden durchschaut hat, führt ihr das standardisierte Verhalten der verliebten Frau in ihrer Selbstverleugnung und Opferbereitschaft vor Augen⁵⁹². Nach Rosas Belehrung entschließt sich Sonja, nicht länger auf den Anruf von Anders zu warten und mit einem Vesperkorb für die Helfer zurück ins Café zu gehen. Anders zeigt sich im Gegensatz zu Arne hinsichtlich der Emanzipationsbestrebungen der Frauen aufgeschlossener⁵⁹³. Gleichzeitig sieht er in der Selbständigkeit der Frau aber auch den Vorteil, keine verpflichtende Verbindung eingehen zu müssen. Deshalb zeigt er auch eindeutiges Interesse für Rosa, als sich Sonja zu sehr an ihn klammert⁵⁹⁴. Weil ihr die Freundschaft mit Sonja wichtiger ist und sie Anders Verhalten gegenüber Sonja verurteilt, weist Rosa ihn zurück. Am Schluß gelingt es Gunni, Rosa und Sonja durch ihre gegenseitige Unterstützung die eigenen Bedürfnisse in den Vordergrund zu stellen und von der Abhängigkeit der Männer zu lösen. Die Männer sind dabei in einer vereinfachten, auf wenige Merkmale reduzierten Form dargestellt, um die typisch männlichen Verhaltensweisen in einer von Männern geprägten Gesellschaft aufzudecken. In gesellschaftspolitischer Hinsicht macht Wava Stürmers *Så som elden* auf zwei Umstände, die es zu verändern gilt, aufmerksam. Zum einen wird auf die Bedeutung der Frauensolidarität, die es den Frauen ermöglicht ihre Bedürfnisse in einer Interessengruppe zu erörtern, hingewiesen; zum anderen darauf, daß in der herkömmlichen Auffassung der Männer in bezug auf die Geschlechterverhältnisse ebenfalls eine Veränderung stattfinden muß.

Eine Änderung der bisherigen Lebensbedingungen erfährt auch eine Gruppe von Menschen, die nach einem Atombombenabwurf in einem Atombunker untergekommen ist, in Mikael Wahlforss Drama *En strålande tid*. Die Gruppe besteht aus Anders, seiner

⁵⁹¹ vgl. *Så som elden*, Wasa Teater 1979, S.31ff.

⁵⁹² "ROSA: (Ser sig omkring i rummet) Det fanns en tid när jag inte ens vågade gå på tuppen. [...] För att jag var rädd att han skulle ringa under tiden. [...] Du har inte besvärats av den andra där? (Pekar mot stolen där Sonja suttit)
SONJA: Hur menar du?

ROSA: Du har inte störts av alla de andra, som har suttit där i en lång rad bakom dig. En armé av galna kvinnor, som också sitter och väntar att Han ska ringa. Som inte vågar gå ut. Som inte vågar göra det de borde, eller det de vill. Som inte kan vara tillsammans med andra. Där de verkligen skulle behövas. Inte vågar vara. Voj Samperi." (*Så som elden*, Wasa Teater 1979, S.39f.)

⁵⁹³ "ANDERS: [...] Det sa jag ju i går också, att jag är på er sida. I princip håller jag med er. Visst fan är det mycket som är galen. Men sen kan man ju diskutera: vems är felet. Det är alldeles okey att ni försöker ändra på förhållandena." (*Så som elden*, Wasa Teater 1979, S.74)

⁵⁹⁴ vgl. *Så som elden*, Wasa Teater 1979, S.108ff.

Frau Stina und der Tochter Mona, dem aus Jugoslawien stammenden Studenten Soltan und dessen Vater sowie dem Pärchen Ella und Timo. Der Psychologe Benny ist als Kurator eingesetzt und kümmert sich mit dem Wachmann um den reibungslosen Ablauf des Alltagslebens im Bunker. Benny und die Familie von Anders kennen sich von früher; man hat sich jedoch schon länger nicht gesehen und sieht in dem unfreiwilligen gemeinsamen Aufenthalt eine Chance, alte Erinnerungen aufzufrischen und die Freundschaft wieder aufleben zu lassen. Doch Benny, der zunächst souverän und tolerant erscheint, entpuppt sich während des Aufenthalts im Bunker - trotz seiner Visionen von einer neuen Gesellschaft, die auf Frieden, Harmonie und Güte basieren⁵⁹⁵ - als egoistisch, unmenschlich und unsozial. Dabei wird Mona gezielt für seine Pläne ausgenutzt. Er weist sie unter Geheimhaltung hin, daß es zwei verschiedene Kategorien an rationierten Lebensmitteln gibt. Einerseits die vor dem Atombombenangriff eingelagerten nichtkontaminierten Lebensmittel und andererseits die später mitgebrachten radioaktiv verseuchten Nahrungsmittel. Er will ihr, da sie ihn an seine Jugendliebe erinnert und ihr Leben noch vor sich hat, einen Gefallen tun und bittet sie, von den für ihn bestimmten nicht verseuchten Lebensmitteln zu essen⁵⁹⁶. Ganz nebenbei spricht er jedoch von einer möglichen Gegenleistung, die er allerdings nicht weiter erläutert. Mona und Soltan haben sich inzwischen in einander verliebt und beschlossen, ihre Liebe mit einer kleinen Verlobungsfeier zu besiegeln. Um richtig feiern zu können, entwendet Soltan ein paar Lebensmittel und etwas Bier aus dem rationierten Nahrungsmittelbestand. Mona, die an den Radioaktivitätsgehalt der Lebensmittel denkt, und Anders, der sich an den Fernsehbericht über das Todesurteil in einem Parallellfall erinnert, warnen ihn. Doch Soltan läßt sich nicht abbringen. Dabei wird er von Benny beobachtet. Als die Tat am nächsten Morgen entdeckt wird und Soltan gesteht, fühlen sich Ella und Timo in ihren fremdenfeindlichen Vorurteilen bestärkt und fordern einen offiziellen Rapport an den Wachmann bzw. die Aufsicht. Benny zeigt sich nicht zuletzt auf Monas Bitte hin großzügig, und die Sache wird intern geregelt.

MONA: Hörde du nyheterna? De som stal mat? De avrättades.

BENNY: Det var ju i stor skala... svartabörstråkare.

MONA: De blev avrättade.

BENNY: Vi gör alla våra val. Förr eller senare får vi stå för dem. Vi kan handla egoistiskt eller för ett mål... för helhetens bästa.

MONA: Du behöver int' rapportera Soltan?

BENNY: Nej.

MONA: Varför tittar du på mej sådär...?

BENNY: Vad är det för en värld vi befinner oss i? Människorna är cyniska... onda... och allt handlar om det egna intresset. Hurdan är den nya människan?

MONA: Den nya...?

⁵⁹⁵ vgl. *En strålande tid*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1986, S.39

⁵⁹⁶ vgl. *En strålande tid*, Svenska Teatern 1986, S.29ff.

BENNY: Utan ideal är människan en lus. Idag lever vi enligt den vulgära kapitalismens spelregler. Egennyttan... vinstmaximering. Ideal som ädelhet, uppoffring för medmänniskan, renhet... det är gammalmodigt.

MONA: (andäktigt) Din hand är varm. (rycker bort sin hand)

BENNY: (Läser ur bibeln) Då sade Gud till Noa: [...] Ingen flod skall komma och fördärva jorden.

MONA: Jag är... rädd.

BENNY: Förstår du.

MONA: Jo... men... jag är rädd.

BENNY: Var inte rädd. Vill du?

MONA: De får int' göra nånting åt Soltan.

BENNY: Nej. Jag lovar. ([...] Benny med Mona försvinner utan att de andra lägger märke till dem)⁵⁹⁷

Benny nutzt Monas Angst um Soltan und die Bewunderung, die sie ihm entgegenbringt, aus, um seine Vision der neuen Gesellschaft zu verwirklichen. In Anlehnung an die Bibel deutet er die Strahlenverseuchung als Sintflut und begreift sich als Noah, als Urvater einer neuen Menschheit, die er mit Mona zusammen gründen will. Um das mögliche Risiko einer Mißbildung durch radioaktive Elemente auszuschließen, hat er ihr von seinen nichtverseuchten Nahrungsmitteln gegeben. Unbemerkt schleichen sich die beiden in einen Nebenraum des Bunkers. Stina geht es inzwischen, ohne eine Erklärung dafür zu haben, sehr schlecht. Für den Fall, daß sie sich übergeben muß, hat sie aus Verlegenheit Monas Halstuch genommen, durch das sie jetzt auf Monas Abwesenheit aufmerksam wird.

STINA: Var är Mona? Och Benny? (Musiken är högt på och Ella dansar för Timo, gnolar högt med musiken. Ingen noterar Stina. Hon går in i det angränsande rummet och kommer ut med Mona, som är insvept i en filt) Här är din... scarf. Va' har hänt? Du är så blek? (Mona försöker dra sej loss men Stina håller fast i hennes handled) Varför har du... filten? Har du kallt? (Känner på hennes panna) Men söta barn, du har ju feber! Kom. Visa din arm. (Stina tittar efter svarta fläckar. Samtidigt, utan att Stina ser kommer Benny ut, klädd, drar en kam genom håret. Asta stänger av musiken. Stina upptäcker Benny, hon ser på Mona och Benny. Så knycker hon för att dra av Mona filten. Mona håller hårt fast i den) [...] Så du är äckli'!

MONA: (Skriker) Släpp mej! Ta bort henne. Ta int' i mej! Aj det tar ont!

STINA: Hur kunde du? Hur kunde du? (Soltan och Anders ingriper. Handgemäng, nånting går sönder. Benny går diskret åt sidan.) [...]

STINA: Din... din råtta... ditt kräk... du är... avskyvård! Skitstövel!

BENNY: Det var int' så... se så... ids int' nu...

STINA: Bakom min rygg. Hur kunde ni vara så... så listiga. Ni har förstås hålli' på länge... och jag... jag förstod int'...

MONA: (Skriker så mycket hon orkar) Sluta mamma! [...]

ANDERS: Du är ju hysterisk! Är du sjuk?

STINA: Hon sjuk! Ha! (Soltan förstår)

SOLTAN: Du...! (Tittar på Benny sen på Mona som tittar på golvet)

MONA: (viskar) Det var för din skull! [...] Han lova att... om han sku ha anmält dej så sku du ha blivi' avrättad. [...] Hör du inte på nyheterna? Om man stjal så dödar de en.

SOLTAN: För en burk räkor? Trodde du det?

⁵⁹⁷ *En strålande tid*, Svenska Teatern 1986, S.64f.

ANDERS: Förklara äntligen! Va handlar det om (Det går upp ett ljus för Anders) Du och Benny? Låg du med honom? [...] Min dotter! Jag fattar int' någo' nu? Mona... är du int' riktigt klok? Och förlovningen?

SOLTAN: I vårt land sku man döda henne.

MONA: Säj att du förstår det... att det var för dej? Säj det... annars står jag inte ut. (Soltan skakar på huvudet. Stina går mot Mona)

STINA: Hora! Luder! Fnask!

MONA: Är du så mycket bättre då? Tror du inte att jag visste? Tror du int' att jag alltid ha veta'? Är du så fin... så ärlig? Du är skenhelig. Ta bort henne. Rör int' mej!⁵⁹⁸

Stina reagerar först verängstigt, weil sie glaubt Mona sei kontaminiert, sie erfaßt dann die Situation jedoch relativ schnell. Dabei beklagt sie offensichtlich weniger den Umstand selbst, als vielmehr die Tatsache, daß es sich ausgerechnet um Benny handelt und wie verschlagen beide vorgegangen sind. Diese geradezu eifersüchtige Reaktion wird aus den Andeutungen Monas am Schluß verständlich, die darauf schließen lassen, daß auch Stina ein Verhältnis mit Benny hatte, und das angebliche Familiendyll, an dem Anders krampfhaft festzuhalten versucht, wird so als Scheinheiligkeit entlarvt. Für Soltan stellt der Vorfall ebenfalls einen Vertrauensbruch dar, obwohl Mona darauf beharrt, daß es nur ihm zuliebe bzw. um ihn zu schützen geschah. Er zweifelt jedoch an einer derartigen Naivität. Selbst als Mona im Zusammenhang mit ihrem Kinderwunsch die Wahrheit über die unterschiedliche Kategorisierung der Lebensmittel herausläßt, versteht Soltan ihr Verschweigen nicht. Dennoch wird den anderen dadurch Bennys wahre Einstellung deutlich.

MONA: Jag ville ha ett barn!

SOLTAN: Men inte med mej?

MONA: Jo. Med dej! Men du hade ätit... (Brister ut i gråt)

SOLTAN: Ätit? Ätit vad då?

MONA: (Viskar) Av maten.

SOLTAN: Vilken mat?

MONA: Den där.

SOLTAN: Va' med det då? (Alla stirrar på matlådorna. Anders går till ventilen och tar geigermätaren. Han för den över matlådorna, mäter uttryckslost och vänder sej om till de andra. Han visar mätaren.)

TIMO: Jumalauta. (Timo tar mätaren och visar den för publikens första rad. Mona gråter. Soltan ser mätvärdena) Hur är det möjligt? Den är radioaktiv! (Anders går fram till matlådorna, välter en låda och kastar sönder en flaska som går i tusen bitar med en skräll)

ANDERS: Det här kan man inte äta. Det är mord!

BENNY: Nå, nå, överdriv inte.

SOLTAN: (Till Mona) Visste du om det? (Mona nickar) Varför sa du int' någo'?

BENNY: Det är bara farligt för växande barn och för havande. Timo, tar styrgruppens papper.

ANDERS: Strunt i papperen. Den här maten har varit ute och blivit bestrålad!

STINA: Därför mår jag illa?

BENNY: Struntprat. De där värdena är inte högre än tjugo gånger bakgrundsstrålningen därute... förut menar jag.

ANDERS: (Hotfullt, ser på Stina) Leukemi... de svarta fläckarna. Strålsjuka. [...]

⁵⁹⁸ *En strålande tid*, Svenska Teatern 1986, S.69ff.

STINA: (till Benny) Du sku förgifta oss med berätt mod! [...] Vad jag är besviken på dej, Mona mitt eget barn. (Kommer att tänka på något och brister ut i ett hysteriskt skratt) Ett genetiskt friskt barn!
 BENNY: Ja, ett friskt barn.
 STINA: Det är ditt eget barn! [...] Hon är ditt barn. Du har legat med ditt eget barn!
 ANDERS: Mona? Du är från vettet.
 STINA: (triumferande) Incest!⁵⁹⁹

Die Gruppe muß erkennen, daß sie nicht nur Opfer einer weltpolitischen Katastrophe, sondern auch dem unberechenbaren Existenzkampf des Einzelnen ausgeliefert ist. Denn Bennys vermeintliche Solidarität zielte nur darauf ab, seine eigenen Interessen zu verfolgen. Doch auch seine ausgeklügelten Berechnungen, seinem Leben einen Sinn zu geben, werden schicksalhaft durchkreuzt. Der Traum von einer genetisch unversehrten Zukunftsgeneration, die auf sein Dasein aufbaut, erfährt durch den Inzest ebenfalls eine krankhafte Disposition und zerfällt. Mona und Soltan entschließen sich am Schluß zur Verwirklichung ihres Vorhabens, aufs Land zu ziehen und verlassen den Bunker. Sie werden als erste mit der Wirklichkeit außerhalb des Bunkers konfrontiert, die der Zuschauer über den Fernsehbildschirm mitverfolgen kann. Das erschreckende Ausmaß eines atomaren Krieges und die Absurdität des menschlichen Daseins sollen in Mikael Wahlforss' *En strålande tid* realistisch vorgeführt werden. Unterstützt wird dies durch eine betont naturalistisch-realistische Inszenierungsweise, in die man das Publikum - bspw. durch die Verteilung von Schutzmasken oder dialogisch bzw. mimisch-gestisch - miteinbezieht, so daß dem Zuschauer das Gefühl vermittelt wird, er selbst befände sich mit im Schutzraum.

Wahlforss har både i texten och regin understrukit vi-känslan, känslan av ett gemensamt hot och ett gemensamt ansvar. Och han har lyckats med att tillföra föreställningen en ovanlig intensitet, såväl mellan skådespelarna som i publikumkontakten.⁶⁰⁰

Durch das gemeinsame Einfühlen in die Situation einer atomaren Verstrahlung rückt ein denkbare katastrophales Ereignis, das normalerweise im alltäglichen Leben verdrängt wird, in das eigene Erleben hinein und wird zu einer realen Erfahrung, in der die eigene Handlungsnotwendigkeit offensichtlich wird.

Eine andere aus dem Alltag allzu oft verdrängte aktuelle, weltweit drohende Katastrophe, die Krankheit Aids, wird in Johan Bargums und Bengt Ahlfors' Einakter *Finns det tigrar i Kongo* behandelt. In der Rahmenhandlung treffen sich die Schriftsteller 'A' und 'B' in einem Café, um sich über ihr geplantes Stück für zwei männliche Darsteller zu unterhalten. Aus dem Gespräch der beiden ergibt sich, daß das Stück von

⁵⁹⁹ *En strålande tid*, Svenska Teatern 1986, S.75ff.

⁶⁰⁰ Barbara Helenius, Hbl 05.12.1986

Aids handeln soll. Nachdem sie zunächst die allgemeine Problematik und die Hintergründe der Krankheit diskutieren, schlägt 'B' vor, aus einem persönlicherem Blickwinkel heraus das Thema anzugehen und sich in die Lage der Betroffenen hineinzuversetzen⁶⁰¹. Dieser Vorgang des Sich-einfühlens geschieht in Form einer sekundären oder untergeordneten fiktionalen Sequenz⁶⁰², einem Spiel im Spiel, das durch die primäre Sequenz immer wieder durchbrochen wird. So skizziert 'A' auf primärer Ebene eine fiktive mögliche Situation für 'B': 'B' war auf einem Kongreß, hat eine Kollegin, Grit, kennengelernt und mit ihr eine Nacht verbracht. Wenige Wochen später, das Liebesabenteuer ist längst vergessen, erhält er von ihr einen Brief, in dem sie ihn mitteilt, daß sie Aids hat. 'A' will nun wissen, wie 'B' reagieren würde. 'B' versucht nun auf sekundärer Ebene, sich in die Situation hineinzufinden, und wird mehr und mehr zum aidskranken Lehrer, der zunächst noch hofft, nicht infiziert zu sein und einen Aids-Test ablehnt⁶⁰³. 'A's Kommentare und Ausführungen regen 'B' an, sich weiter in die Situation zu vertiefen und den Fragen zu stellen. Er läßt, um der Ungewißheit vorzubeugen, jetzt doch einen Aids-Test machen⁶⁰⁴, versucht, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen, indem er sich Bücher über die Krankheit besorgt⁶⁰⁵, und überlegt sich, wie er seine Familie mit dem Befund konfrontiert⁶⁰⁶. Als sich 'B' zu persönlich in die Situation eingebunden sieht, fällt er aus seiner Rolle auf sekundärer Ebene heraus und durchbricht den Illusionsrahmen, um auf primärer Ebene die Situation umzudrehen. Nun soll 'A' innerhalb der untergeordneten Sequenz als Infizierter reagieren. 'A' zieht auf sekundärer Ebene den Selbstmord als Ausweg in Erwägung⁶⁰⁷, wird jedoch von 'B' zuerst auf die Art und Weise der Durchführung und dann auf mögliche Konsequenzen hinterfragt⁶⁰⁸. 'A' entscheidet sich daraufhin anders und überlegt, welche Folgen die Krankheit für seine Frau und ihr Eheleben hat⁶⁰⁹. Er fragt sich, wie man es den Schwiegereltern mitteilt, wie das sonstige Umfeld, der Tennisclub oder die Kollegen, reagieren würde. Was, wenn der Partner, den man angesteckt hat, stirbt? Der Einakter endet, als die Schriftsteller die sekundäre Sequenz

⁶⁰¹ vgl. *Finns det tigrar i Kongo?*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1986, o.S.; vgl. auch dt. Übersetzung von Renate Beer *Gibt es Tiger am Kongo?*, unveröffentlichtes Manuskript, Skandinavia Verlag o.J., S.5

⁶⁰² vgl. Pfister 1994, S.299

⁶⁰³ vgl. *Finns det tigrar i Kongo?*, Lilla Teatern 1986, o.S. und *Gibt es Tiger am Kongo?*, Skandinavia Verlag o.J., S. 6ff.

⁶⁰⁴ vgl. *Finns det tigrar i Kongo?*, Lilla Teatern 1986, o.S. und *Gibt es Tiger am Kongo?*, Skandinavia Verlag o.J., S.9

⁶⁰⁵ vgl. *Finns det tigrar i Kongo?*, Lilla Teatern 1986, o.S. und *Gibt es Tiger am Kongo?*, Skandinavia Verlag o.J., S.10

⁶⁰⁶ vgl. *Finns det tigrar i Kongo?*, Lilla Teatern 1986, o.S. und *Gibt es Tiger am Kongo?*, Skandinavia Verlag o.J., S.13ff.

⁶⁰⁷ vgl. *Finns det tigrar i Kongo?*, Lilla Teatern 1986, o.S. und *Gibt es Tiger am Kongo?*, Skandinavia Verlag o.J., S.16f.

⁶⁰⁸ vgl. *Finns det tigrar i Kongo?*, Lilla Teatern 1986, o.S. und *Gibt es Tiger am Kongo?*, Skandinavia Verlag o.J., S.17

⁶⁰⁹ vgl. *Finns det tigrar i Kongo?*, Lilla Teatern 1986, o.S. und *Gibt es Tiger am Kongo?*, Skandinavia Verlag o.J., S.18

unterbrechen, um die Arbeit am Stück auf den nächsten Tag zu verschieben. Durch den dramaturgischen Griff des Spiels im Spiel ist es möglich, über die primäre Sequenz eine Anleitung für das Sich-hineinversetzen in eine fiktive Figur und Situation, die real denkbar wäre, zu geben, die dann in der sekundären Sequenz beispielhaft umgesetzt wird. Dabei wird vor allem auf eine mimetische Lesart gesetzt, die, unterstrichen dadurch, daß die Inszenierung in ein reales Café verlagert wurde, auch den Zuschauer zu der Frage "was wäre wenn..." animieren soll. So wird in Johan Bargums und Bengt Ahlfors' Einakter *Finns det tigrar i Kongo* einerseits die Problematik Aids auf realistische Weise vorgeführt, andererseits das Vorstellungsvermögen und die Betroffenheit des Zuschauers angeregt:

Bengt Ahlfors och Johan Bargums text vill försätta oss i tanken i en situation som inte alls är så långsökt. Vad gör du om du eller nån närstående får aids? Vad säger du? Hur handlar du? Det är ur dessa konkreta situationer som förståelsen och det egna ansvaret växer fram.⁶¹⁰

Ähnlich wie in Mikael Wahlforss' *En strålande tid* handelt es sich um eine Katastrophe, die zwar präsent ist, jedoch im täglichen Leben nicht wahrgenommen werden will.

Mit Normverletzungen und ihren gesetzlichen Maßnahmen beschäftigen sich die Rechtsfälle in *Tre mål före lunch* (UA 1974 SvT) von Herbert Gumpler und Carl Mesterton und in *4 mål* (UA 1984 WT) von Tom Wilhelms, Tom Moring, Leidulv Rissan, Nina Sandås.

Verschiedene Formen der Gewalt werden in drei kürzeren Rechtsfällen in *Tre mål före lunch* von Herbert Gumpler und Carl Mesterton vorgeführt. Im ersten Fall ist Brita Margareta Eiman angeklagt, weil sie ihrem Mann Sterbehilfe geleistet hat. Ihr Mann hat nach einem Verkehrsunfall sein Bewußtsein verloren und lag zwei Jahre im Koma, bis ihn Brita aus einem Moment der Barmherzigkeit heraus erlöste. Ihr Schwager, der als Zeuge vernommen wird, versucht Britas Handeln zu rechtfertigen, indem er die Situation seines Bruders und die schwindende Hoffnung auf seine Besserung skizziert. Zu ihrer Verteidigung, spricht er seine Überzeugung dafür aus, daß Britas Handeln im Sinne des Verstorbenen war⁶¹¹. Maj, die Schwester des Verstorbenen, vertritt dagegen die Ansicht, ihr Bruder hätte vielleicht doch noch aus dem Koma erwachen können, und klagt Brita als Mörderin, die eine gerechte Strafe verdient hat, an⁶¹². In einer ausführlichen Stellungnahme hat Brita die Möglichkeit, aus ihrer Sicht die zwei Jahre, die ihr Mann im Koma lag, bis sie ihn erlöste, darzustellen⁶¹³.

⁶¹⁰ Camilla Thelestam, VN 32.10.1986

⁶¹¹ vgl. *Tre mål före lunch*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1974, S.7ff.

⁶¹² vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.9

⁶¹³ vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.9ff.

Entscheidend für die Rechtsprechung ist dabei, ob die Tat als Affekthandlung zu bewerten ist oder sie aus Berechnung verübt wurde⁶¹⁴. Der Vorsitzende sieht in Britas Ausführungen einen Widerspruch, wenn sie einerseits berichtet, das Problem Sterbehilfe mit anderen diskutiert zu haben und andererseits die Unterbrechung der Stromversorgung zur Atmungsmaschine als Spontanreaktion beschreibt⁶¹⁵. Brita versucht glaubhaft zu machen, in welcher Ausweglosigkeit sie sich befand, und daß sie dabei alle Möglichkeiten zur Veränderung der Situation, in Erwägung zog. Als Sachverständiger wird der zu behandelnde Arzt des Verstorbenen hinzugezogen, der bestätigt, daß an eine Verbesserung des Zustandes für Britas Mann nicht zu denken war⁶¹⁶. Vor diesem Hintergrund plädiert der Verteidiger für mildernde Umstände, bevor sich das Gericht zur Beratung zurückzieht. Während der Vorsitzende und der erste Beisitzer für Britas Tat ebenfalls auf mildernde Umstände plädieren, gibt der zweite Beisitzer die Gefahr, die bei einem zu milden Urteil einen Präzedenzfall schaffen könnte, zu bedenken. Schließlich wird Brita zu einer Gefängnisstrafe von acht Monaten ohne Bewährung verurteilt. Die Unzufriedenheit mit dem Ausgang des Prozesses sowohl seitens des Staatsanwalts als auch des Verteidigers veranschaulicht nicht nur die Unsicherheit in der Rechtslage im Urteil über Sterbehilfe, sondern weist auch auf die Verunsicherung in der ethisch-moralischen Bewertung von Euthanasie hin.

Der zweite Fall behandelt die Anklage gegen Runar Axel Nilsson, einem Geschäftsmann, der sich durch das Betteln von Kaj Erik Sundman provoziert fühlte und deshalb gegen ihn gewalttätig wurde. Sundman mußte mit einer Schädelfraktur ins Krankenhaus eingeliefert werden. Sowohl Sundman als auch Nilsson werden zum Tathergang befragt. Während Sundman behauptet, Nilsson nur angerempelt zu haben, versucht Nilsson glaubhaft zu machen, daß von der Art, wie Sundman sein Betteln vorgetragen hat, für ihn bereits eine Bedrohung ausging. Aus Angst überfallen oder weiter tötlich angegriffen zu werden, hätte er vorbeugend seinen Spazierstock als Waffe gegen Sundman eingesetzt. Die Zeuginnen Eva Lena Alm und Stina Holmström bestätigen die Aussagen Sundmans. Während der Staatsanwalt darauf besteht, daß Nilsson nicht aus Notwehr gehandelt hat, versucht der Verteidiger die Notwehrsituation, in der sich sein Mandant befand, durchzusetzen⁶¹⁷. In der Besprechung zwischen dem Vorsitzenden und den Beisitzern wird Nilssons Verhalten als eine Reaktion auf die ansteigende Gewaltbereitschaft in der Gesellschaft gesehen. Der zweite Beisitzer gibt dabei die Schuld den Jugendlichen, die Situationen schaffen, in denen kein verbaler Austausch mehr möglich ist und nur die Gewalt vorherrscht⁶¹⁸. Vor diesem Hintergrund soll,

614 vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.11

615 vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.11

616 vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.18ff.

617 vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.64f.

618 vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.68ff.

gemäß des Beisitzers, auch Nilssons Überreaktion verstanden werden. Inwiefern Nilsson selbst zur Eskalation der Situation beigetragen hat, wird dabei vernachlässigt. Im Urteilsspruch schlägt sich deshalb der erste tätliche Angriff Sundmans als leichtere Mißhandlung, die mit 60 Mark Bußgeld belegt ist, nieder, und Nilsson erhält aufgrund der groben Körperverletzung, die er Sundman zugefügt hat, sechs Monate Gefängnis auf Bewährung⁶¹⁹.

Ein gewalttätiger Angriff auf der Straße wird im dritten Fallbeispiel thematisiert. Sven Olof Nygren wurde von Leif Yngve Ström in räuberischer Absicht mit einer Waffe bedroht. Bei seiner Flucht kam Nygren durch ein vorbeifahrendes Lastauto ums Leben. Ström leugnet, Nygren bedrängt zu haben und gibt vor, er hätte nur ein paar Worte über das Wetter mit ihm gewechselt⁶²⁰. Die Zeugin Birgitta Björk sah dagegen ziemlich genau, wie der Angeklagte Nygren mit einem Messer bedrohte, und Nygren aus Panik auf die Straße sprang⁶²¹. Ströms Verteidiger versucht, die Zeugin zu verunsichern. In seinem Plädoyer für den Angeklagten entkräftet der Verteidiger die Zeugenaussage als diffuse Beschreibung einer Wahrnehmung, der mehr Mutmaßung als wirkliche Beobachtung zugrunde liegt, und schließt aufgrund dieser Beweislage eine Anklage aus⁶²². Unbeeinflusst durch den ausführlichen Versuch der Verteidigung, die Glaubwürdigkeit der Zeugin zu untergraben, verurteilt das Gericht Ström wegen versuchten Raubüberfalls mit indirekter Todesfolge. Alle drei Fälle in Herbert Gumplers und Carl Mestertons *Tre mål före lunch* gründen auf dokumentarisches Material bzw. juristische Fakten, die möglichst nah am tatsächlichen Geschehen auf gesellschaftliche Erscheinungen aufmerksam machen und die Diskussion darüber anregen sollen.

Framför allt vill Gumpier och Mesterton väcka debatt och den konsten kan de, att döma av premiärpublikens spontana sorl efter varje avkunnat rättsbeslut. Precis som i en riktig rättsal, och det var ju mening. Autenticiteten är helt och hållet föreställningens trumfkort, börjande med Benita Falcks rekonstruktion av rättsalen [...]⁶²³

Daß auch in den 80er Jahren die authentisch-dokumentarische Methode nützlich erscheint, um sich über den Rechtsstaat, das Gesetz sowie das eigene Rechtsverständnis Gedanken zu machen, wird in *4 mål* von Tom Wilhelm, Tom Moring, Leidulv Risan und Nina Sandås deutlich. Das Thema Gewalt behandelt der erste von vier Rechtsfällen. Die beiden Bekannten Veikko Elias Perttunen und Kaarlo Antero Kosonen sind nach einer Kneipentour und zu viel Alkoholgenuß wegen einer Frau in Streit geraten.

⁶¹⁹ vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.71f.

⁶²⁰ vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.79ff.

⁶²¹ vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.83ff.

⁶²² vgl. *Tre mål före lunch*, Svenska Teatern 1974, S.97ff.

⁶²³ Mårten Kihlman, Hbl 25.04.1974

Kosonen hat dabei die Kontrolle über sich verloren, sein Messer gezogen und Perttunen so verletzt, daß er ins Krankenhaus gebracht werden mußte. Vor Gericht soll Kosonen nun die Hintergründe des Streits und die Geschehnisse des betreffenden Abends schildern⁶²⁴. Kosonens Verteidiger betont, daß Perttunen Kosonen provoziert hat und Kosonen aufgrund des Alkoholeinflusses hitzköpfiger und eifersüchtiger reagiert habe als sonst. Andererseits hat Kosonen bereits nach der Tat Reue gezeigt und den Krankenwagen alarmiert. Sowohl die besonderen Umstände der Tat als auch die Einsicht Kosonens, unrecht gehandelt zu haben und die Schuld auf sich zu nehmen, bittet der Verteidiger, strafmildernd ins Urteil miteinzubeziehen⁶²⁵. Der Staatsanwalt sieht infolge der eindeutigen Schuldfrage von einer weiteren Zeugenbefragung ab⁶²⁶. Kosonen wird wegen grober Körperverletzung zu sechs Monaten auf Bewährung verurteilt. Außerdem muß er die Krankenhauskosten des Verletzten zahlen.

Ein arbeitsrechtlicher Gegenstand kommt im zweiten Fall zur Anklage. Vor Gericht steht Gösta Thörnroth, Direktor einer Nylonfabrik, der seiner Angestellten Inger Svedman wegen ihrer Gewerkschaftstätigkeit kündigte. Es werden verschiedene Arbeiterinnen der Fabrik als Zeugen verhört. Die erste Zeugin Maja Vik ist selbst nicht in der Gewerkschaft und sagt für ihren Chef aus⁶²⁷. Der Aussage der zweiten Zeugin Leena Aho, die ebenfalls nicht in der Gewerkschaft ist, läßt sich entnehmen, daß seitens des Chefs tatsächlich Vorbehalte gegenüber den Gewerkschaftsmitgliedern bestanden⁶²⁸. Aus der Frage des Verteidigers, warum von den anderen Kollegen niemand aussagt, wird offensichtlich, daß die Kollegen eingeschüchtert wurden⁶²⁹. Die Klägerin Inger Svedman beginnt in ihrer Aussage mit der Schilderung, wie Thörnroth bereits gegen ihre Vorgängerin in der Gewerkschaft angegangen ist⁶³⁰. Ihrer Meinung nach war Thörnroths negative Einstellung zur Gewerkschaft bekannt und Thörnroths Unmut über ihre Gewerkschaftstätigkeit kulminierte, als gestreikt wurde und Thörnroth sie beurlaubte⁶³¹. Nachdem ihr Verteidiger sich nach Thörnroths Menschenführung im Betrieb erkundigt, belastet Inger Svedman ihren Chef unbewußt damit, Unterschiede im Umgang mit Gewerkschaftsmitgliedern und Nichtgewerkschaftsmitgliedern gemacht zu haben⁶³². Zum Abschluß der Befragung will Thörnroths Verteidiger wissen, inwiefern sie mit dem Zeitungsartikel, der Mißstände in Thörnroths Fabrik anprangerte, etwas zu tun hatte. Inger Svedman macht glaubhaft, daß die Reporter auf sie zugegangen sind und sie lediglich die Wahrheit über die Verhältnisse in der

624 vgl. *4 Mål*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1984, S.8ff.

625 vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.12f.

626 vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.14f.

627 vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.34ff.

628 vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.47f.

629 vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.48

630 vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.50

631 vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.53

632 vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.53ff.

Fabrik berichtete⁶³³. Thörnroth versucht, die Anschuldigungen gegen ihn abzuwenden, und beruft sich auf die erste Zeugin⁶³⁴. Doch dem Verteidiger der Gegenpartei gelingt es, in einer nochmaligen Befragung der Zeugin Aho herauszustellen, daß Thörnroth seinen Angestellten korrumpierte. Einerseits bedrängte er sie, eine Erklärung, in der die Kündigung der Gewerkschaftsmitglieder befürwortet wurde, zu unterschreiben, andererseits nötigte er die engeren Mitarbeiter der Gekündigten, für ihn als Zeugen auszusagen⁶³⁵. Nach Abschluß der Beweisaufnahme und den Plädoyers der Verteidiger wird Thörnroth zur Erstattung des Lohnausfalls und der Gerichtskosten verurteilt.

Im dritten Fallbeispiel, das im Verlauf der Verhandlung einen vierten Rechtsfall nach sich zieht, wird über Steuerhinterziehung und Korruption Gericht gehalten. Henrik Vass, der Abteilungsleiter einer Baufirma, und der Stadtplaner Werner Weber sind wegen Bestechung angeklagt. Der Staatsanwalt beschuldigt Henrik Vass, seine Buchführung gefälscht und die Schwarzeinnahmen zur Bestechung des Stadtplaners benützt zu haben. Werner Weber wirft er die Annahme des Schmiergelds vor⁶³⁶. Der Verteidiger wehrt sich gegen die Vorgehensweise des Staatsanwalts; er vergleicht den Prozeß mit einer öffentlichen Lynchjustiz und fordert eindeutiger Beweise sowie genauere Informationen über die Leitung des Konzerns⁶³⁷. Die Befragung des Zeugen Örjan Green, des Chefs des Unternehmens, ergibt, daß es dem Angeklagten Vass aufgrund seiner Position, möglich war, höhere Beträge ohne sein Wissen umzuleiten. Der Staatsanwalt zweifelt an der Unschuld Greens und konfrontiert das Gericht mit der Überraschungszeugin Ona Nyman, die Werner Weber und Henrik Vass als gute Kunden eines Spiel- und Sexklubs identifiziert und damit belastet⁶³⁸. In der Verhandlungspause besprechen sich Werner Weber und Henrik Vass. Sie kommen zu dem Schluß, daß der Staatsanwalt auf Greens Hinweis hin die Zeugin geladen hat, um den Verdacht gegen sie zu erhärten. Henriks Frau Ylva, die ein Verhältnis mit Green hatte, zieht aus Greens Doppelspiel die Konsequenz, der Staatsanwaltschaft ebenfalls Informationen zukommen zu lassen, die wiederum Green belasten. Nach der Pause kann deshalb der Staatsanwalt auch gegen Green wegen Steuerhinterziehung und Versicherungsbetrug Anklage erheben⁶³⁹. Die Verhandlung wird jedoch vertagt.

Wie in in Herbert Gumpfers und Carl Mestertons *Tre mål före lunch* sollen die Personen der vier authentischen Fälle in *4 mål* von Tom Wilhelm, Tom Moring, Leidulv Risan und Nina Sandås, die auf Fakten zu Straftaten aus unterschiedlichen Bereichen und Gesellschaftsgruppen beruhen, nicht als fiktive Individualcharaktere, sondern als

⁶³³ vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.56ff.

⁶³⁴ vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.58f.

⁶³⁵ vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.59ff.

⁶³⁶ vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.75f.

⁶³⁷ vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.76f.

⁶³⁸ vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.90ff.

⁶³⁹ vgl. *4 Mål*, Wasa Teater 1984, S.108f.

echte Repräsentanten der Gesellschaft gesehen werden, durch die gesellschaftlich bedingte Verhaltensweisen beobachtbar werden.

Auf humoristisch-satirische Weise wird in den Revue- und Kabarettprogrammen ein gemischtes Spektrum an unterhaltenden, erotischen, sozialkritischen und politischen Themen behandelt.

Mit der aktuellen Parteipolitik und einschlägigen Politikerpersönlichkeiten beschäftigt sich vor allem das kabarettistische Wahlprogramm *Med-Borgare* (UA 1970 LT) von Bengt Ahlfors, Claes Andersson und Johan Bargum, die Revuen *På era platser - färdiga!* (UA 1980 LT) von Claes Andersson, Tua Forsström und Kaj Chydenius, *Vårdröm* (UA 1980 LT) von Claes Andersson, Tua Forsström, Johan Bargum, Lars Huldén, Henrik und Märta Tikkanen, *Jessi* (UA 1984 LT) von Claes Andersson, Johan Bargum und Kaj Chydenius und *Morkis!* (UA 1986 LT) von Bengt Ahlfors.

Die bevorstehende finnische Reichstagswahl von 1970 bildet den Hintergrund für Bengt Ahlfors', Claes Anderssons und Johan Bargums *Med-Borgare*. Gleich zu Beginn des Kabarett werden die Vorzüge der von den meisten Finnlandschweden gewählten schwedischsprachigen Partei⁶⁴⁰, *Svenska folkpartiet (SFP)*, in dem spöttischen Lied *Vårt parti* angepriesen. In Anlehnung an die politische Rhetorik des Schönredens sollen die eigentlichen Kritikpunkte an der Partei, daß sie zu viele Interessen vertreten will und so bspw. zum Sammelsurium von Linken, Rechten und der Mitte wird, ins Positive gewendet und für die vermeintliche Wahlpropaganda genützt werden.

Vårt parti det är fantastiskt
 för det är ju så elastiskt
 inom samma fälla rymms alla förstås.
 Konsumenter, producenter
 höger, vänster och vår center
 som en enda stor familj kivas och slåss.
 Lagliga och sociala
 röda gröna liberala
 oberoende av färg hör de till oss!
 I det stora och det hela
 hör vi samman fast vi gräla
 vi haft massor utav flyglar
 alla har haft lösa byglar.
 Det är skönt för fria män och kvinns
 att för oss en sådan hemvist finns.
 Andra må ha hyfs och pli
 jag vill hellre vara fri
 inom svenska folkparti!
 Uti stjärnorna står skrivet
 hur det går för folkpartiet
 [...]

⁶⁴⁰ vgl. Allardt/Starck 1981, S.223

Röst kan brukas annat än till tal
 Röst gör större nytta i ett val.
 Då kan slutrefrängen bli
 länge länge leve vi
 och vårt svenska folkparti!⁶⁴¹

Gleichzeitig wird die Taktik der Partei, eine Zufluchtsstätte für nahezu jeden zu bieten, zur Überlebensstrategie, die einen euphorischen Kehrreim rechtfertigen läßt. Ein wehmütigerer Unterton wird dagegen in dem Lied *Elegie* angestimmt, das in Anlehnung an Carl Snoilskys Gedicht *Kung Erik* (1870) aus dem Zyklus *Svenska bilder* wesentlich konkreter auf einschlägige Mitglieder von *SFP* und deren politische Begabungen eingeht.

Sakta glida vimpelprydda fraser
 från partikansliet SFP.
 Stenbäck mumlar liberala slagord
 som ej omfattas av Procopé.
 Lilla väljarn lyssnar tyst därpå
 till i hennes ögon stora tårar stå.
 Är du väljaren min
 inte glad i sinn'?'
 Kung Jansson analyserar.

Fruktar du försåt utav min broder,
 Georg C. Ehrnrooth, säg, min tankes sol.
 Än jag håller folkpartiets roder,
 sitter än på Axel Lilles tron.
 Tills dess eftertankens timma slår,
 ge din röst åt oss, din röst är ändå vår.
 Det är långt igen
 till upplösningen.
 Kung Jansson analyserar.

Väljare, Jan-Magnus Jansson ber dig:
 rösta på mitt svenska folkparti,
 säg ditt ord och jag det löftet ger dig
 att vi kämpa för ditt svenskeri.
 Jag är Jansson, vackra drömmars kung:
 smidd av språkridåer känns ej kronan tung.
 Stöd du SFP,
 tänk ej mer på det.
 Kung Jansson analyserar.⁶⁴²

Während das *SFP*-Parteibüro pauschal als Forum von hochtönenden Phrasen bezeichnet wird, soll mit dem Murmeln von liberalistischen Schlagwörtern direkt auf die Eigenschaften des Jugendpartei vorsitzenden Pär Stenbäck angespielt werden, die mit den konservativen und rechtslastigen Ansichten des Parteikollegen Johan Victor Procopé nicht einhergehen. Kung Janssons Befähigung liegt dagegen darin, daß er für jeden parteipolitischen Sachverhalt eine Erklärung hat, was durch die modifizierte

⁶⁴¹ *Vårt parti* in *Med-Borgare*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1970, o.S.

⁶⁴² *Elegi* in *Med-Borgare*, Lilla Teatern 1970, o.S.

Wiederholung in den beiden nachfolgenden Strophen unterstrichen wird. Tatsächlich wird hier auf den, in der letzten Strophe explizit genannten Vorsitzenden von *SFP* Jan-Magnus Jansson hingewiesen. Er verkörpert die Figur eines taktischen Hoffnungsträgers, der die Partei auch vor dem Hinterhalt des eher rechts orientierten Parteibruders Georg C Ehrenrooth⁶⁴³ und der damit verbundenen Überbetonung der nationalen Seite einer Selbstkategorisierung bewahrt. Janssons direkte Bitte, *SFP* zu wählen, ist zwar mit dem Versprechen verbunden, für das Schwedentum zu kämpfen, aber er vermeidet dabei die Begriffe Nationalität und Minorität⁶⁴⁴. Das Umgehen der Bezeichnung Minorität stellt ihn in die Tradition Axel Lilles (1848-1921), der diese Selbstkategorisierung ebenfalls ablehnte⁶⁴⁵. Aufgrund der historischen Auseinandersetzung, in denen die Existenz der Gruppe immer wieder in Frage gestellt wurde, fühlt sich Jansson stark genug, die Regierung zu übernehmen⁶⁴⁶.

Das Verhältnis zwischen Parteipolitik und Zeitungswesen wird in den Dialogen *Den obundna pressen* aufgenommen.

- A: Det stod i tidningen att Husis är en partipolitiskt obunden tidning.
 B: I vilken tidning stod det?
 A: I Husis.
 B: Vad betyder det?
 A: Den behandlar alla borgerliga svenska partier lika.
 B: Det tycker jag är rättvist.
 A: Det tycker Husis också.
 B: Finns det nån som inte tycker det är rättvist?
 A: Nej. Inte i Husis.⁶⁴⁷

Die vermeintliche Neutralität von Hufvudstadsbladet, der größten finnlandschwedischen Zeitung, im Hinblick auf die Parteipolitik wird als latente Parteisympathie für *SFP* entlarvt. Darunter leidet deshalb auch die objektive Berichterstattung über andere Parteien.

- A: Men här, här står det något om socialdemokraterna.
 B: Det är ju en annons.
 A: Jaha. Så det här på första sidan, det är också en annons.
 B: Nej. Det är ett reportage.

⁶⁴³ Georg C Ehrenrooth wurde später Mitglied der 1975 gegründeten, rechtsgelagerten *konstitutionella folkpartiet* - inzwischen *konstitutionella högerpartiet*, vgl. Allardt/Starck 1981, S.222 und S.271

⁶⁴⁴ "När Jan-Magnus Jansson [...] talar om finlandssvenska problem använder han praktiskt taget aldrig någondera av termerna nationalitet eller minoritet. Underförstått i vad Jansson skriver är framför allt att finlandssvenskarna är en oskiljbar del av det tvåspråkiga finländska samhället." (Allardt/Starck 1981, S.108)

⁶⁴⁵ "I Svenska folkpartiets grundläggares, Axel Lilles, år 1921 utgivna "Den svenska nationalitetens i Finlands samlingsrörelse" [...] omtalas finlandssvenskarna aldrig som en minoritet." (Allardt/Starck 1981, S.108)

⁶⁴⁶ "Janssons syn har en historisk bakgrund. Den svenskspråkiga befolkningen har sällan betraktats som en avskiljbar del av det finländska samhället. Snarare brukar det svenska språket och den svenskspråkiga befolkningen anses som en viktig beståndsdel i det historiska Finland." (Allardt/Starck 1981, S.108)

⁶⁴⁷ *Den obundna pressen* in *Med-Borgare*, Lilla Teatern 1970, o.S.

- A: Jag trodde det var en annons.
 B: Men det skulle ju bli alldeles för dyrt! Inte har folkpartiet råd med det.
 A: Men finns det aldrig reportager om socialdemokraterna?
 B: Inte i Husis.
 A: Men är det rättvisst?
 B: Jo. Folkpartiet behöver allt stöd det får. I Husis.
 A: Är det så illa ställt?⁶⁴⁸

Inwiefern *SFP* vor allem durch das habituelle Wahlverhalten Unterstützung findet, wird im Gespräch zwischen dem Angestellten Ström und dem Arbeiter Jakobsson in *Samtalet med jobbaren* deutlich. Ström und Jakobsson, die beide im gleichen Haus wohnen und in derselben Fabrik arbeiten, treffen sich zufällig an der Tankstelle. Sie unterhalten sich über ihr unterschiedliches Wahlverhalten. Jakobsson, der links wählt, gelingt es dadurch, daß er Ström in seiner Sicherheit und Überzeugung, *SFP* zu wählen, eben nicht abbringt, sondern bestätigt, zu verunsichern. Auf diese Weise fängt Ström am Schluß tatsächlich an, darüber nachzudenken, warum er eigentlich *SFP* wählt: "Varför skulle jag inte göra det!! (plötsligt fundersam) Och varför skulle jag göra det egentligen?"⁶⁴⁹.

Ein inhaltlich eher linksorientiertes Reformprogramm wird der *SFP* in *SFP's Programförklaring* untergeschoben. Durch die Erklärung ihrer bisherigen Verwirklichung und der künftigen Zielsetzungen überzeugt die Partei ihre Wählerschaft, die sich in übertrieben-begeisterten Kommentaren zum Programm äußert und zur Wahl entschließt: "ETT SÅNT PARTI VILL JAG RÖSTA PÅ."⁶⁵⁰

Die leitenden Positionen von Politikerpersönlichkeiten in Massenmedien werden in direkter Anspielung auf einschlägige Politiker in *Vem ska bli chef för kattradion* in der Revuen *På era platser - färdiga!* von Claes Andersson, Tua Forsström und Kaj Chydenius behandelt.

Personer: Måns (Jansson)
 Bill (Stenbäck)
 Bull (Taxell)
 Maja Gräddnos (Zilliacus)
 Pelle Svanslös (Bergman)

(Mörker. Man hör jamanden)

MÅNS: Kära kattkamrater. Dethär är visserligen en alldeles informell jamsession, men för ordningens skull föreslår jag ändå att vi väljer mej till ordförande.

BILL: Vi understöder...

BILL och BULL: farbror Måns...

BULL: understöder vi. [...]

MÅNS: (återställer ordningen) Som vi alla vet gäller det för oss idag att ta ställning till några centrala frågor som gäller etermedia. [...] Till en av ödesfrågorna inom vårt svenska kattparti, vårt kära SKP. [...]

MÅNS: [...] Vem ska vi utse till chef för den svenska kattradion? Ordet är fritt, mina honor och hannar!

⁶⁴⁸ *Den obundna pressen* in *Med-Borgare*, Lilla Teatern 1970, o.S.

⁶⁴⁹ *Samtalet med jobbaren* in *Med-Borgare*, Lilla Teatern 1970, o.S.

⁶⁵⁰ *SFP's Programförklaring* in *Med-Borgare*, Lilla Teatern 1970, o.S.

MAJA: Ja, skulle nån komma på tanken att fråga mej så vill jag bara meddela att åtminstone JAG inte vill bli det. [...] jag har ju så många nystan i elden. FN och Brändö och världsfreden och Svenska Honförbundet och alla mina utskott och arbetarna i Polen, och Jörn och Estland och det ena med det andra.

MÅNS: (med svensk uttal) Paha juttu. Du då, Bill?

BILL: Ja jag har ju Hanholmen. Den tar nästan all min tid. Jag hinner nästan inte alls ägna mej åt mitt ministerium, eller mitt Kattpartaj, eller min Riksskattdag, eller mina utskott, eller mina förtroendeuppdrag.

BULL: Jag tycker som Bill så sant jag heter Bull.

MÅNS: Nå men vem skall vi hitta på?

PELLE: Jag föreslår att farbro Måns blir chef för allting! Alltid redo! Tjimmelacke tjimmelacke mjau mjau!

MÅNS: Mjau. Jag tror nog att jag håller mej till min mjölkko. När det gäller mitt Hufvudkattsblad så tycker jag ju å ena sidan att det inte i princip är så betydelsefullt vem som bestämmer där, hufvudsaken är att det är jag.⁶⁵¹

In der satirisch dialogischen Fabel diskutiert die Katzenpartei über die Leitung des Katzenradios. Das Katzenpersonal wird im Personenverzeichnis unmittelbar verschiedenen finnlandschwedischen Politikern zugeordnet und die Debatte soll dadurch auf eine SFP-Sitzung verweisen. Måns verkörpert den ehemaligen Parteivorsitzenden und jetzigen Chefredakteur von Hufvudstadsbladet Jan-Magnus Jansson, Bill stellt den Parteivorsitzenden Pär Stenbäck dar, Bull personifiziert den Justizminister Christopher Taxell, Maja Grädnoss agiert als die Abgeordnete Jutta Zilliacus und Pelle Svanslös repräsentiert den Abgeordneten im Außenministerium Olle Bergman. Am Ende der Debatte kommt man zum Schluß, daß nicht die Personalentscheidung, sondern die Parteizugehörigkeit beim zukünftigen Leiter wichtig ist, weil man die enge Zusammenarbeit zwischen Partei und Radio sichern will.

Die harmonische Kooperation der verschiedenen Parteien unter der Regierung des Präsidenten Mauno Koivisto (1923-)⁶⁵² und dem Ministerpräsident Kalevi Sorsa (1930-)⁶⁵³ ist dagegen Gegenstand des *Regeringssång Mambo consensualis* in Claes Anderssons, Johan Bargums und Kaj Chydenius Revue *Jessi*.

Finland har blivit så trevligt
Allt har blivit så bra.
Förr var allting för jävligt
Ingenting alls att ha.
Finland har blivit så mysigt
Bergsråd och bostadslös
gillar varann så rysligt.
Trivseln är rent kopiös.

⁶⁵¹ *Vem ska bli chef för Kattradion in På era platser - färdiga!*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1980, o.S.

⁶⁵² Koivisto war ab 1981 (kommissarisch nach Präsident Urho Kekkonens Erkrankung) Präsident, dessen Wahl 1982 bzw. Wiederwahl 1994 erfolgte und gehört der *SDP (Suomen Sosialidemokraattinen puolue / Finlands Socialdemokratiska parti)* an.

⁶⁵³ Kalevi Sorsa war von 1975-1987 Vorsitzender der *SDP* und in den Jahren 1972-75, 1977-79 und 1982-87 Finnlands Ministerpräsident (*pääministeri / statsminister*).

Kon-kon-kon-konsensus
 stampa takten min vän
 Kam-kam-kam-kamrater
 Sorsa och Leppänen
 Hö-hö-hö-hö-högern
 värnar om de små
 Ce-ce-ce-centern
 älskar Manu också.

Kom-kom-kom-komunister-
 na har tagit slut
 Tai-tai-taistoiter^[654]
 lärt sej veta hut
 By-by-byrokraten
 mänsklig är och rar
 Po-po-po-polisen
 silkesvantar har.

Finland har blivit så härligt
 Allt har blivit så lugnt.
 Allting sköts så ärligt
 som förr sköttes plumpt.
 Strejkarna hör till historien.
 Fattiga finns inte mer
 Slut på de hårda orden.
 Lycka åt fler och fler.

Kon-kon-kon-konsensus
 stampa takten min vän
 Re-re-re-regering-
 en är de fattigas vän.
 Pen-pen-pensionären
 lever vräktigt och flott.
 Ba-ba-ba-ba-barnen
 bor i ett gyllne slott.

Kon-kon-kon-konsensus
 viskar fattig och rik
 kon-kon-kon-konflikter
 väcker en stilla komik.
 Ty-ty-ty-ty-tystnad
 råder i vårt land.
 So-so-so-so-sorsa
 styr oss med van hand.⁶⁵⁵

Zwei Jahre nach Mauno Koivistos Präsidentenwahl wird eine Zwischenbilanz seiner bisherigen Regierungszeit gezogen. In einem Tanz der Eintracht gelang es der Regierung sowohl ökonomische und sozialpolitische Interessen in Einklang zu bringen, als auch verschiedene Politiker, Parteien und Staatsdiener zu koordinieren und ihren Umgang miteinander zu zivilisieren. Wem es zu verdanken ist, daß Harmonie und Frieden das Land bestimmen, es für die Randgruppen wie Arme, Alte, Schwache,

⁶⁵⁴ "taistot (efter Taisto Sinisalo) person tillhörande vänsterflygeln av Kommunistiska Partiet" (Stenmark 1983, S.161)

⁶⁵⁵ *Regeringssång Mambo consensualis* in *Jessi*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1984, S.36f.

Kinder etc. keine Schwierigkeiten gibt, und der Gedanke an Auseinandersetzungen oder Konflikte nur komische Reaktionen erzeugt, wird am Ende des Tanzliedes deutlich, denn Sorsa ist der diskrete Leiter im Hintergrund.

Daß Koivisto geradezu prädestiniert ist, sich einem Ordnungsschema zu beugen oder innerhalb vorgegebener Gesetzmäßigkeiten zu bewegen, wird in *Jessi och Koivisto* veranschaulicht.

(Koivisto är klädd i SUOMI-verrare och går under samtalets gång igenom ett volleybollsrörelseschema)

JESSI: God dag.

KOIVISTO: (fundersam) Jag skulle kanske inte uttrycka mig fullt så kategoriskt. Överhuvudtaget tar jag inte ställning till sådana frågor, än mindre har jag någon lust att komma med uttorkningar av vad jag har sagt eller inte har sagt, även om jag kanske aldrig har sagt eller låtit bli att varken säga eller mena varken det ena eller det andra. Vad tycker ni om min smasch?

JESSI: Bra. Hur står det till?

KOIVISTO: (funderar) Det där är en fråga som man kan, eller åtminstone borde kunna, betrakta från minst två... nej tre... nej fem olika synvinklar, från min egen, från norsk - de skitstövlarna - från allmänpolitisk och från Tellervos. [...] Vad är det?

JESSI: Dethär är en apparat som alltid håller sig till sanningen. En lögn-detektor. Den kanske sku göra ditt liv lite mindre komplicerat. Hej då. (ut)

KOIVISTO: Så intressant. Nu ska vi se. (Knäpper på dosan. Funderar) Jag Mauno Henrik Koivisto är Finlands president. Jag är sextio år gammal. (Betraktar stint dosan som inte reagerar. Verkar nöjd. Funderar) [...] Ahti Karjalainen är Finlands president. (Dosan piper, Manu skrattar belåtet) Sidu, den funkar. Ahti Karjalainen BORDE ha blivit Finlands... (Dosan piper). [...] Enligt republikens regeringsform handtas utrikespolitiken av presidenten (Dosan tiger) Med andra ord av mig (Dosan piper) Nej nu jävlar! (Tydligt argt) [...] Min goda vän Kalevi Sorsa (pip) [...] Jag Mauno Henrik Koivisto förkroppsligar hederligheten i vårt lands politiska liv (pip). Makt har aldrig intresserat mej (pip). För mig är det viktiga inte målet, utan rörelsen (pip). Nej nu jävlar! Piper du en gång till så får du med Finlands president att göra! (pip) (Manu går lös på lådan, förstör den.)⁶⁵⁶

Ohne Vorgabe wirkt Koivisto dagegen vorsichtig und unentschlossen. Diese spiegelt sich auf sprachlicher Ebene in der vagen Aussagekraft bzw. Mehrdeutigkeit seiner politischen Rhetorik wider. Gleichzeitig wird er durch Jessis Lügendetektor der Flunkerei überführt, auf verschiedene Trugschlüsse aufmerksam gemacht und zur Wahrheit angehalten. So stellt sich bspw. sein außenpolitischer Einfluß sowie die vermeintliche Freundschaft mit Sorsa als Irrtum heraus.

Über seine Schwächen und Sorgen spricht Koivisto ganz offen mit seiner Frau Tellervo in der Parodie *Lille Manus bekymmer* in Bengt Ahlfors' *Morkis!*. Der kleine Mauno sitzt auf den Knien von Tellervo und fühlt sich schlecht, weil er das Gefühl hat, daß er an Popularität verliert. Während er von den Medien zunächst verehrt und hochgejubelt wurde, sieht er sich jetzt verschiedenen Sticheleien von Journalisten ausgesetzt⁶⁵⁷. Hinzukommt, daß man früher seine vagen Äußerungen für diplomatisch

⁶⁵⁶ *Jessi och Koivisto* in *Jessi*, Lilla Teatern 1984, S.38ff.

⁶⁵⁷ vgl. *Lille Manus bekymmer* in *Morkis*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1986, S.14f.

und schlau hielt, man sie dagegen heutzutage nur noch als diffus beurteilt⁶⁵⁸. Tellervo versucht, ihm Mut zu machen, und ermuntert ihn, optimistisch in die Zukunft zu sehen. Doch Maunos nachhaltige Angst, nicht wieder gewählt zu werden, obwohl mit Sorsa alles abgesprochen ist⁶⁵⁹, und der damit verbundene Verzicht auf das neue Haus auf Talludden, führen bei Tellervo schließlich zu der Überlegung, sich selbst aufstellen zu lassen. Maunos Einwände entkräftet sie mit seinen eigenen Erneuerungen zur Stellung der Frau⁶⁶⁰.

Die komplexe Beziehung zwischen Sorsa und Koivisto wird im Lied *Det är lätt att stå ut med sin egen fjärt!* eingehender beleuchtet. Das Lied beginnt zunächst mit einer alltäglichen Situation: in der U-Bahn läßt ein Mitreisender einen Furz. Er kommentiert die peinliche Begebenheit damit, daß es leicht sei, mit seinem eigenen Furz zu leben. In den folgenden Strophen wird dieses menschliche Bedürfnis auf die "geistigen Fürze" in der Politik übertragen.

1. Förra torsdan då hände en pinsam fadäs
Jag tog metron från Kampen till Hertonäs
Och fick stå hela vägen med kassar i hand
För det finns inga gentlemen kvar i vårt land.
Det var trängsel och hett,
det var packat och tätt,
när min näsa med ens fångas opp
av en lukt så brutal.
Den var rent ut anal.
Man förstod att den kom från en - kropp
Alla blängde i smyg på varandra tills att
en av herrarna sa med ett skratt:

Det är lätt att stå ut med sin egen fjärt.
Varje torsdag då äter jag soppa på ärt.
Om det runt min person står en viss atmosfär,
så beror det nog just på det där.
Ni kan snörpa på näsan, men medge ändå
att jag själv står mig närmast och lider för två.
Men den ljuvliga soppa som jag har förtärt
gör det lätt att stå ut med sin egen fjärt.

2. Såna sluskar kan man råka ut för ibland
Men vad sägs om de män som regerar vårt land?
När vi korade Mauno till rikets symbol
för hans tjustiga lock och hans strumpor med hål,
trodde vi att vi valt
fritt och hemligt, normalt
demokratiskt vårt lands president.
Men den saken var gjord
innan vi sagt vårt ord.
Också det hade Sorsa bestämt.
Ja det luktar som en överenskommen grej.
Men för Sorsa är lukten okej.

⁶⁵⁸ vgl. *Lille Manus bekymmer* in *Morkis*, Lilla Teatern 1986, S.14

⁶⁵⁹ vgl. *Lille Manus bekymmer* in *Morkis*, Lilla Teatern 1986, S.16

⁶⁶⁰ vgl. *Lille Manus bekymmer* in *Morkis*, Lilla Teatern 1986, S.17f.

Det är lätt att stå ut med sin egen fjärt.
 Och om allt går som smort var det värt det besvärt.
 För han siktar ju framåt och tar redan sats
 emot Talluddens nya palats
 Medan Ahde och Liikanen gör vad de kan
 för att trampa på tårna och nypa varann.
 Ja de knuffas och trängs bakom Sorsas stjärt.
 Men det är lätt att stå ut med sin egen fjärt.

3. Arvo Aalto han fatta ett bistert beslut:
 Tää on viiemeinen Taisto och sen ska han ut
 med splittraregång, nu ges ingen pardon.
 För så främjar jag enhet och revolution.
 Men som mången gång förr
 blev det spring i hans dörr.
 Ryska posten den knackade på.
 Det var tsarens kurir
 med ett ampert papper.
 Och där stod - som det brukade stå
 den kritiken, sa Aalto som kan vara fräck,
 var i påse förrn den kom i säck.

Det är lätt att stå ut med sin egen fjärt.
 Men när Storebror sket i mitt bo, blev det tvärt
 en så otrevligt lukt, här ska vädras minsann.
 Blir det korsdrag, så sk[y]ll på nån ann!
 I Moskva är man partisk och inkonsekvent.
 Här i Finland är Taisto en ren dissident.
 Och på utrensning är kamrat ryssen expert.
 Men det är lätt att stå ut med sin egen fjärt.⁶⁶¹

So wird bspw. die Wahl des Präsidenten Mauno Koivisto als ein schon vor der eigentlichen Wahl entschiedenes, abgekartetes Spiel des *SDP*-Vorsitzenden Sorsa dargestellt. Innerhalb der *SDP* machen sich die Abgeordneten Matti Ahde und Erkki Liikanen den Platz streitig. Auch Arvo Aalto, der Vorsitzende der kommunistischen Partei *SKP*⁶⁶² hat aufgrund der extremen Flügel nicht nur innerparteiliche Schwierigkeiten sondern wird auch vom kommunistischen Bruderland kritisiert.

Ebenfalls kritisch beobachten und kommentieren die früheren Präsidenten Finnlands - Carl Gustav Mannerheim, Juho Kusti Paasikivi und Urho Kekkonen⁶⁶³ - im Dialog *Ex-Presidenterna* in Bengt Ahlfors *Blandade känslor* vom Himmel aus die Präsidentenwahl von 1988.

MANNERHEIM: Nå, Juho Kusti, hur går det med presidentvalet där nere i Finland?

PAASIKIVI: Säg det. Det är ju folket som skall få välja president nu kantänka.

MANNERHEIM: Folket? Välja president? En egendomlig tanke. Hur skall det gå?

⁶⁶¹ *Det är lätt att stå ut med sin egen fjärt!* in *Morkis*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1986, S.83f.

⁶⁶² *SKP (Suomen kommunistinen puolue / Finlands kommunistiska parti)*

⁶⁶³ Carl Gustav Mannerheim (1867-1951) war von 1944 bis 1946, Juho Kusti Paasikivi (1870-1956) von 1946 bis 1956 und Urho Kekkonen (1900-) von 1956 bis 1981 Finnlands Präsident.

PAASIKIVI: Åt helvete går det. [...] Ändå tycks det vara ganska många sökande till jobbet, den ena inkompetentare än den andra. Perkele!

MANNERHEIM: Det är inte vårt bekymmer nu längre. Vi har gjort vårt. Och linjen håller.

PAASIKIVI: Vilken linjen?

MANNERHEIM: Mannerheim-linjen.

PAASIKIVI: Nå, den höll inte länge. Bara tills ryssen kom. Paasikivi-linjen däremot, den höll.

MANNERHEIM: Bara tills Kekkonen kom. Sedan blev det Paasikivi-Kekkonen-linjen.

PAASIKIVI: Och nu är det Paasikivi-Kekkonen-Koivisto-linjen. Den blir bara längre och längre, snart räcker den ända till Moskva.

MANNERHEIM: Men nu har utrikesministern där nere föreslagit att den skall kallas Finlands linje.

PAASIKIVI: Voi pyhä Sorsa. Den heliga anden. Men han räknar väl med att han aldrig för sitt eget namn på listan. [...]

MANNERHEIM: Nå Kekkonen, vem håller du på i presidentvalet?

KEKKONEN: Den sittande presidenten. Det har jag alltid gjort.

MANNERHEIM: Han ser ju representativt ut, men förstår du vad han säger?

KEKKONEN: Jag tycker att han börjat välja sina ord bättre.

PAASIKIVI: Bättre än sina svärsöner åtminstone.⁶⁶⁴

Paasikivi kann mit Genugtuung feststellen, daß die von ihm eingeschlagene außenpolitische Linie, die sogenannte Paasikivi-linje, die auf einen 1948 mit Rußland geschlossenen Freundschafts-, Zusammenarbeits- und Beistandspakt basiert, von seinen Nachfolgern weitergeführt wurde. Die direkten Seitenhiebe auf das Duo Sorsa und Koivisto entlarven den amtierenden Außenminister Sorsa noch einmal als Drahtzieher für die Wiederwahl Koivistos, der als repräsentativ, aber rhetorisch unklar dargestellt wird.

Verschiedene sozial- und gesellschaftspolitische Themen sowie spezielle minderheitsspezifische bzw. sprachpolitische Aspekte behandeln die Revue *Flytt' Lasset* (UA 1970 WT) von Helge Lassenius, das Kabarettstück *Det skall böjas i tid* (UA 1974 LT) von Christer Kihlman, Wava Stürmer und Esa Katajavuori, die Revuen *Vårdröm* (UA 1982 LT) von Claes Andersson, Tua Forsström, Johan Bargum, Lars Huldén, Henrik und Märta Tikkanen, *Revy-Revy* (UA 1985 LT) von Claes Andersson, Bodil Lindfors und Leif Salmén und *Morkis!* (UA 1986 LT) von Bengt Ahlfors sowie die Collage *Trösklar* (UA 1981 ÅST), die aufgrund ihrer formalen Zusammensetzung, einer thematisch locker miteinander verbundenen Einzelszenenfolge, hier aufgenommen wurde.

Die vor allem sich in der Region Österbotten auswirkende gesellschaftliche Umstrukturierung und die damit verbundene Landflucht und Auswanderung nach Schweden werden in Helge Lassenius' *Flytt' Lasset* thematisiert. Neben den allgemeinen menschlichen Problemen, die sich durch eine Emigration ergeben, findet auch die politische Dimension der Auswanderung ihren Niederschlag. In einem Interview konfrontieren drei Journalisten in *En Intervju* den zuständigen Minister mit den bevölkerungs-

⁶⁶⁴ *Ex-presidenterna* in *Blandade känslor*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1988, S.34ff.

statistischen Fakten, um ihn zu einer Stellungnahme bezüglich politischer Maßnahmen zu drängen.

GA: Herr minister, Finlands folkmängd sjönk i fjol med ca. 15.000 personer. Vad kan det bero på?

JE: Mnjaa, jaa, det är väl som med humöret. Ibland är det uppåt och ibland är det nedåt! Hahahha. [...]

BS: Statistiska uppgifter säger att emigrationen har ökat i så hög grad att den har förorsakat denna sjunkning.

JE: Mnjaa, jaha, varför frågar ni om ni en gång visste det!

RP: Vad anser ni att emigrationen beror på?

JE: Mnjaa, tjaa, folk vill väl se sej om i världen lite. Det är ju spännande att träffa människor. Inte sant?

BS: Ni anser alltså inte att en stark emigration är tecken på någon svaghet i landets politik?

JE: Absolut inte. Tvärtom skulle jag vilja säga att Finnland gör ett tappert försök att hålla jordens överbefolkning inom rimliga gränser. U-länderna bara ökar och ökar, men vi minskar vi!

RP: 53% lär emigrera av ekonomiska orsaker och arbetslöshet.

JE: Mnjaa, jaha, det var ett typiskt prat det där. Här i Helsingfors är det ju brist på arbetare.

GA: Emigrationen sker i huvudsak från andra delar av landet. [...] Ni tror inte att det faktum att Södra Finland har landets högsta medellön har någon inverkan? Och att Sverige har 40% högre medellön än det?

JE: Mnjaa, för att tala öppet ur hjärtat. Jag är lika progressiv som ni. Jag avskyr den här kommersialiserade tiden vi lever i. Folk tänker bara på pengar och pengar och att få mera pengar. [...] vi ministrar ställer oss helhjärtat i egenskapen av offentliga individer bakom alla privata initiativ i frågan. Den personliga initiativkraften måste uppmuntras, annars förslappar andarna.

RP: Så ni tror att emigrationsproblemet kan lösas.

JE: Mnjaa, på det vill jag svara ett definitivt och entydigt kanske. Allt är ju, alltefter som hur man ser på saken, ett beroende på.

GA: Tror ni att statens lokaliseringspolitik kan vara en lösning?

JE: VILKEN LOKALISERINGSPOLITIK????????????665

Die Tatsache, daß die finnländische Bevölkerung aufgrund der Emigration sinkt⁶⁶⁶, betrachtet der Minister nicht als eine besorgniserregende Entwicklung, sondern als vorübergehende Schwankung. Ebenso wird die Ursache für die Emigration vom Minister nicht in Zusammenhang mit der Innenpolitik, der Arbeitslosigkeit, der Wirtschaftslage und den schlechten Lohnverhältnissen etc. gesehen, sondern mit unsinnigen Erklärungen und Phrasen begründet. Die Ignoranz des Politikers im Hinblick auf mögliche regionalpolitische Maßnahmen soll die Benachteiligung der peripheren Gebiete deutlich machen. Gerade die von der Emigration am meisten betroffene Region Österbotten fühlte sich aufgrund der vernachlässigten regionalen Strukturpolitik von den Politikern nicht ernst genommen. Obwohl die lokale gesellschaftspolitische Auswirkung der Auswanderung, die sich in der Veränderung der schwedischsprachigen

⁶⁶⁵ *En Intervju in Flytt' Lassets*, unveröffentlichtes Manuskript, Wasa Teater 1970, o.S.

⁶⁶⁶ gemäß Allardt wanderten im Zeitraum 1966-70 124 600 Finnländer nach Schweden aus, wobei 42 400 Menschen wieder zurück nach Finnland kamen, vgl. dazu die Tabelle Einwanderungszahlen nach Schweden bei Allardt 1985, S.55

Regionen der ländlichen Gebiete zeigen, offensichtlich sind. Mit der Emigration vieler Finnlandschweden nach Schweden sind deshalb verschiedene schwedischsprachige Gegenden einer Verfinnischung ausgesetzt⁶⁶⁷. In *Det var en gång för ej så länge sen...* werden die Sprachkonflikte, die sich daraus ergeben, überspitzt dargestellt.

A: Puhu suomea kun Suomesta leipäskin saat!
 B: Nä, för jag äter franskbröd!
 A: Saatanan hurri!
 B: Jävla finntupp!
 A: Hurri!
 B: Finntupp.
 (i alt hetsigare tempo, tills det blir slagsmål)⁶⁶⁸

Aufgrund des Assimilationsdrucks, der durch die rasche Veränderung der sprachlichen Struktur einer Region ausgeübt wird, reagiert man auf die Aufforderung, sich der neuen Majoritätssprache zu bedienen, mit einem hartnäckigen Festhalten am traditionellen sprachlichen Milieu.

C: Det har ställts ett förslag om att finska skulle upptas som extra ämne på folkskolans läsoordning.
 D: FINSKA?
 E: Vi lever väl i en svenskbygd!
 D: Jag är svensk och mina barn ska växa upp som svenskar!
 E: Planerar dom en finsk inflyttning hit för att tränga undan oss?
 D: Va ska man med finska till?
 E: Prästen kan ju det.
 D: Och folkskollärarn kan litet han med.
 E: Det räcker för vår by!
 C: Jag tycker mig förstå att mötet tycker som jag! Ingen finska.⁶⁶⁹

Die Weigerung, die Majoritätssprache an den Volksschulen einzuführen, entspringt ebenfalls der Angst vor Assimilation und soll den Fortbestand des Schwedischen auf die nächste Generation gewährleisten.

Die Jugend und ihre Erziehung stehen im Mittelpunkt von Christer Kihlmans, Wava Stürmers und Esa Katajavuoris *Det skall böjas i tid*. Bereits im Programmblatt wird in *Om uppfostrans betydelse* auf die gesellschaftliche Verankerung der Erziehung hingewiesen:

⁶⁶⁷ "Så i början på sjuttioalet var de flesta svensktalande borta. En stor del av dem hade emigrerat till Sverige och resten hade fått jobb inom något annat företag. Gjuteriet är i dag nästan helt finskt. Det finns inte ens en handfull svensktalande arbetare kvar där. Några av de gamla förmän, som kommit under senaste åren är enbart finskspråkiga." (*Hurrarna* 1974, S.90)

⁶⁶⁸ *Det var en gång för ej så länge sen...* in *Flytt' Lasset*, Wasa Teater 1970, o.S.

⁶⁶⁹ *Det var en gång för ej så länge sen...* in *Flytt' Lasset*, Wasa Teater 1970, o.S.

Vill du ha goda och skötsamma barn,
 var själv god och skötsam och påverka ditt samhälle så att dess anda blir god och skötsam i stället för självisk och slösaktig.
 Vill du ha lyckliga, modiga och handlingskraftiga barn, tvinga dej själv till mod och handlingskraft och påverka ditt samhälle så att dess anda blir modig och handlingskraftig i stället för skrämmd, intrigant och uppgiven.
 Uppfostra inte ditt barn.
 Uppfostra dej själv.
 Tvinga inte ditt barn.
 Tvinga ditt samhälle.⁶⁷⁰

Die vorgeschlagene pädagogische Maxime beruht darauf, daß die Eltern das, was sie von ihren Kindern erwarten, auch vorleben und gleichzeitig gesellschaftliche Prämissen für diese Pädagogik schaffen. Inwiefern didaktische Experimente und Neukonzepte aufgrund der notwendigen staatlichen Unterstützung scheitern, wird in *Förskolan* thematisiert. Während die Vorteile, die für die Einrichtung einer Vorschule sprechen, diskutiert werden, kommt der Anruf vom Ministerium, daß die Gelder gestrichen werden⁶⁷¹. Damit wird auf eine vernachlässigte Vorschulpolitik hingewiesen, die sich in einem deutlichen Wissensunterschied bei den Erstkläßlern bemerkbar macht und der für die Grundschullehrer nur schwer auszugleichen ist⁶⁷². Daß man von staatlicher Seite zwar bestrebt ist, die Zahl der Vorschulen zu erhöhen, eine praktische Umsetzung jedoch nur langsam erfolgt, wird aus einer bildungspolitischen Tatsachenbeschreibung aus den 90er Jahren deutlich⁶⁷³.

Verschiedene Phänomene und Eigenschaften in der Relation zwischen Majoritäten und Minderheiten werden in dem Wortspiel *Majoriteten och minoriteten* in Claes Anderssons, Tua Forsströms, Johan Bargums, Lars Huldéns, Henrik und Märta Tikkanens *Vårdröm* thematisiert.

Nej, det är inte lätt. Det är det inte. Ser ni, så länge alla är i majoriteten är allt i frid och fröjd. Problemet är ju, att det ibland uppstår en... tja, en minoritet. Och det är ju inte så mycket säga om saken, jag menar så länge minoriteten är i minoritet är ju allt frid och fröjd. Men sen, om det dessutom uppstår en minoritet i majoriteten, och en majoritet i minoriteten, då har vi alltså... låt mig se... en majoritet i majoriteten, och en minoritet i majoriteten, och en majoritet i minoriteten, och en minoritet i minoriteten. Och det i sin tur innebär, att om nu till exempel minoriteten i majoriteten röstar lika som majoriteten i minoriteten, så kan ju faktiskt hända, att den som är i majoriteten, är i minoriteten. Trots att han är i majoriteten. Och tvärtom. Och då är det ju inte alls frid och fröjd längre. Så inte är det lätt, inte. Det är det inte.⁶⁷⁴

⁶⁷⁰ Om uppfostrans betydelse in *Det skall böjas i tid*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1974, o.S., vgl. dazu auch das Programmblatt zu *Det skall böjas i tid*

⁶⁷¹ vgl. *Förskolan* in *Det skall böjas i tid*, Lilla Teatern 1974, o.S.

⁶⁷² Die Einschulung erfolgt in Finnland mit sieben Jahren. Der Besuch von Vorschulen ist freiwillig, wobei es zu wenig Vorschulen gibt, um alle Vorschulkinder aufzunehmen.

⁶⁷³ "Man har strävat efter att utvidga den för 5-6 åringar avsedda frivilliga förskolan så, att alla barn strax under skolåldern ska kunna gå i den." (Eskola 1990, S.99)

⁶⁷⁴ *Majoriteten och minoriteten* in *Vårdröm*, Lilla Teatern 1982, o.S.

Unproblematisch ist das Verhältnis zwischen Majoritäten und Minderheiten, solange die unmögliche Situation gegeben ist, daß beide Parteien überhaupt nicht in Beziehung zueinander treten. Schwierig wird es dagegen, wenn Majoritäten und Minderheiten in Kontakt kommen und sich außerdem das Wahlverhalten der jeweiligen Mitglieder antagonistisch auswirkt, so daß eine Umkehrung des Verhältnisses von Überlegen- und Unterlegenheit entsteht.

Viel konkreter versucht der Vertreter des *Svenska Folktinget*⁶⁷⁵ in seinem Monolog *Folktinget* in Claes Anderssons, Bodil Lindfors' und Leif Salméns *Revy-Revy*, auf bevölkerungspolitische Erscheinungen einer Minderheit aufmerksam zu machen.

(En man i yngre medelåldern, sjaskigt klädd. Hasar sig fram till en mikrofon, mitt på scenen, tar fram en stor burk med piller)

FOLKTINGET: Det är jag som är Folktinget. (Tar ett piller) Folktinget - det är jag. [...] Min uppgift är att utreda förhållandena i tvåspråkiga kommuner med svenska som majoritetsspråk... föreställer jag mej. Det låter väldigt komplicerat. Verkligheten är komplicerad... verkar det. Antalet tvåspråkiga kommuner med svenska som majoritetsspråk minskar så sakteliga... sakteliga... (tar ett piller, långsamt och med eftertanke) Jag sysslar mest med statistik och ekonomiska utredningar... [...] I år.. eller var det i fjol... har jag skrivit fjorton promemorior till miljö-, inrikes- och finansministerierna. Numera får jag aldrig någon svarspost. [...] Jag har en nästan bestämd känsla av att vi behövs, vi på Folktinget. Alltså vi behövs, verkligen. Regionplanering och allt det där är väldigt viktigt... tror jag, bestämt... I varje fall är det många som är av samma åsikt... på den punkten. Jag är egentligen en politisk kompromiss. Det var så jag blev utnämnd, sägs det. (Tar några piller) Jag tror inte att det ligger nånting ont i politiska kompromisser.. Man måste kompromissa om så mycket här i världen. [...] I varje fall är det så att det är språket och kulturen som binder oss samman... binder oss... binder... Jag menar att utan Folktinget så dör den finlandssvenska kulturen... säger mina chefer. Jag undrar om mina chefer läser mina promemorior? (Tar ett piller) De talar inte om dem... [...] Ingen talar om mina utredningar. Ingen talar med mig. [...] Jag tror ändå på Folktinget... tror jag. (Vacklar ut)⁶⁷⁶

Der Vertreter des inoffiziellen Parlaments *Svenska Folktinget* betrachtet es als seine Aufgabe, die demographische Entwicklung in den zweisprachigen Regionen Finnlands klarzulegen, da die Organisation von je her die bevölkerungspolitische Hypothese vertrat, daß das Schwedische nur gewahrt werden kann, solange die schwedischsprachigen Gebiete in ihrer traditionellen Struktur erhalten bleiben⁶⁷⁷. Aus diesem Grund beschäftigt ihn der allmähliche Rückgang der zweisprachigen Gebiete mit Schwedisch als Majoritätssprache. Obgleich der Sprecher die Bedeutung des *Svenska Folktinget* betont, vermittelt er unterschwellig die nachlassende Einflußnahme und

⁶⁷⁵ vgl. Kapitel 2.2. und Kapitel 2.4.2.

⁶⁷⁶ *Folktinget* in *Revy-Revy*, unveröffentlichtes Manuskript, Åbo Svenska Teater 1986, o.S.

⁶⁷⁷ Ett viktigt grundantagande inom finlandssvensk politik har varit att svenskan kan bevaras i Finland endast så länge det finns svenskspråkiga bygder vilkas sammansättning inte förändras av kollektiva eller politiska åtgärder. (Allardt/Starck 1981, S.209)

zusammenhaltende Funktion des Parlaments. Auch das äußere Erscheinungsbild des Repräsentanten - die heruntergekommene Kleidung, die Medikamentenabhängigkeit sowie seine unzusammenhängende Redeweise - soll auf ein verkrampftes Festhalten an einer angegriffenen Institution anspielen⁶⁷⁸.

Einen im Hinblick auf die demographische Entwicklung der finnlandsschwedischen Bevölkerung sehr optimistischen Ausblick vermittelt das Lied *Det finlandssvenska befolkningsöverskottets sång*. Entgegen der offiziellen Statistik, aus der hervorgeht, daß die finnlandsschwedische Bevölkerung sowohl in relativer als auch in absoluter Zahl kontinuierlich abnimmt, wird im Lied ein massives Ansteigen der Finnlandsschweden prognostiziert.

Vi är många vi är många och vi tänker bli flera
ja vi tänker bli flera och flera ju flera vi blir
och ju mindre vi tänker desto mer vi förmeras
ja vi spirar och sväller som morötter i vårt revir
akta akta er
ja akta akta er.

Som ett hämnande stormmoln ska vi svepa fram över slätten
och vårt dunder ska drabba er alla som inte vet hut
det är vi som är många det är vi som har rätten
det ni inte ger godlynt ska vi hugga till slut
akta akta er
ja akta akta er.

Ännu är vi för få ännu kan vi inte slå takten
för er degenererade fränder där vid era rågade bord
men vi växer och ni krymper och en dag tar vi makten
då ska ni lära er bocka då får ni äta jord
akta akta er
ja akta akta er.⁶⁷⁹

Der angriffslustig Ton, der den beiden letzten Strophen unterlegt ist, soll die Drohungen der Minderheit, das herrschende Überlegen- und Unterlegenheitsverhältnis umzukehren, unterstreichen und ist als Provokation gegen die Majorität gerichtet. Der Kampf um die Prävalenz als gemeinsamer Auftrag und die eindeutige Abgrenzung von der Fremdgruppe bestärkt die Solidarität der Eigengruppe. Gleichzeitig wird die Bevölkerungsentwicklung der Eigengruppe bzw. die sprachliche Zugehörigkeit zur politischen Mobilmachung.

⁶⁷⁸ vgl. dazu auch Allardt und Starck: "Folktinget har varit fortsatt att existera som en allmän påtryckningsgrupp men varken dess politiska betydelse eller plats i finlandssvenskarnas medvetande har varit stor [...]. Särskilt socialdemokraterna har varit missnöjda med sin position inom Folktinget, och nya regler för valet av representanter har manglats fram. Folktingets betydelse är kanske främst potentiell. Det har varit mycket betydelsefullt i situationer där den finlandssvenska minoritetens grundförutsättningar har varit hotade." (Allardt/Starck 1981, S.209)

⁶⁷⁹ *Det finlandssvenska befolkningsöverskottets sång* in Revy-Revy, Åbo Svenska Teater 1986, o.S.

Mit den gesellschaftspolitischen Anliegen einer anderen Form von Minorität, den Behinderten als soziale Minderheit, beschäftigt sich Bo Carpelans Collage *Trösklar*. Vor allem die alltäglichen Hindernisse und Vorurteile, denen Behinderte - die Beispiele beschränken sich auf Rollstuhlfahrer, Blinde und Taube - ausgeliefert sind, werden im Stück thematisiert. Beim Apothekenbesuch eines Blinden in *På apoteket* wird vorgeführt, wie Behinderte nicht als gleichwertige Menschen akzeptiert werden, sondern aus Unsicherheit und Ignoranz nicht beachtet werden. Statt sich unmittelbar an den blinden Kunden zu wenden, wählt der Apotheker den Weg über eine dritte Person, die Begleiterin des Blinden, um den direkten Kontakt zu dem als andersartig Empfundene zu meiden bzw. die nötige Entfernung und Distanz zu wahren⁶⁸⁰. Einer eindeutigen Klassifikation von behindert und gesund ist man auch auf dem Arbeitsamt ausgeliefert. In *På arbetsbyrån* macht der Beamte dem blinden Arbeitssuchenden wenig Hoffnung, etwas zu finden. Er appelliert in seiner Schlußreplik an ihn, nichts Unmögliches zu fordern:

Det finns kurser, det finns hobbyverksamhet, det finns handarbete, det finns - det finns tusentals olika sätt att pyssla med vad ni nu pysslar med. Men snälla ni, kräv inte det omöjliga. När inte ens friska människor får arbete. Förstår ni? Inte ens - vanliga - friska - människor.⁶⁸¹

Die voreingenommene Haltung, die auch in einer öffentlichen Institution gegenüber den Behinderten vorherrscht, verweist auf die gesellschaftlich verankerten Attitüden. Das, was für Nichtbehinderte als normal und selbstverständlich gilt respektive zu den Grundbedürfnissen des Menschen gehört, wird für Behinderte als Unmöglichkeit dargestellt. Mit der Beschreibung authentischer Situationen sollen in Carpelans *Trösklar* oft zu beobachtende Schwierigkeiten beim Umgang mit Behinderten verdeutlicht werden, damit der Zuschauer sein eigenes Verhalten reflektiert. Erst mit dem Bewußtsein, daß die Grenze, die zwischen Behinderten und Gesunden gezogen wird, ungerechtfertigt ist, kann sich - wie es in *Drömmen* angedeutet ist - die Sehnsucht der Behinderten von einer Gemeinschaft, in der sich Behinderte und Nichtbehinderte gleichermaßen wohl fühlen, erfüllen.

Där du förnekar står drömmen fast.
Där du tvekar tar drömmen språnget.
Den är hos alla och utplånar alla gränser
som vi som kallar oss friska drar som ett svärdshugg
mellan friskt och sjukt.
Hur sjuka är vi då inte!
Drömmen är ju verkligheten allra innerst inne,
den hårda kärnan som blir ett träd,

⁶⁸⁰ vgl. *På apoteket* in *Trösklar*, unveröffentlichtes Manuskript, Åbo Svenska Teater 1982, o.S.; vgl. dazu Carpelan 1982, S.19

⁶⁸¹ *På arbetsbyrån* in *Trösklar*, Åbo Svenska Teater 1982, o.S.; vgl. dazu Carpelan 1982, S.13

tron som försätter berget Dumhet.
 I vår dröm är alla friska
 såsom världsträdets krona när det slår ut om våren,
 det mångförgrenade undret,
 glänsande, svalt.⁶⁸²

Wirtschafts- und konsumentenpolitische Anspielungen finden sich in den Revuen *Oss emellan* (UA 1975 LT) von Claes Andersson, Johan Bargum, *På era platser - färdiga!* (UA 1980 LT) von Claes Andersson, Tua Forsström und Kaj Chydenius und *Vårdröm* (UA 1980 LT) von Claes Andersson, Tua Forsström, Johan Bargum, Lars Huldén, Henrik und Märta Tikkanen.

Mittels Alvar Bloms, der als durchgängige Figur in Claes Anderssons und Johan Bargums *Oss emellan* den finnlandschwedischen Durchschnittsbürger schlechthin verkörpert, ergeben sich verschiedene kleinere Seitenhiebe auf die finnlandschwedische Gesellschaft. Ein ökonomisches Phänomen und das damit verbundene Geschäftsgebaren werden in einem Zwischentext zu *Sparsamhetens lov* angedeutet.

Själva den sunda kärnan i vårt finlandssvenska näringsliv utgörs av de osjälviska och oegennyttiga finlandssvenska kvinnor och män, som under årtionde med ofattbar offervilja gjort sin frivilliga insats för våra kära familjeföretags väl och ve. Också har Alvar Blom med på ett litet hörn, aktieägare som han är i familjeföretaget Blom, Blom & Virtanen.⁶⁸³

Die Tatsache, dass selbst Alvar Blom, der das Mittelmaß repräsentiert, als Aktienbesitzer in die Industrie involviert ist, soll auf die Ausdehnung der Familienbetriebe der Finnlandschweden und die oft geführte Auseinandersetzung über die Bedeutung der finnlandschwedischen Kapitalkraft und deren Auswirkung auf das finnländische Wirtschafts- und Gesellschaftsleben hindeuten⁶⁸⁴.

Wie sich der jährliche Ertrag des gesamten finnländischen Wirtschaftsprozesses sinnvoll umsetzen ließe, wird in Claes Anderssons, Tua Forsströms und Kaj Chydenius' *På era platser - färdiga!* vorgeführt. Die komplizierten Berechnungen in

⁶⁸² *Drömmen in Trösklar*, Åbo Svenska Teater 1982, o.S.; vgl. dazu Carpelan 1982, S.27f.

⁶⁸³ *Mellantext Sparsamhetslov in Oss emellan*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1982, o.S.

⁶⁸⁴ vgl. dazu auch die empirischen Untersuchungen von Klaus Törnudd Ende der 70er Jahre: "Enligt en nyligen utförd beräkning svarar statliga, kommunala och kooperativa företag för omkring 20 procent av industriproduktionen i Finland och privatägda företag således för 80 procent. Av dessa 80 procent kan ungefär en tredjedel betecknas som storindustri, och av denna storindustri befinner sig ungefär 75 procent i svensk ägo (här medräknats även svenska andelar i bolag med ägare ur båda språkgrupperna). Om man gör det tämligen plausible antagandet, att småindustrin är fördelad ungefär i proportion till språkfördelningen inom hela befolkningen, finner man att svenskägda privata företag står för ungefär 25 procent av landets totala industriproduktion." (Törnudd 1978, S.25)

Räkneapparaten 3 führen zu einem neuen Konzept für die Verteilung des Bruttosozialproduktes und ergeben, daß wenn jeder Finnländer auf ein Siebtel seines Alkoholkonsums verzichtet, mit dem Betrag die Entwicklungshilfe finanziert werden könnte⁶⁸⁵.

Zur verbraucherorientierten Aufklärung über Herkunft und Zusammensetzung von Lebensmitteln tragen drei Konsumenten in *Multinationella Rocken* bei. Aus der Unterhaltung der drei Einkäufer wird deutlich, welcher Verunsicherung der Verbraucher durch eine latente Falschdeklarierung ausgesetzt ist. Besonders die aufgrund verschiedener nationaler Symbole etc. offensichtlich einheimisch erscheinenden Erzeugnisse werden bei genauer Betrachtung als Importprodukte entlarvt⁶⁸⁶.

Eine ironische Verteidigungsrede bzw. Verharmlosung beim Verwenden von chemischen Konservierungsmitteln und Geschmacksverstärkern wird dagegen im Aufklärungs- und Beratungsgespräch des Giftkonsulenten Arsene Poison in *Alla överdriver* in Claes Anderssons, Tua Forsströms, Johan Bargums, Lars Huldéns, Henrik und Märta Tikkanens *Vårdröm* gehalten.

Kära konsumenter! Jag är konsulent Arsene Poison från Ab.Giftimport. Och skulle vilja prata med er, kära konsumenter, om saker som står oss alla nära: vår dagliga föda. Jag är här för att undanröja en rad missförstånd. Det har nämligen visat sig att många människor idag går omkring med alldeles obefogade rädslor för att med sin mat få i sig endel ämnen som de i sin okunskap kallar "gifter". Ändå är det ju så, att vår föda i dag är bättre och omsorgsfullare preparerad än någonsin tidigare, allt detta ägnat ett skydd och bevara det dyrbaraste vi äger: vår hälsa (spasmer i ansiktet). Ta nu en vanlig mänskans vanlig dag. Mej till exempel (nackspasm). Jag brukar börja min dag med att dricka ett glas rent kranvatten. Kranvattnets renhet garanteras ju av obetydliga mängder klor och fenol, så små att man knappt känner smaken av dem. [...] Till lunch tar jag nästan alltid korv och potatis. Korv är ju numera alla sanna vegetarianers favoritmat, eftersom den är helt fri från kött med undantag av lite grissvål, endel kljuver och en och annan tjurlem. Annars är det bara mjöl och skyddsämnen. Men observera att också här är det fråga om försvinnande små mängder av antioxiderings-, emulgerings-, stabiliserings-, konserverings- och surhetsreglerande ämnen, vilka i och för sej intagna i stor mängder, kunde skydda lite i överkant, så att säga. Och potatisen nuförtiden är så god. Kemiskt fri från näsor och ögon och groddar. [...] Till middan tar jag helst fisk. Fisken är ett ytterst renligt djur. Nästan all fisk i vårt land innehåller en mängd kvicksilver som KLART!!!! ligger under WHB:s rekommendationer.⁶⁸⁷

Bereits dieser kurze Ausschnitt des Dialogs zeigt, daß sowohl vom Herstellerstandpunkt als auch vom Verbraucherverhalten marktwirtschaftliche Interessen bestehen. Der Kunde will bspw. fleischlos essen oder ästhetische Kartoffeln verbrauchen, und der Produzent läßt aufgrund der Nachfrage entsprechende Spezialartikel anfertigen.

⁶⁸⁵ vgl. *Räkneapparaten 3* in *På era platser - färdiga!*, Lilla Teatern 1980, o.S.

⁶⁸⁶ vgl. *Multinationella Rocken* in *På era platser - färdiga!*, Lilla Teatern 1980, o.S.

⁶⁸⁷ *Alla överdriver* in *Vårdröm*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1982, o.S.

Die eigene Institution betreffende, theaterinterne oder kulturpolitische Sticheleien werden in den Revuen *Varning för svindel* (UA 1982 WT) von Peter Snickars und Pekka Sonck⁶⁸⁸ und *Morkis!* (UA 1986 LT) von Bengt Ahlfors aufgenommen.

Die Rezeption, die das *Wasa Teater* durch einzelne Kritiker erfährt, wird im Lied des *Nallebjörn* in Peter Snickars und Pekka Soncks *Varning för svindel* vom Theater selbst wieder reflektiert.

KÖR: Helig ed vi svära Wasa Teater
aldrig skall vi sudlas utav er vi svär.
Er vi skola skygga med vårt blod oss trygga
Vi ej räds er makt, Österbotten stå på vakt.

LINDSTRÖM: Jag är en liten Nallebjörn från Närpes.
Jag för en enmanskrig och för det ju
emot teaterstycken som ju värpes
uti ett hus på Sandögatan sju
när de sedan kläckes ut
jag försöker göra slut
på den med pennan i min tidning uti Närpes.

KÖR: Helig ed vi svära Wasa Teater [...]

LINDSTRÖM: Jag spöken ser i alla tygkulisser
Bak varje dörr och i varenda stund.
Ja, huset är ju fullt av kommunister.
Jag nippor får när jag ser Chrischan Lund.
Å bakom en tyll gardin
ser jag Martin och Kristin.
Å en låda full med fulla anarkister.

KÖR: Helig ed vi svära Wasa Teater [...]

LINDSTRÖM: Det är ju ingen skillnad vem bestämmer
på denna regionens teater.
Det är nog inte där som skorna klämmer
de må fast hitta sjutton ch-e-fer
de är alla samma skit
vi vill inte ha dem hit.
För he var ju bare sembär å sembär.

KÖR: Helig ed vi svära Wasa Teater [...]

LINDSTRÖM: Jag är ju bäst i världen på att veta
om Shakespeare, Molière och Minna Canth
och hur man spelar Sartres lilla sköka
vet bara jag å jag int' sant
och som Kri-i-tiker
jag ju bäst i världen är
Bättre får ni nog i Österbotten söka.⁶⁸⁹

Ein Kritiker, der einen Einzelkampf gegen das Theater führt, beanstandet einerseits die Repertoireauswahl am *Wasa Teater* und richtet sich andererseits gegen die von seiner Spielauffassung abweichenden Inszenierungsweisen der Regisseure Christian Lund⁶⁹⁰, Martin Kurtén und Kristin Olsoni⁶⁹¹. Schließlich werden von ihm alle

⁶⁸⁸ Einige lokale Aspekte von *Varning för svindel* wurden bereits in Kapitel 4.2. erwähnt.

⁶⁸⁹ *Nallebjörnen* in *Varning för svindel*, Wasa Teater 1982, S.15

⁶⁹⁰ Christian Lund war Ende der 1960er Jahre künstlerischer Leiter am *Wasa Teater*.

bisherigen Leiter des Theaters pauschal und undifferenziert als unfähig bezeichnet. Dagegen kann er einzig und allein die gesamte dramatische Literatur inszenieren, deshalb hat seine Inszenierungsart Absolutheitsanspruch. Die Sticheleien des Liedes am Kritiker wurden wiederum von Ralf Norrman in dessen Rezension beanstandet: "Man tillrättvisade och undervisade teaterkritiker, och lärde de, vad de skall tycka."⁶⁹² Auf diese Weise wird die Dialektik zwischen politischem Theater und Rezensenten deutlich.

Die Beeinflussung der Theater durch die Subventionen privater und staatlicher Kunstförderer wird sowohl im Dialog in *Varning för svindel* als auch musikalisch in *Morkis!* dargestellt.

So greift die Kommunalpolitik in *Programkommittén* unmittelbar in den Probenalltag von Rotkäppchen ein.

(Censurkommittén inträder rakt in på scenen)

BERÄTTAREN: Nej, nej jägarna kommer först i slutet... oj, förlåt jag trodde ni var jägare men det är väl censur... jag menar programråd... jag menar repertoar... vadenheter...

CENSOR 1: Vi är ett arbetsutskott som representerar de svenskspråkiga kommunerna i Österbotten som finansierar teaterns verksamhet till 10%.

CENSOR 2: Vi skulle vilja få en inblick i vad som repeteras här på teatern och vad ni tänker spela för våra pengar.

BERÄTTAREN: Jo det här är en barnpjäs som grunder sig på sagan om Vargen och Rödluvan.

CENSOR 3: Vill ni vara så snälla och ta om det från början.

BERÄTTAREN: Javisst [...] Det var en gång en liten flicka som kallades Rödluvan. Hon bodde...

CENSOR 1: Har det inte varit tillräckligt med rött på Wasa Teater nu. Folk börja ha nog av det röda nu.⁶⁹³

Aufgrund der finanziellen Unterstützung der schwedischsprachigen Kommunen wird ein Mitspracherecht in der Repertoirewahl und der Dramaturgie eingefordert, das mit einer Zensur gleichzusetzen ist. Auf diese Weise steht vor allem die politische Linie und deren Verbreitung durch das Theater unter Kontrolle. Lächerlich wirken die Zensoren dadurch, daß die Farbe der Protagonistin Opfer der politischen Korrektur des Theaters wird.

Mit der Aufforderung im Lied *Lägg dina pengar i kultur*, werden die Vorteile, die sich für den Geldgeber beim Kultursponsoring ergeben, aufgezählt. Die Werbung für private Beihilfe ist um so notwendiger, weil die geringe staatliche Unterstützung nicht ausreicht.

⁶⁹¹ Martin Kurtén und Kristin Olsoni leiteten zusammen das *Wasa Teater* von Mitte der 70er Jahre bis zu den 80er Jahren.

⁶⁹² Norrman 1983, S.3

⁶⁹³ *Programkommittén* in *Varning för svindel*, Wasa Teater 1982, S.12

1. Vill du att dina produkter
slipper alla stygga lukter,
kom till Konstens tempel, här är vi så måna
att bli Kapitalens drängar
och vi tvättar dina pengar
ännu fräschare än Andy och Rexona.
Dina dirty business får en skönhetskur
Kom till oss, lägg dina pengar i kultur!
2. Vill du öka på exporten,
satsa inte mer på sporten!
Ett tu tre kan du få pucken mitt synen
Trots rekord och fina tider
anabola steroider
ger Olympens vackra gossar fula trynen
Sport är farligt och skandaler står på lur.
Kom till oss, lägg dina pengar i kultur!
3. Vi vill komma fram till kvarnen
Röda Korset, Rädda Barnen
har fått nog - nu är det vi som ger prestigen
Det är vi som ska ta över
alla dina julklappsklöver
och kvittera med ditt märke på affischen
Slopa fattigvården, nu står vi i tur.
Kom till oss, lägg dina pengar i kultur!
4. Förr var näringslivet gnidigt,
men nu simmar det så smidigt
i konsertsalonger och på konstmuseum.
Bankerna ha blivit snälla
och ofantligt kulturella;
filial på Operan och Ateneum
Dagens värdepapper heter partitur
Kom till oss, lägg dina pengar i kultur!
5. Statens kaka hjälper föga
Gagerna är allt för höga
också om publiken fyller hela salen.
När Tom Krause tar sig ton, är
varje visa värd miljoner
Då får Pohjola försäkra festivalen
Konst är oväderlig, men förbannat dyr.
Kom till oss, lägg dina pengar i kyltyr!
6. Men vår frihet vill vi värna
fast vi inte riktigt gärna
talar om den när vi lyfter honoraren
Varken staten eller banken
ska bestämma över tanken
Nej, vi väljer själva fritt repertoaren.
Men vi vet att Moster Sponsor är sufflör
Och sufflören ser man aldrig - men man hör!⁶⁹⁴

⁶⁹⁴ *Lägg dina pengar i kultur* in *Morkis*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1986, S.12f.

Ogleich es für die Theaterleiter wichtig ist, ihre Freiheit im Hinblick auf die inhaltliche und künstlerische Arbeit zu bewahren, ist ihnen auch bewußt, daß der Sponsor sich nicht immer verbergen läßt.

Ein außenpolitisches Thema wurde aus aktuellem Anlaß in der Revue *Viva Espana* (UA 1975 LT) von Claes Andersson, Johan Bargum und Pentti Saarista aufgenommen. Angesichts der Demokratisierungsbewegungen in Spanien und des Todes des spanischen Diktators Franco (1892-1975), stellte das *Lilla Teatern* das zweisprachige Extra-Programm über Francos Spanien zusammen. Mit welchen Mitteln das Volk zur Unterstützung der Diktatur nach faschistischem System indoktriniert wurde, wird in *Fascismen* behandelt.

RÖST 1: Fascismen innebär inte bara ekonomiskt förtryck av de fattiga arbetare, småbrukare, politiska motståndare. Fascismens idéer, den fascistiska ideologien har fått en framträdande plats i Spanien - lyssna till sagan om Spanien, ur en läsebok för småbarn.
 RÖST 2: "Spanien var en prinsessa, dotter till en mycket mäktig kung. Och till en skön, mycket ljuv och mycket god drottning. En dag dog hennes moder drottning och kort därefter gifte kungen om sig med en ond och avundsjuk kvinna. För Spanien blev hon en fasansfull styvmor. Styvmodern gav Spanien en förtrollad frukt som försänkte Spanien i djup sömn, en lång, dödsliknande sömn. Ur den kunde hon väckas bara av en ledare, caudillo, på en vit häst. [...] Ryttaren på den vita hästen svängde ett gyllene svärd ett svärd av eld. När folket såg den ädle ryttaren trodde de att också han, som många andra hade närmast sig Spanien, skulle förgås utan att kunna rädda Spanien. Men inför folkets glädjerop och hopfyllda tårar korsade denne caudillo med ett hopp av sin vita häst vattnet - och med sitt flammande svärd dödade han alla odjur, allt avskum och alla onda andan. Och med spetsen av sitt gyllene svärd vidrörde han den förtrollades panna. Då hörde man i skogen, ändå till avlägsna länder, ett fruktansvärd ljud, som utbrott av ett krig. Spanien öppnade sina ögon, hon såg på sin befriare, och äntligen: *Arriba Espana!* reste hon sig. Hon bjöd sin arm åt hjälten och de vandrade mot slottet. Luften genljöd av klockornas klang, allt var glädje, jubel och flaggorna, ljus och sånger. Spanien - befriad från de gift avundsjukan hade gett henne - äktade sin caudillo, sin befriare. Och de levde lyckliga i många långa år. I himmelens och jordens yttersta välsignelse.⁶⁹⁵

Nach der einführenden allgemeinen Charakteristik des Faschismus durch die erste Stimme verkündet die zweite Stimme das Märchen. Die verzauberte Frucht steht für die neugeschaffene Republik nach dem Wahlsieg der Republikaner 1931, die zur Abdankung König Alfons XIII. (1886-1941) führte. In der jungen Republik herrschen Korruption, Unruhen und eine schlechte Wirtschaftslage, die im todesähnlichen Schlaf ihre Andeutung findet. Der nationalistische Aufstand Francos und die sich zum Bürgerkrieg ausweitende Militärerhebung werden als Befreiungs- und Heldentat des *caudillo* dargestellt, die dem Volk zugute kommt. Auf diese Weise soll mit einem verständlichen und volksnahen Medium eine politische Theorie und die damit verbundene Weltanschauung verbreitet werden.

⁶⁹⁵ *Fascismen* in *Viva Espana*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1975, o.S.

Während die innenpolitischen Themen mit Kommentaren zur aktuellen Parteipolitik sowie durch gesellschafts-, wirtschafts- und kulturpolitische Anspielungen in den Revue- und Kabarettprogrammen sehr ausführlich behandelt wurden, fanden außen- und weltpolitische Ereignisse kaum Niederschlag. Im Gegensatz zu den Reaktionen in den Rezensionen der 70er Jahre, in denen man die Parteilichkeit, Provokation und kritisch-oppositionelle Haltung des Kabarett entrüstet betrachtete, werden dem Kabarett der 80er Jahre von verschiedenen Rezensenten zu viel Ausgewogenheit und zu wenig Nachdruck unterstellt. An exemplarischen Beispielen verschiedener Rezensionen sollen politische Wirkung und Umgang des Kabarett herausgestellt werden. Als unterschwellige Linkspropaganda, die auf Kosten von *SFP* durchgeführt wurde, hat ein Teil des Publikums die Intention des gesamten kabarettistischen Wahlprogramms von Bengt Ahlfors', Claes Anderssons und Johan Bargums *Med-Borgare* verstanden. "Emellertid var det här ingalunda fråga om allmänt raljärke med valen och alla de mindre sympatiska utväxter som florerar i samband med dem, utan om ren och skär vänsterpropaganda, med Svenska folkpartiet som måltavla och spottkopp."⁶⁹⁶ Mit *SFP* als Zielscheibe wurde eine finnlandschwedische Einrichtung angegriffen, die gemäß Allardt und Starck vor allem bei der Bevölkerung in Helsingfors eine für das Finnlandschwedentum wesentliche integrative bzw. identitätsstiftende Bedeutung hat⁶⁹⁷ und deren Darstellung man als einseitig negativ empfand. Die Einseitigkeit der Darstellung wurde vor allem in den Rezensionen von Nya Pressen zum Politikum gemacht, indem man soweit ging, daß der Redaktionschef von Nya Pressen, Carl-Johan Berg, Bengt Ahlfors', Claes Anderssons und Johan Bargums *Med-Borgare* als "sozialdemokratiskt valmöte"⁶⁹⁸ bezeichnete⁶⁹⁹. Aus diesem Grund weigerte man sich, *Med-Borgare* zu rezensieren⁷⁰⁰. In der oben zitierten Rezension des Lön-tagaren⁷⁰¹ wird am Schluß der Kritik Theater mit einer eindeutig politischen Botschaft, in Anlehnung an den Mißbrauch im Dritten Reich, grundsätzlich in Frage gestellt⁷⁰².

Inwiefern sich jedoch tendenziös empfundene Darstellungen als kritisches Entblößen bekannter Tatsachen zeigen, wird am oben erwähnten Beispiel *Den obundna pressen* deutlich. Die dort angedeutete latente Zusammenarbeit von *SFP* und Hufvudstads-

⁶⁹⁶ Arne Söderström, Landbygdens folk 06.04.1970

⁶⁹⁷ "Om man granskar den svenskspråkiga väljarkåren i helsingforsregionen utgående från hur den varit anknuten till olika svenskspråkiga institutioner framstår Svenska folkpartiets väljare inte oväntat som den mest svenska gruppen." (Allardt/Starck 1981, S.276)

⁶⁹⁸ Tor Högnäs, DN 08.03.1970

⁶⁹⁹ vgl. dazu auch die Rezension *Intrycket av valmöte förstärktes* von Patrik Lilius, NP 10.03.1970

⁷⁰⁰ vgl. dazu: "'Medborgare orsakade något av en skandal eftersom en del tidningar t.o.m. vägrade recensera den med motiveringen att den var ett valmöte'." (Margita Andergård, Hbl 17.01.1986)

⁷⁰¹ FFC (Finlands Fackförbunds Centralorganisation, Suomen Ammattiliittojen)

⁷⁰² vgl. dazu "När tredje riket i tiden använde scenkonsten som ett av sina medel i sin politiska förkunnelse fördömdes detta i västerlandet, och ej minst från vänster med eftertryck. Och med rätta. Politisk propaganda har enl. undert:s mening intet med teaterkonst att göra, och allra minst med teaterkonst som stöds med allmänna medel." (Arne Söderström 06.03.1970)

bladet findet man bei Allardt und Starck in der Beschreibung verschiedener institutioneller Mechanismen, die in Helsingfors die Wählerschaft von *SFP* erhöhen, bestätigt⁷⁰³. Demgegenüber zeigen die Kabarets oder kabarettistischen Revuenummern der 80er Jahre einen versöhnlicheren Grundton und wirken politisch ausgeglichener. In der Rezension zu *Jessi* wird die freundlich-gefällige Haltung ironisch zum neuen Qualitätsmaßstab gemacht: "Kvaliteten hade mer med snällhet att göra än med provokation i den här Jessi Revyn."⁷⁰⁴, und in *Morkis!* kann selbst die gute schauspielerische Leistung nicht die für das Kabarett relevante Schärfe vermitteln: "Martin Kurtén är visserligen rolig som gnällig och besviken president i "Lille Manus bekymmer". Men sketchen kunde gärna ha gjorts ännu fränare."⁷⁰⁵ Dennoch läßt sich erkennen, daß grundsätzlich dem Genre entsprechend eine kritisch oppositionelle Haltung gegenüber den herrschenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen eingenommen wird. Darauf, daß die erklärte politisch-gesellschaftskritische Tendenz des Kabarets häufig bestimmend für die Zuschauerreaktion oder Rezeption ist, weist Hörburger hin:

Das Kabarett ist eine theatralische Kunst, die je nach politischer Gesinnung und Couleur, auf geziemende Provokation angelegt ist. Auf den Zuschauer wirkt es abstoßend oder anziehend, womöglich unterhaltlich. Es kommt jeweils auf die aktuelle Gemütslage des Betrachters an. Ob dieser sich auf das Bühnengeschehen einläßt oder sich ihm verschließt, das hat oft, beileibe nicht immer, mit dem Partei- oder dem Gesangbuch zu tun.⁷⁰⁶

Eine weitere grundsätzliche Voraussetzung zum Verständnis des Kabarets bemerkt Ueding:

So kommt es auch, daß Kabarett und Kabarettisten von Parteigängern, die nichts anderes sind, immer mit Mißtrauen betrachtet werden, ob sie links oder rechts stehen. Überdies gibt es noch einen weiteren Stein des Anstoßes: wenn der Kabarettist verkündet, er wolle etwas hübsches singen, ist das ja nicht bloß ironisch gemeint. Unterhaltung gehört schon zum Kabarett dazu, Caféhaus- und Kneipenatmosphäre sind nicht nur sein äußerlicher Rahmen, sondern werden durch das Ideal geselliger Gemeinsamkeit verbunden. Didaktisches Theater, Lehrstück im kleinen, darf man von den Sketchen und Szenen hier glücklicherweise nicht erwarten, es wird gelacht, der Humor bricht

⁷⁰³ "Detta innebär att det bland helsingforssvenskarna finns institutionella mekanismer som har tenderat att öka Svenska folkpartiets väljarstöd. Vissa av dessa mekanismer är väl kända bland helsingforssvenskarna. Hufvudstadsbladet, som praktiskt taget alla läser, är oberoende av Svenska folkpartiet men icke desto mindre tenderar läsningen av Hufvudstadsbladet att öka stödet för SFP." (Allardt/Starck 1981, S.276)

⁷⁰⁴ Agneta Enckell, FNT 15.11.1984; vgl. auch den Titel der Rezension von Agneta Enckell: *Alltför snäll revy*.

⁷⁰⁵ Gustav Widén, Bbl 04.02.1986

⁷⁰⁶ Hörburger 1993, S.15

immer wieder die Speerspitzen der Feindseligkeit, und die komische Aufklärung soll das Publikum vergnügen - welch ein Greuel für Funktionsschädel jeglicher Couleur.⁷⁰⁷

Die Basis für den richtigen Umgang mit den gattungsspezifischen ironischen und kritischen Seitenhieben des Kabarets auf Politik und Gesellschaft bilden, gemäß Hörburger und Ueding, Humor und Selbstironie. Fehlt die Bereitschaft, sich vergnügt und selbstironisch auf das Geschehen einzulassen, kann sich, wie am Beispiel von Bengt Ahlfors', Claes Anderssons und Johan Bargums *Med-Borgare* gezeigt wurde, das Spiel des Kabarets ins Finstere und Ungute wenden, so daß die eigentliche Intention des Genres mißverstanden und verfehlt wird.

Zusammenfassung

Die hier angeführte sozialkritische Dramatik läßt sich, in Anlehnung an Braunecks vier Grundformen des politischen Theaters, hinsichtlich ihrer Wirkungsstrategie und Ästhetik klar unterscheiden⁷⁰⁸.

Die nachhaltigste agitatorische Wirkung verfolgt, gemäß Brauneck, die politische Revue bzw. das Kabarett⁷⁰⁹. Den untersuchten Revue- und Kabarettprogrammen - sowohl denen der 70er Jahre⁷¹⁰ als auch der 80er Jahre⁷¹¹ - ist gemeinsam, daß ihnen eine linksorientierte kritisch oppositionelle Tendenz zugrundeliegt. Während vor allem die aktuelle Parteipolitik aber auch die Gesellschafts-, Wirtschafts- und Kulturpolitik des Landes der Satire und Kritik ausgesetzt waren, fanden außen- bzw. weltpolitische Auseinandersetzungen kaum Niederschlag. Wie politisch provokant und wirkungsvoll vor allem die Revue und Kabarettprogramme der 70er Jahre waren und inwiefern sich das Genre in den 80er Jahren in seiner politischen und gesellschaftskritischen Tendenz gemäßiger zeigte, konnte anhand der Rezensionen dargestellt werden. Während der Rezensent/Zuschauer der 70er Jahre sich von der politischen Botschaft der Revue und Kabarettprogramme deutlich distanzierte, weil man darin einen Angriff auf die gegenwärtige kollektive politische Identität sah, näherten sich in den 80er Jahren die politische Absicht der Stücke und die Erwartungen der Zuschauer so an, daß man sie nicht mehr als Provokation empfand. Damit veränderte sich die agitatorische Wirkungsweise der Revue und Kabarettprogramme. Sie entwickelten sich von der als negativ empfundenen politischen Beeinflussung, die zum Teil Gegenreaktionen hervorrief

⁷⁰⁷ Gert Ueding im Vorwort zu Hörburger 1993, S.10

⁷⁰⁸ Brauneck 1982, S.309ff.

⁷⁰⁹ vgl. Brauneck 1982, S.311

⁷¹⁰ Helge Lassenius' *Flytt' Lasset*, Bengt Ahlfors', Claes Anderssons und Johan Bargums *Med-borgare*, Christer Kihlmans, Wava Stürmers et al. *Det skall böjas i tid*, Claes Anderssons und Johan Bargums *Oss emellan* und Claes Anderssons, Johan Bargums und Pentti Saaristas *Viva Espana*.

⁷¹¹ Claes Anderssons und Tua Forsströms *På era platser - färdiga!*, *Vårdröm* (zus. mit Johan Bargum, Lars Huldén, Henrik und Märta Tikkanen), Bo Carpelans Collage *Trösklar*, Claes Anderssons und Johan Bargums *Jessi*, Bengt Ahlfors' *Morkis!* und *Blandade känslor* sowie Claes Anderssons, Bodil Lindfors und Leif Salméns *Revy-Revy*.

und so die bisherige politische Einstellung aktivierte, hin zur politischen Aufklärungstätigkeit, über die ein kritisches politisches Zugehörigkeitsbewußtsein gefördert wurde.

Unter dem Einfluß von Brechts epischem Theater entstand ein "in seiner Wirkungsintention weniger agitatorisch als vielmehr argumentierendes Aufklärungstheater"⁷¹². Deutlichste Züge dieser Dramenform zeigten sich in Claes Anderssons *Familjen*. Eine externe epische Vermittlungsfigur, der Joker, fungiert als Kommentator, um die politische Aussage der inneren Spielhandlung zu begründen und zu vermitteln. In ähnlicher Weise wurde auch der Erzähler in Robert Alftans *Okänd arbetare* zum Erklärer und Übermittler der auf interner Spielebene thematisierten politischen und sozialkritischen Thesen in Bezug auf die geltende Industrie- und Minderheitspolitik. Daß die zu vermittelnde gesellschaftskritische und politische Haltung, trotz ihres argumentativ aufklärenden Charakters nicht nur zur Reflexion über die eigene politische Auffassung, sondern auch zur Provokation anregen kann, konnte in den Rezensionen zu Alftans Stück veranschaulicht werden. Aufgrund der authentischen Grundlage, auf die Alftans innere Spielhandlung aufbaut, läßt sich *Okänd arbetare* auch der nachfolgenden Form des politischen Dramas zuordnen.

Dieser Form, die "auf der (nicht objektiven, sondern parteilichen) Verwendung authentischer Dokumente beruht, die gleichsam als Beweisstücke in der Theateraktion ausgestellt werden"⁷¹³, sind die Rechtsstücke *Tre mål före lunch* von Herbert Gumpeler und Carl Mesterton und *4 mål* von Tom Wilhelms, Tom Moring, Leidulv Risan und Nina Sandås zuzuordnen. Mit dem Anspruch, die gesellschaftliche Wirklichkeit möglichst authentisch, wenn auch subjektiv gefärbt, im Drama wiederzugeben, soll das Theater zum "Mittel des öffentlichen Protests" werden und auf "gegenwärtige Zustände, mit der Forderung, diese zu klären", reagieren⁷¹⁴. Mittels der Rezension zu *Tre mål före lunch*, in der die Reaktion der Zuschauer erwähnt wurde, konnte bspw. belegt werden, daß die intendierte Absicht des Genres, durch die Glaubwürdigkeit eine direkte Wirkung beim Publikum zu erreichen und so eine Stellungnahme hinsichtlich der politischen und sozialen Fragen herauszufordern, seitens des Zuschauers auch in dieser Weise aufgenommen wurde.

Als konventionell realistisches Theater bezeichnet Brauneck die politische Dramenart, deren "politische Inhalte eindeutig parteilich behandelt" werden und die an den "sozialistischen Realismus" der 30er anknüpft⁷¹⁵. Sowohl Johan Bargums Arbeiter-

⁷¹² Brauneck 1982, S.311

⁷¹³ Brauneck 1982, S.312

⁷¹⁴ Peter Weiss: *Rapporte 2*, zitiert nach Brauneck 1982, S.295

⁷¹⁵ Brauneck 1982, S.312

und Familienstücke⁷¹⁶ als auch die Familienstücke⁷¹⁷ lassen sich in diese Kategorie einordnen. Am Beispiel der Arbeiterstücke wurde erkennbar, wie durch eine konkrete realistische Darstellung der Wirklichkeit die sozial-ökonomischen Mißstände in der Arbeiter-, Unternehmer- und Industrielwelt sichtbar gemacht wurden. Doch trotz der eindeutig politischen Aussage und ihrer parteilichen Bearbeitung im Stück konnte man den Rezensionen entnehmen, daß diese durch die Art der Vermittlung nicht erfaßt wurde. Obgleich die Rezensenten/Zuschauer die Problematik und die Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen scheinbar bemerkten, blieb eine sozialkritische Auseinandersetzung, wie sie die willentlich weggelassene Lösung und die darin eingeschlossene vorgefaßte Kritik am Gesellschaftssystem fordert, aus, was weniger zu einer Veränderung als vielmehr einem Aktualisieren bzw. Festhalten der bisherigen gesellschaftlichen Sichtweisen anregte.

Inwiefern man vermittels einer wirklichkeitsnahen Beschreibung einerseits auf gesellschaftliche Probleme oder Katastrophen aufmerksam machte und andererseits eine Veränderung der gegenwärtigen politischen Verhältnisse, des vorhandenen Gesellschafts- bzw. Klassensystems und bisheriger kollektiver Einstellungen zu erreichen versuchte, konnte an den Familienstücken gezeigt werden. Daß hier seitens des Zuschauers vorwiegend eine mimetische Aufnahmebereitschaft besteht, wurde in den Rezensionen zu den Katastrophenstücken *En strålande tid* von Mikael Wahlforss und *Finns det tigrar i Kongo* von Johan Bargum und Bengt Ahlfors, in denen das gesellschaftspolitische Anliegen über die Betroffenheit Eingang fand, ersichtlich. Aus dieser persönlichen Ergriffenheit heraus entwickelt sich die Auffassung, die im Stück intendierte sozialkritische Haltung zu übernehmen und die bisherige gesellschaftliche oder politische Betrachtungsweise in Frage zu stellen.

Anhand der untersuchten Dramen konnte festgestellt werden, daß mit unterschiedlicher Intensität eine agitatorische Wirkung verfolgt wurde, die bei fast allen Dramen zur Auseinandersetzung mit dem eigenen politischen Zugehörigkeitseußsein und gesellschaftlichen Verhältnissen führte und die, abhängig vom Vermittlungsmodus, entweder ein Festhalten oder eine Veränderung der bisherigen politischen Einstellung verursachte.

⁷¹⁶ *Som smort, Bygga bastu, Virke och verkan.*

⁷¹⁷ Johan Bargums *Veronica* und *Finns det tigrar i Kongo* (zus. mit Bengt Ahlfors), Claes Anderssons *Lindbloms*, Kerstin Olsonis, Henrik und Märta Tikkanens *En enda stor Familj*, Claes Anderssons, Vivica Bändlers und Johan Bargums *Verandan*, Christer Kihlmans *Hundarna i Casablanca*, Wava Stürmers *Så som elden*, Mikael Wahlforss' *En strålande tid*.

4.4. Zwischen persönlich-existentieller und sozial-gesellschaftlicher Problematik: psychologisch orientierte und surreale Darstellung des Individuums

Dem vor allem in den 70er Jahren verbreiteten sozialistischen Realismus, der sowohl in den historischen und teilweise auch in den lokalen, besonders aber in den sozialkritischen Stücken Eingang gefunden hat und darauf abzielte, die gesellschaftlichen Gesamtzusammenhänge aufzudecken, folgte in den 80er Jahren eine resignierte Abkehr von der Vorstellung, mittels Literatur eine gesellschaftliche Veränderung zu bewirken⁷¹⁸. Anstelle einer sozialrealistischen Enthüllung gesellschaftlicher Problematik werden Individuum und Gesellschaft auf surreale Weise in Frage gestellt oder mittels psychologischer Elemente die herkömmlichen Wahrnehmungsformen durchbrochen. Die Ordnungswelt des einzelnen Subjekts wird durch unerwartete Einbrüche aus den Angeln gehoben. Die Verkettung von sinnvoll gehaltenem realistisch Bekannten und surrealem Unerwarteten soll einerseits die Ambivalenz der eigenen Existenz sowie andererseits die in sich selbst widersprüchliche und fragwürdige tatsächliche Wirklichkeit durch das Absurde vergegenwärtigen. Mit Hilfe der psychologisch orientierten und surrealen Stücke soll untersucht werden, wie sich die Selbstwahrnehmung des Individuums, die Ausbildung zur persönlichen Identität oder die persönliche Identitätskrise sowie das jeweilige Verhältnis zur sozialen Umwelt in den Stücken gestaltet. Da es sich bei der psychologisch orientierten und surrealen Dramatik der 1980er Jahre um einen sehr überschaubaren Autorenstamm handelt, werden die Stücke nach der alphabetischen Reihenfolge der Autoren - Bo Carpelan, Joakim Groth, Gunilla Hemming, Anders Larsson und Susanne Ringell - geordnet und bearbeitet. Gleichzeitig soll anhand dieser Dramatiker, die die Bühnenliteratur vor allem gegen Ende der 1980er Jahre prägten, und so auch auf die dramatische Entwicklung in den 1990er Jahren hinweisen, ein Ausblick auf die 1990er Jahre gegeben werden.

Von einem Vertreter der älteren Schriftstellergeneration, Bo Carpelan, wurden Anfang der 80er Jahre existentialistische Themen, wie Einsamkeit, Angst und Tod, in dem psychologischen Kriminalstück *Vandrande skugga* (UA 1980 ÅST) aufgenommen. Das Stück basiert auf Bo Carpelans Hörspiel *Slaktmånad* (1978) und dem

⁷¹⁸ vgl. dazu Joakim Groth: "Jag har ganska liten tilltro till konstens förmåga att längre förändra något, eller ens lära oss något nytt - annat än i mycket vidsträckt mening. I den meningen kan vi genom konsten dela en gemensam och unik verklighet med andra människor för en begränsad tid. Och där är inte frågan om objektiv sanning kontra lögn viktig. Konsten skapar sin egen ögenblickliga värld: det som det handlar om finns inte utanför, inte i samhället inte i historien, inte ens i framtiden. Det som det handlar om sker här och nu. Dess villkor föds ur upplevelsen och dör med den...[...]" (Joakim Groth im Programmblatt zu *Skotten i Helsingfors eller världen som vilja och föreställning* zitiert nach Joakim Groth, ÖN 30.08.1983)

Roman *Vandrande skugga* aus dem Jahr 1979. Im Mittelpunkt des Geschehens, das in das vorige Jahrhundert verlagert ist, steht die Prostituierte Anna. Seit sie in der Kleinstadt, in der sie lebt, von einem unbekanntem Schatten verfolgt wird, fühlt sie sich bedroht und hat Alpträume⁷¹⁹. Durch ihre zahlreichen Kontakte, die Anna berufshalber unterhält, ist der Kreis der möglichen Verdächtigen entsprechend groß. Einerseits haben die männlichen Personen, wie der Konsul Axel Reding und der Künstler Frans Almgren, die regelmäßige geschäftliche Beziehungen zu ihr hatten, einen Grund, sie zu beobachten. Andererseits kann auch der Frau des Konsuls, Cecilia Reding, die ebenfalls ein Verhältnis mit Frans Almgren unterhält und in Anna sowohl als Geliebte - in Bezug auf beide Männer - als auch im Modellsitzen für Frans eine Rivalin sieht⁷²⁰, eine Veranlassung zur Beschattung unterstellt werden. Außerdem zeigen die Gymnasiasten Per Frid, der Sohn des Polizeimeisters, sowie Luise und Eugén Reding, die Kinder des Konsuls, ebenfalls, wenn auch unterschiedliche, Interessen an der gleichaltrigen Anna und schleichen um sie herum. Luise wird deshalb von Anna verdächtigt und zur Rede gestellt. Plötzlich werden beide vom Schatten überrascht. Luise kann wegrennen, doch Anna ist vor Angst erstarrt⁷²¹. Während der Schatten wieder verschwindet, bleibt bei Anna ein andauerndes Angstgefühl, über das sie nicht sprechen kann, zurück. Im Polizeimeister Werner Frid und dem Arzt Bernhard von Adler hat sie zwar zwei Menschen gefunden, denen sie vertraut und die merken, daß mit ihr etwas nicht stimmt, aber selbst ihnen kann sie sich nicht mitteilen.

WERNER: Å, Anna. Kom och sätt dej. Jag sände bud till dej för jag har inte hört av dej på länge. Var inte rädd, sätt dej. Jag ville bara ha reda på om allt står rätt till.

ANNA: Folk snokar och spionerar. (Paus) Per sovar då och då i utdragssoffan. (Werner och Anna ser på varandra)

WERNER: Pojken saknar sin mor.

ANNA: En gång - en gång - ska jag ha en egen butik. Vänta bara. Så snart jag har fått ihop pengar flyttar jag bort.

WERNER: Inte har nån hotat dej?

ANNA: Här finns för mycket folk i stan. För mycket eller för litet. För mycket löst folk! (Werner och Anna ser ett ögonblick på varandra, brister båda i skratt) [...]

WERNER: Du får lov att akta dej. Du känner för många, vet för mycket, och Artzybascheff är inte att leka med.

ANNA: (skrattar kort) Nehej - inte att leka med.

⁷¹⁹ vgl. *Vandrande skugga*, unveröffentlichtes Manuskript, Åbo Svenska Teater 1980, S.1ff.

⁷²⁰ vgl. *Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.44

⁷²¹ "ANNA: Fröken vill förfölja mej? Fröken vill spionera på mej om natten, om fröken inte har andra dumheter för sej? Va!

LUISE: Ni - ni-

ANNA: Tji! Tji! Tjilivittan bom bom!

LUISE: Det kommer att gå illa för er. Med det liv ni för!

ANNA: Så ge mej ett annat liv, men satans kvickt, för det brådskar. (En stor mangelgestalt betraktar från sidan flickorna. Kommer långsamt närmare. Anna har gripit tag i Luises ärm, men Luise vrider sej fri och springer därifrån.)

ANNA: (halvgråtande) Ja spring du - spring du- undan kommer du inte - aldrig - (Gestalten står nu nära Anna, ansiktet svårt att urskilja, med ryggen mot publiken.)

ANNA: (ser gestalten) (stilla) Gode gud, vad illa har jag gjort? Låt mej leva. Är det för mycket begärt?" (*Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.51f.)

WERNER: Du har varit hos badhusläkaren?

ANNA: Den enda jag kan tala med, utom med er förstås.⁷²²

Obwohl eine Annäherung der beiden Gesprächspartner stattfindet, weicht Anna den konkreten Fragen Werners aus. Als einen möglichen Ausweg deutet sie dagegen die Flucht aus der Stadt an. Obgleich diese Lösung aufgrund ihrer finanziellen Lage in der nächsten Zeit eine Illusion bleibt, erweist sich die Aussicht darauf für Anna als einziger Rückhalt. Denn ihr Suchen nach Halt und Unterstützung, die sie im Gespräch mit Bernhard von Adler nur gestisch ausdrücken, aber nicht deutlicher artikulieren kann, bleibt unverstanden⁷²³. Frans wird ebenfalls auf Annas seelische Verfassung aufmerksam, als sie ihn besucht; sie erklärt ihre Ängste aber auch ihm nicht näher⁷²⁴. Er warnt sie zwar einerseits, sich in acht zu nehmen, verniedlicht aber andererseits ihre Angst als Hirngespinnst⁷²⁵. Erst als Anna ein halbes Jahr später tot aufgefunden wird⁷²⁶ und der Schatten auch bei ihm auftaucht, während er mit Cecilia im Atelier ist, versteht er Anna.

(Frans går till skåpet för att ta konjaksflaskan. Får syn på en mörk gestalt bakom fönstret, rusar ut. Cecilia kryper ihop av rädsla, försöker kravlar under divanen. [...])

FRANS: (väser) Om du rör dej dödar jag dej!

CECILIA: Nåd! Nåd! Jag har ingenting gjort. [...]

FRANS: Jag har ingenting gjort! Var det inte det hon ropade. Hon gömde sej inte! (Cecilia kravla fram, ser på Frans)

CECILIA: Vem var det? (Frans skakar på huvudet)

FRANS: Hur skulle jag veta det. Här försvinner människor som skuggor. Överallt ögon, hon hade rätt Anna - de ser allt. Varje födelsmärke, varje misstag, varje ensam stund. Det går inte att göra sig osynlig. Inte ens som död. Man ska ha nerver av stål och hjärta som is för att kunna leva här oberörd - ögon av is, hand av is, hjärta av is, hörde du, har du inte det så dör du, Cecilia, men har du det, har du det - [...]

CECILIA: Is, sade du? Is? Vänta bara, vänta! (Nedtoning)⁷²⁷

⁷²² *Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.21ff.

⁷²³ "ANNA: [...] Aj aj aj mitt hjärta är borta, hur ska jag få mitt hjärta igen - (rösten bryts)
BERNHARD: Anna! (Anna klamrar sig plötsligt vid Bernhard. [...])" (*Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.34)

⁷²⁴ "FRANS: Du ser ut som fan själv.
ANNA: (lågt) Gud har övergett mej.
FRANS: (visslar) Gud? (visslar) Du har din barnatro, Anna.
ANNA: Jag tror inte. Men jag ber. Kära Gud, ge mej pengar till stan. Jag har inget ont gjort."
(*Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.45f.)

⁷²⁵ "FRANS: Du vet för mycket. Du pratar för mycket. Har jag inte varnat dej? Hör du mej! (skakar henne)
ANNA: Händer har ni, överallt. Skakar och kniper och slår. Är du rädd också, din stackare? Att nån ska komma och sparka in dörren?
FRANS: Du inbillar dej.
ANNA: Gör jag? Gör jag!
FRANS: Håll det! Håll det! Sitt kvar. Vänta! (rusar fram till sitt skissblock, tar en krita, börjar teckna.)" (*Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.47f.)

⁷²⁶ vgl. *Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.55f.

⁷²⁷ *Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.65f.

Frans kann nun die Angstgefühle Annas nachvollziehen. Ihre Ausweglosigkeit zeigte sich darin, daß Anna, die nach Frans' Auffassung das Gute vertrat, dem Bösen, verkörpert durch den Schatten, weichen mußte. Eine humane Existenz des Einzelnen ist unter den gegebenen Umständen nicht möglich. Statt dessen müssen sich weichherzige und empfindsame Menschen wie Anna, um leben zu können, eine Schutzhülle zulegen, indem sie sich den Verhaltensweisen der gefühllosen Umgebung anpassen und ohne Mitgefühl handeln. Aufgrund der mysteriösen Umstände von Annas Tod und der Tatsache, daß sie schwanger war, wird ein Verhör anberaumt⁷²⁸. Der Polizeimeister Werner Frid faßt kurz die Fakten zusammen und beginnt dann mit seinem Sohn Per, der am Abend zuvor mit Eugén Reding zu viel getrunken und in der Mordnacht bei Anna übernachtet hat, die Befragung. Eugén belastet Per, doch er wird dabei selbst als Voyeur entlarvt und gerät wegen seiner Überreaktion, einem Sprung über den Zaun, bei dem er sich sehr verletzt, ebenfalls unter Verdacht⁷²⁹. Als der Polizeimeister und der Arzt Bernhard von Adler dem Konsul Reding mitteilen, daß Eugén außer Lebensgefahr ist, glaubt dieser, seinen Sohn verteidigen zu müssen. Statt dessen wird er selbst aufgrund einer Cognacflasche und eines Versprechers als Annas wahrer Mörder entlarvt⁷³⁰. Die Tat an Anna ist Anstoß und Erfahrung für Axel, um von Innen her, subjektiv sein eigenes Wesen zu erkennen.

AXEL: [...] Så hängde mitt liv alltså på en tråd (skrattar) - Bara det hade klippts av redan i moderlivet. Varför skulle just jag se dagens ljus? Leva så som jag var tvungen att leva. Söndra så som jag var tvungen att söndra. Vad? Jag var väl tvungen att göra det. Jag hade ju lust att göra det. Egendomligt. Kanske var det jag? Jag vet inte. Det enda jag känner är en stor lättnad. Tror du mej?

WERNER: Ja

AXEL: Du har ingen medicin mot detta, Bernhard. En medicin för någon. Bara en droppe förlåtelse.⁷³¹

Auf sich selbst zurückgeworfen, begreift er, daß die Frage nach Vergebung oder Erlösung nicht durch fremde Mittler, sondern nur durch sich selbst geschieht. Diese Selbsterlösung, die sich im Gefühl der Erleichterung andeutet, findet bei Axel durch seinen Selbstmord, abgesondert von Gemeinschaft, in der Isolation auf dem Dachboden statt.

Das Kriminalstück *Vandrande skugga*, in der das eigentliche Verbrechen in der Mitte der Handlung stattfindet, ist so konzipiert, daß neben der Aufdeckung des Verbrechens vor allem die Ausnahme- und Grenzsituationen, die das Verbrechen hervorruft, gezeigt werden. Während Anna in ihrer extremen Angst vor die Unmöglichkeit ihres Daseins gestellt wird, steht Axel in dem Zwiespalt zum einen sein Sich-selbst-sein auszuleben und zum anderen mit den moralischen

⁷²⁸ vgl. *Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.91ff.

⁷²⁹ vgl. *Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.95f.

⁷³⁰ vgl. *Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.97f.

⁷³¹ *Vandrande skugga*, Åbo Svenska Teater 1980, S.99

Gesetzen zu brechen und gegen sich selbst zu wenden. Vor die Ausweglosigkeit und ontologische Leere ihres Daseins gestellt, wird für beide die Realitätsflucht zur Lösung, weil das Irreale ihnen ermöglicht, ihr eigenes Selbst zu festigen und ihr Selbstverständnis zu finden.

Innere Leere und Desillusionierung kennzeichnen das Dasein der Menschen, die sich am Weihnachtsabend in Bo Carpelans dramatischem Kammerstück *Julafton* (UA 1984 SvT) begegnen. Björn, der Sohn des Ehepaars Hjalmar und Signe Källberg, erinnert sich 46 Jahre später an das Jahr 1938, als man mit der Verwandtschaft, Signes Geschwistern Vendela und Karl, Karls Frau Gurli und Vendelas Freund Frans Fremling sowie der im Hause lebenden Großmutter Elna zusammen feierte. Allen Gästen - ausgenommen Björn und Elna - ist gemeinsam, daß sie sich in der Mitte ihres Lebens befinden, aus der sie ihre bisher verbrachte und die ihnen noch verbleibende Lebenshälfte überdenken. Allerdings versucht jeder, seine Enttäuschungen und Mißerfolge vor den anderen schönzufärben, was sich im Verlauf des Abends angesichts der Sticheleien und unter Einfluß von Alkohol als immer schwieriger erweist. Die Gastgeber sind dagegen bemüht, eine friedliche Stimmung aufrechtzuerhalten⁷³². Vendela, die als erste und früher als verabredet erscheint, ist schon bei ihrer Ankunft leicht alkoholisiert. Enthemmt und aufgekratzt entschuldigt sie ihren Lebenspartner Frans Fremling (FF), der wegen dringender Geschäfte erst später nachkommen kann⁷³³. Signe bleibt Vendelas überdrehtes Verhalten nicht verborgen, und sie schickt Hjalmar und Björn in die Küche, um allein mit ihr zu sprechen⁷³⁴. Trotz ihrer vertraulichen Beziehung versucht Vendela sich vor der Schwester zu verstellen, indem sie vorgibt, glücklich zu sein⁷³⁵, in die verklärte Vergangenheit ausweicht und ablenkt⁷³⁶. Die Ankunft Karls, dessen Frau ebenfalls nachkommt, entspricht einem effektvollen Bühnenauftritt und weist auf seinen ehemaligen Schauspielerberuf hin⁷³⁷. Im professionellen Umgang mit dem Rollenspiel sind seine Probleme weniger offensichtlich. Als genaues Gegenteil von Karl erweist sich seine bescheidene, zurückhaltende und wenig selbstbewußte Frau Gurli⁷³⁸. Während des Begrüßungstrunks ergeben sich bereits die ersten harmlosen Plänkeleien. Gleichzeitig erfährt man aus verschiedenen Bemerkungen von den wirtschaftlichen Umständen der Zeit, den Veränderungen

⁷³² vgl. *Julafton*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1984, S.24 und S.40

⁷³³ vgl. *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.4f.

⁷³⁴ vgl. *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.5ff.

⁷³⁵ "VENDELA: Detta - förbannade - härliga - ensamma - liv!

SIGNE: Vendela! Om du inte orkar - så kan du - gömma dej i vårt sovrum - så som förr i världen - i mammas -

VENDELA: Nej! Jag säger nej. Jag är alldeles lugn. Jag är rik, stark och lycklig. Och nästan helt nykter, i gott om också begagnat skick. Och jag ska inte ställa till bråk. Mest är jag ju glad, är jag inte?" (*Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.6f.)

⁷³⁶ vgl. *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.7

⁷³⁷ vgl. *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.8

⁷³⁸ vgl. *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.13

in der Weltpolitik und der drohenden Kriegsgefahr⁷³⁹, die indessen von Signe, die an Weihnachten keine politischen Diskussionen will, nicht gebilligt werden⁷⁴⁰. Mit dem Eintreffen von Frans ist die Gesellschaft vollzählig. Er hält nach außen hin an seinen Gewohnheiten fest, die er als weltgewandter Geschäftsmann pflegte, indem er gönnerhaft seinen teuren Cognac präsentiert und den 'Tischbranntwein' verächtlich wegstellt⁷⁴¹. Er hat in der Zeit, als er Bankdirektor war, die Familie finanziell unterstützt und Karl bei seiner beruflichen Umorientierung geholfen. Seit er sich ebenfalls berufsmäßig verändern mußte, er arbeitet jetzt als Übersetzer, versucht er, die finanziellen Defizite mit seinem geschäftsmännischen Auftreten auszugleichen. Auch Karl hat geschäftliche Schwierigkeiten und kommt mit seiner derzeitigen Rolle als Kontorist nicht zurecht, da er noch immer an seiner wahren Berufung als Schauspieler hängt.

KARL: [...] Men sen tobaksaffären gick upp i rök försöker jag inbilla mej att jag är kontorist. Jag vet Hjalmar - jag vet: Det har sina sidor. Men jag är inte som du. Jag blir det aldrig.

HJALMAR: Hurudan är jag? Jag menar allvar. Hurudan är jag? Vad är jag? Jag trivs med mitt arbete, jag har inte varit borta mer än tre dar på trettiofyra år, men vem är jag? En hederlig, bildad småborgare, inbillar jag mej. Farfar hade ju en stor gård, och far plottrade bort alltsammans.⁷⁴²

Durch Karls deutliche Distanzierung von Hjalmar fühlt sich dieser provoziert und stellt nun sich und seine Selbstauffassung in Frage, obwohl er, gemäß Karl, mit seinem optimistischen Idealismus immer nur das sieht, was er sehen will⁷⁴³. Daß auch Karl die Wahrheit über sich, die die anderen alle kennen, verdrängt, gibt ihm Vendela zu verstehen.

VENDELA: [...] Du med dina billiga vitsar. Vad är du rädd för, va? Att vi ska säga vad vi alla vet. Att du är inte så helvetes begåvad som du tror! Att du bara var en vac-ker röst, Karl, och det räcker inte, inte på scenen och inte i salongen heller, för den delen. Du önskar mej i graven för jag retar dej - du vet att jag kunde ha blivit någonting, och kastade bort det - och du kämpade och strävade, och blev aldrig nånting, du blev ingenting -. Önska du mej i graven bara, jag ska säga dej en sak: Det har jag önskat mej ofta! Ofta. Och den tanken skrämmer mej inte mera. Inte mej.⁷⁴⁴

⁷³⁹ vgl. dazu bspw.: "HJALMAR: Jaja, tjata inte. Nu är julafton, och julefrid. Undrar just hur den store Hitlers supar ser ut?

SIGNE: Han varken super eller röker, så det så!

HJALMAR: Vad så det så! Har det gjort mänska av honom, kanske? Skriker gör han som en apa. Großdeutschland! Men dethär, det gör en mänska - mänsklig. Ta en själv - så darrar du inte så mycket på händerna." (*Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.4)

⁷⁴⁰ "SIGNE: Pojkar! Ingen politik! Nu är det jul." (*Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.15)

⁷⁴¹ vgl. *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.22

⁷⁴² vgl. *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.18

⁷⁴³ "KARL: Kjära Hjalmar [...] du är en renodlad idealist. En idealist ser vad han vill se, och glömer resten." (*Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.19)

⁷⁴⁴ vgl. *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.34

Die Ungleichheit der Eigen- und Fremdwahrnehmung von Karls persönlicher Identität wird durch sein krampfhaftes Festhalten an seiner Selbststilisierung als guter Schauspieler erzeugt⁷⁴⁵. Gleichzeitig entschleiert Vendela in gewisser Weise auch sich selbst, indem sie vorgibt, ihr Unbefriedigtsein über ihre nicht realisierte Karriere, ihre künstlerische Selbstverwirklichung als Musikerin, überwunden zu haben, obgleich sowohl ihre Trinkerei⁷⁴⁶ als auch ihr alljährliches Geigenspiel zu Weihnachten⁷⁴⁷ das Gegenteil bekunden. Vendela begreift, daß sie ihre eigene Persönlichkeit nie entwickeln konnte, da sie sich immer nur dem Willen der anderen gebeugt hat⁷⁴⁸. So konnte sie auch eine Heirat mit Frans nicht durchsetzen, der seinerseits in Gegenwart von Signe über seinen damaligen Entschluß, sich für Vendela zu entscheiden, grübelt.

FF: Ibland undrar jag om vi - jag - valde fel. Jag undrar hur tillvaron hade sett ut om du svarat ja - då - för länge, länge sen. Du var allt jag drömde om. Allt.

SIGNE: Säg inte så. Låt det vara begravet. Du vet mycket väl: Man kan inte göra så åt människor. Inte åt Vendela. Inte åt Hjalmar.

FF: Inte? Vi kunde ha rest, levtt utomlands. Varit - lyckliga. [...]

SIGNE: [...] Vet du, han har aldrig sagt mej ett ont ord, annat än i förtvivlan - penningförtvivlan.

FF: Heller aldrig ett ord som kommit dej att darra - som om någonting okänt fyllt dej, skakat dej, och du plötsligt ser: Där, där var ögonblicket som kunde ha förändrat hela ditt liv, där, och du hann inte gripa det, och det var förbi. Har jag inte rätt? Signe?

(Signe svarar inte, vänder sej bort, FF griper tag om henne, de står tätt tryckta till varandra, sen lösgör Signe sej och går ut. [...])⁷⁴⁹

Signe wehrt zwar zunächst ab, wenn Frans die Vergangenheit und die Möglichkeiten, die sich für sie ergeben hätten können, erwähnt. Wie empfänglich sie jedoch indirekt für ihn ist, wird daran deutlich, daß sie sich nicht gleich aus der Umarmung, die eine Fortsetzung ihres poetischen Liebesduetts⁷⁵⁰ darstellt, löst. Nichtsdestoweniger verbirgt sie ihre wahren Gefühle, um niemanden zu verletzen und keinen Unfrieden zu

⁷⁴⁵ "KARL: [...] Hade jag inte varit så förbannat hederlig hade jag smilat och bugat för de rätta teatercheferna och nu kunde jag vara en - en bra skådespelare. Inte en stor, kanske, men en bra." (*Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.19)

⁷⁴⁶ "VENDELA: Jag ska klara det. Jag ska lämna spriten. Jag ska ta på mej allt, allt som kommer, och bära det. Du tror mej inte?" (*Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.22)

⁷⁴⁷ "VENDELA: Hjalmar, ta hit violinen du låste in förra julen. [...]

HJALMAR: Du minns att du sa: Begrav den. Jag vill inte mera se den. [...]

VENDELA: Bara en sista gång.

FF: Varje gång är en sista gång.

VENDELA: Ja. Jag kunde en gång ha blivit - någonting. Någonting. [...] (Vendela spelar med stor intensitet första satsen ur Bachs Partita No 3 i E-dur för soloviolin, avbryter sig plötsligt, står så en stund med armen för ögonen. Hjalmar stiger upp, leder henne till hennes plats, tar bort violinen, Vendela sitter stilla." (*Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.31f.)

⁷⁴⁸ "VENDELA: Jag har. Jag har böjt mej. Jag har gett bort mina barn. Jag har gett bort mej själv. Jag har aldrig gått - frivilligt." (*Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.44)

⁷⁴⁹ *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.45f.

⁷⁵⁰ vgl. *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.25f.

stiften. Unter der friedlichen Fassade der Unauffälligkeit brodelt es auch bei Gurli. Eine Bemerkung von Vendela bewirkt, daß Gurli ihr Inneres nach außen kehrt.

GURLI: Vad ni är dystra. Det är ju jul! Och jag har fått en muff! Titta! En muff, av Kalle. I den kan jag gömma vad jag vill, kan jag inte!

VENDELA: T.o.m. dej själv.

GURLI: Tycker du jag är så liten? Så förkrympt? Så obetydlig? Ja - kanske jag är helt osynlig. En genomskinlig mus! Det tycker ni jag är? Vad? Men jag är ingen mus. Jag är en mänska. Jag talar. Jag lever. Jag har drömmar. När tobaksaffären gick i kull tog jag hand om honom. Man blir inte av med människor bara genom att ge dem nånting och sen låta dem hänga! Ni tror han kunde ha blivit en bra skådespelare och det tror han själv, men skulle du, Kalle, skulle du - ha blivit - en bra skådespelare? Du är lika misslyckad som vi alla andra här! Misslyckade människor, dem såg jag dag ut och dag in, minut för minut, sekund för sekund, ren när jag var barn - jag är så liten, det är sant, så liten att jag kan se er alla i grodperspektiv! Där har vi det: Jag är en groda! Och ingen saga finns och ingen prins som kunde kyssa mej och förvandla mej till en prinsessa - för jag har aldrig varit nån, aldrig, bara - nånting som ingen ser, nånting genomskinligt - osynligt.⁷⁵¹

Gurli versucht das Bild, das die anderen von ihrer Person haben, richtigzustellen, indem sie die anderen mit ihren Bedürfnissen konfrontiert. Außerdem spricht sie aus, was ihnen allen gemeinsam ist, daß sie sich an ihren Illusionen und Lebenslügen nach außen hin festhalten, weil sie sich selbst nicht eingestehen, im Leben versagt zu haben. Die Rolle, die jeder Einzelne von ihnen dabei angenommen hat, entspringt dabei unterschiedlichen Motivationen wie Unterlegenheitsgefühl, Geltungssucht, Angst oder Verlegenheit etc. und überlagert die subjektive Identität. Aus der Unvereinbarkeit von Rolle und subjektiver Identität, die durch die jeweilige Demaskierung herbeigeführt wird, offenbart sich den Figuren die Sinnlosigkeit ihres Daseins. Mit psychologischer Genauigkeit wird in Bo Carpelans *Julafton* gezeigt, wie die subjektive Identität aufgrund eines, durch kulturelle Verpflichtungen verstärkten eigenen Erwartungsdrucks zum persönlichen Problem werden kann.

Um die metaphysischen Zusammenhänge des menschlichen Daseins - im Sinne Arthur Schopenhauers (1788-1860) - geht es in Joakim Groths Thriller *Skotten i Helsingfors eller världen som vilja och föreställning* (UA 1983 LT)⁷⁵². In Anspielung auf Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*⁷⁵³ ist das Stück untertitelt und weist mit dem daraus entnommenen Zitat "Vi äro i grunden något som icke skulle vara, och därför upphöra vi att vara"⁷⁵⁴ auf den Nihilismus hin, der den sehr unterschiedlichen, zum Teil historisch verankerten in sich abgeschlossenen Akten zugrundeliegt. Als eine Art Einführung in die Thesen Schopenhauers kann der erste

⁷⁵¹ *Julafton*, Svenska Teatern 1984, S.40

⁷⁵² Der Titel wird im folgenden mit *Skotten i Helsingfors* abgekürzt.

⁷⁵³ vgl. dazu Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: *Arthur Schopenhauer Sämtliche Werke*. Hrsg.: Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Bd.1. Stuttgart, Frankfurt a.M. 1960.

⁷⁵⁴ *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.1

Akt, der sich im Salon einer Pension vor dem Hintergrund von Eugen Schaumans Attentat an Bobrikov im Juni 1904 abspielt, gesehen werden⁷⁵⁵. Die Pensionatsvorsteherin Fru Häggström und ihre Untermieterin Fru Bergstedt-Vuorinen unterhalten sich über Schopenhauers Philosophie. Fru Bergstedt-Vuorinen führt aus, daß das menschliche Dasein, gemäß Schopenhauer, durch das Leiden verurteilt sei. Der Mensch sei durch die Vielfalt seines Begehrens, das nie gestillt werden könne und immer neue Bedürfnisse hervorrufe, geprägt. Daraus ergebe sich ein sinnloses Sich-im-Kreis-Drehen, das dem Menschen überdrüssig werde. Aus dem Überdruß und den unbefriedigten Wünschen entspringe das menschliche Leiden. Aber nicht nur der Mensch sei dem Leiden unterworfen. Alles Lebendige führe, getrieben von einem ursprünglichen Drang, dem Urwillen, einen unbarmherzigen Kampf ums Dasein, der bis zur Selbstzerstörung gehen könne. Fru Häggström teilt die pessimistische Sicht auf das Dasein des Menschen nicht ganz und stellt ihr die lebensbejahenden nicht nur dem Willen untergeordneten Wesenszüge des Menschen entgegen⁷⁵⁶. Das Gespräch der beiden wird durch Elma Nieminen, die den Pensionsgast Eugen Schauman besuchen will, unterbrochen. Nachdem Eugen nicht zu Hause ist, entschließt sich Elma, in Gesellschaft der beiden Damen auf Eugen zu warten. Sie wird über ihre Beziehung zu Schauman ausgefragt und berichtet von der gemeinsamen Mitarbeit bei den Agitationen gegen die Russifizierung. In der Beschreibung ihrer Arbeit betont Elma ihre durch Ideale bestimmte Weltanschauung, deren höchstes Ziel in der Freiheit besteht.

ELMA: Och i det ögonblicket kände vi båda att det fanns något som var högre än allt annat. Vår frihet... Jag minns att Eugen sa: "Det här ska ingen ta ifrån oss." (Paus.)

VUORINEN: Frihet...

ELMA: Ja frihet. Frihet att leva. Frihet att bli vad man vill.

VUORINEN: Vad är det? En åsna som svälter ihjäl mellan två hötappar.

ELMA: Så talar bara den som själv inte har vågat leva.

⁷⁵⁵ vgl. dazu ausführlicher Kapitel 2.1.; da Joakim Groth *Skotten i Helsingfors* im Klappentext mit dem Attribut 'ahistorisch' charakterisiert, wurde es nicht im Kapitel 4.1. aufgenommen.

⁷⁵⁶ "VUORINEN: [...] Det är som en evig hunger. Har man nått ett mål är man genast besviken och längtar efter det som man inte har. Fast vi vet det kan vi ingenting åt det, vi måste vidare, vi måste hela tiden känna en ny saknad och längtan, och besvikelse. [...] Livet är en evig strid. (Paus.)

HÄGGSTRÖM: Och samtidigt vill vi leva. Eller hur? Det är just det som är roten till det onda. Det är just viljan som är orsaken till allt lidande. Då borde man ju ta livet av sig, om det är på det sättet.

VUORINEN: Det är ingen lösning. Man kan inte utplåna viljan, den har funnits långt före våra medvetanden och kommer att finnas långt efter dem. Den yttrar sig i allt som existerar. Det är inte fråga bara om vår dagliga vilja, vad vi vill eller inte vill - det är som en naturkraft. Vilja till liv. Också om ni tar livet av er så är det sista tanke: jag vill leva... Och det är därför livet är en evig strid. Alla vill leva. Överallt törnar viljan ihop med viljan. Träden suger vatten ur marken för att kunna växa. Djuren äter växter för att kunna överleva. Mänskan lägger allt under sig och bekämpar sig själv.

HÄGGSTRÖM: Jag tror inte att det är hela sanningen. Jag tror på det om livsviljan. Jag tror det är sant. Den tvingar en hela tiden vidare, man är aldrig nöjd... Men det behöver inte vara ett lidande. Det är också ett lidande. Men däremellan är det så mycket gott: lycka, kärlek, tro och ideal... Och kanske det är bra att det inte alltid går som man vill. Kanske slumpen är klokare än mänskan." (*Skotten i Helsingfors*, 1983, S.7f.)

HÄGGSTRÖM: Ni skall inte döma fru Bergstedt så hårt, hon har en mycket pessimistisk filosofi... ja, sedan hennes man dog...

VUORINEN: Det har ingenting med den här saken att göra... Dessutom är min filosofi inte pessimistisk, inte om man tar konsekvenserna av den. Livet behärskas av en blind och besinningslös vilja, i evig strid med sig själv. Och den kan visserligen inte tillfredsställas, eller besegras, det är bara illusioner. Min pessimism är att jag inte har några illusioner. Jag ser verkligheten sådan som den är... Det är den enda vägen. När man ser att allt är uttryck för samma blinda vilja, då har jag inte längre något behov av att hävda just mitt lilla privatjags privatvilja. Man kan avstå från den... Och det är det enda jag vill: viljelöshet, resignation... frihet. (Paus.)

ELMA: Jag förstår inte en sådan lära.⁷⁵⁷

Doch die Freiheit, wie sie Elma sieht, ist gemäß Schopenhauer nur eine platonische Idee, die er als der Wirklichkeit vorangehender Ausdruck des Urwillens, als Illusion des wahrhaft Wirklichen, aber nicht als Wirkliches begreift. Sie gewährt nur eine vorübergehende momentane Erlösung vom Willen. Eine Möglichkeit, sich endgültig vom Willen zu lösen, so versucht Fru Bergstedt-Vuorinen im Sinne Schopenhauers auszuführen, besteht nur darin, daß der Mensch mittels seines Intellekts die Fähigkeit besitzt, die Sinnlosigkeit des Daseins zu durchschauen und so durch das Verneinen des Willens zum Leben zur Erlösung von der Welt zu gelangen. Konkret geschieht dies in der Überwindung des Egoismus als Quelle des Bösen durch das Mitleid, dem das Gute entspringt. Doch Elma, die Fru Bergstedt-Vuorinens Lehre nicht versteht, will kein Mitleid. Statt dessen hält sie mit Eugen an den Erscheinungen und Vorstellungen der Welt fest⁷⁵⁸. Im Zusammenhang mit einer Geschichte aus ihrer Vergangenheit, die den blinden ziellosen Willen des Menschen und die vermeintliche Überwindung des Willens durch Selbstmord zum Inhalt hat, erwähnt Fru Bergstedt-Vuorinen, daß Schauman einen Revolver mitgenommen habe und sie ihn für einen Selbstmörder halte⁷⁵⁹. Elma, die die möglichen Absichten Schaumans kennt, überlegt aufgebracht, ihm zu folgen. Ihr wird allerdings von den beiden anderen vorschlagen abzuwarten. Doch nach Fru Häggströms Lebensgeschichte, ihren Ausführungen über Schicksal, Zufall, Einsamkeit und Tod sowie dem Ausdeuten ihrer Karten, entschließt sich Elma zu gehen, weil sie die Gelassenheit oder Abgeklärtheit, die Fru Bergstedt-Vuorinen und Fru Häggström trotz ihrer abweichenden philosophischen Sicht- und Lebensweise gleichermaßen ausstrahlen, nicht mehr erträgt. "ELMA: Varför gör ni ingenting. Ni tänker bara på död. Jag vill leva! (Elma går mot dörren. I samma ögonblick hörs ett skott.)"⁷⁶⁰ In ihrer Bejahung zum Leben bekennt sie sich unweigerlich zu der von Fru Bergstedt-Vuorinen im Sinne Schopenhauers ausgeführten Illusion von Wirklichkeit. Auch Eugen ist nur der Vorstellung von der Welt verhaftet, denn mit seinem Selbst-

⁷⁵⁷ *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.15f.

⁷⁵⁸ "ELMA: Jag har inget behov av ert medlidande. Eugens och mitt förhållande är vår ensak. [...] Han har lärt mej en sann kärlek till fosterlandet och en tro... en tro på framtiden. En tro på livet, på någonting högre." (*Skotten i Helsingfors*, 1983, S.17)

⁷⁵⁹ vgl. *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.18ff.

⁷⁶⁰ *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.24

mord wird nur das Scheinbare und nicht das Wesentliche überwunden. Vor diesem Hintergrund wird mit dem Mord an Bobrikov ebenfalls nur die Erscheinung und nicht das Wesen getroffen. Hierdurch wird eine - in diesem Fall historische - Handlungsweise, die in der allgemein gängigen Vorstellung als vernünftig und zweckmäßig angesehen wird, ad absurdum geführt.

Auf die Hauptdarstellerin des zweiten Aktes, Minna Craucher, kann Schopenhauers Satz "Die Welt ist meine Vorstellung"⁷⁶¹ angewendet werden. Die historische Minna Craucher unterhielt in den 30er Jahren einen literarischen Salon mit der Lyrikergruppe *Tulenkantajat* und avancierte durch ihren zweifelhaften Ruf, ihre undurchsichtigen Tätigkeiten und ihre Verbindungen zu prominenten Persönlichkeiten zu einer berühmten und rätselhaften Persönlichkeit der Zeit. Das Geschehen spielt im Jahre 1932 in Minna Crauchers Salon, aus dem sie gerade auszieht. Dort erwartet sie den Besuch ihres früheren Liebhabers Erkki Olavi Runolinna, vor dem ihre Bedienstete sie warnt, weil er den Auftrag erhalten hat, Minna zu töten⁷⁶². Mit dem Umzug kommen in Minna Lebenserinnerungen auf, die sie zu einem Selbstporträt, in dem sich Lügen und Wahrheit vermischen, verleiten.

MINNA: [...] Sanningen om Minna Craucher... Hon är underklass. Hon är obildad och dum. Hon är snål. Hon älskar allt som luktar pengar. Hon har dålig smak. Hon går alltid i pråliga kläder. Hon tvättar sig slarvigt. Hon är fet. Hon går inåt med tårna. Hon har ett bullrande skratt. Hennes ansikte är brett och obildat. Hon är skrytsam. Hon pratar alltför mycket. Hon lyssnar ännu mera. Man måste vara försiktig i hennes sällskap. Många ha varit oförsiktiga och fått ångra sej. Hon är opålitlig och falsk. Hon är kriminell. Hon har ingen moral. Hon är inte vacker, men hon har någonting som är starkare än skönhet. Kvinnor är rädda för henne. Män faller på knä för henne. Själv älskar hon bara makt. Hon låter ingen stå i sin väg. Hon är slug och hänsynslös. Hon har ingen orsak att ta hänsyn. Hon står mellan gud och mänska. Allt hon säger är lögn. Allt hon säger blir sant...⁷⁶³

Ihre Selbstbeschreibung enthüllt, daß ihre Identität nur als eine von sich selbst und den anderen vorgestellte existiert. Ihr wahres Ich bleibt hinter den verschiedenen Erscheinungsbildern verborgen. Die Vielfältigkeit der Rollengestaltungen ist Selbstschutz und Überlebensstrategie zugleich und muß in Zusammenhang mit Minnas ausgeprägten Lebenswillen und ihrem Drang nach sozialem Aufstieg gesehen werden. Dieser Strategie versucht sie, sich noch einmal zu bedienen, als Erkki sie mit dem Revolver bedroht. "MINNA: Erkki! Du vet inte vad du gör... Du vet inte vem jag är. Det är inte sant som jag har berättat. Jag kunde inte tala om sanningen för dej... Jag heter egentligen [...]."⁷⁶⁴

⁷⁶¹ Schopenhauer 1960, S.31

⁷⁶² *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.25f.

⁷⁶³ *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.27f.

⁷⁶⁴ *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.42

Sie will das von Erkkis Auftraggeber an ihr begangene Unrecht glaubhaft machen und bittet deshalb Erkki, dem Auftraggeber eine Botschaft von ihr zu überreichen und ihn zu erschießen. Auf diese letzte Version ihrer Lebensgeschichte reagiert Erkki mit einem Schuß.

Von Lebensüberdrüssigkeit gekennzeichnet sind die Hauptpersonen des dritten Aktes, die als Teilnehmer eines lebensgefährlichen Fernsehspiels gleichzeitig als Repräsentanten des Menschen der 1980er Jahre fungieren⁷⁶⁵. Als "Livets rulett" kündigt der Fernsehspielleiter das Wettspiel an und erklärt den Kandidatinnen, Eva Wisell und Marita Havinen, sowie den Zuschauern die Regeln. Er lädt eine Pistole mit einer Patrone, die Kandidatinnen müssen abwechselnd abdrücken und können aber, bevor sie schießen, die Gelegenheit wahrnehmen, zwei Minuten lang über ein beliebiges Thema zum Publikum sprechen. Das Spiel dauert so lange, bis der Schuß fällt. Der Überlebende erhält einen Geldgewinn. Nach einer kurzen Vorstellung der Kandidatinnen beginnt Eva das Spiel. Ihre Gesprächszeit vor dem Schuß schweigt sie aus. Der Schuß löst sich nicht. Marita nützt ihre Zeit, um darauf hinzuweisen, welche Veränderung bei den Vorkehrungen im Umgang mit Nuklearwaffen, Umweltzerstörung etc. notwendig sind⁷⁶⁶. Es löst sich wieder kein Schuß. Als Eva wieder an der Reihe ist, ergreift auch sie die Gelegenheit, dem Publikum Einblick in ihre pessimistische Lebensphilosophie, die sich in der Gleichförmigkeit des Daseins ausdrückt, zu geben⁷⁶⁷. Marita erhält noch einmal die Chance, sich mitzuteilen, und begründet ihre geplante Anwendung der Gewinnsumme für die Einrichtung eines Friedensinstituts mit ihrer persönlichen Lebenserfahrung und zeigt ihre Bereitschaft, sich dafür zu opfern⁷⁶⁸. Für Eva dagegen bedeutet der Geldgewinn, das Gefühl von Freiheit zu erleben, da es ihr die Möglichkeit eröffnet, sich ihre Wünsche zu erfüllen. Allerdings ist die die Erfüllung der Wünsche immer auch mit einer Enttäuschung und einem neuen Begehren verbunden:

EVA: [...] Eller när man har lyckats samla ihop så mycket pengar att det räcker till en resa till Madeira. Eller något annat som man har drömt om... Fast det sedan blir en besvikelse. Fast man alltid tröttnar på vad man har och aldrig är nöjd. Ingenting blir kvar, ingenting räcker. Man måste få nånting nytt: nya saker, nya upplevelser, nya sensationer. Och man blir alltid lite besviken. Det var inte så underbart som man tänkte sig. Sedan längtar man efter nästa sensation.⁷⁶⁹

Während Eva zu diesem Leiden des Menschen, das im Sinne Schopenhauers aus dem Überdruß und dem Drang nach Befriedigung der Wünsche entspringt, verdammt ist,

⁷⁶⁵ "VÄRDEN: [...] Tanken - och de kriterier som vår datamaskin har matats med - är nämligen att de som deltar i det här spelet på olika sätt representerar det bästa inom oss moderna 80-talsmänskor." (*Skotten i Helsingfors*, 1983, S.43)

⁷⁶⁶ vgl. *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.48f.

⁷⁶⁷ vgl. *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.48f.

⁷⁶⁸ vgl. *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.49f.

⁷⁶⁹ *Skotten i Helsingfors*, 1983, S.51

fällt Marita, die ihre letzten zwei Minuten schweigend verbringt, dem Schuß zum Opfer. Ausgehend von Schopenhauers pessimistischer Lebensphilosophie wird in Joakim Groths Thriller *Skotten i Helsingfors eller världen som vilja och föreställning* der Versuch unternommen, die Sinn- und Wertlosigkeit des menschlichen Daseins aufzeigen, indem er die Grundproblematik des Einzelnen - das Festhalten des Menschen an der Vorstellung und am Scheinbaren seiner eigentlichen Existenz und der Zwiespalt zwischen dem Vermeintlichen und Wesenhaften seines Selbstverständnisses - in variiertem Form aufgreift.

Auf weniger philosophische als vielmehr psychologische Weise nähert sich Joakim Groth in der Tragikomödie *Främlingarna* (UA 1987 LT) dem desillusionierten Dasein des Menschen. Ähnlich wie in Bo Carpelans *Julafton* gibt auch hier ein Familienfest Anlaß, die eigene Existenz zu reflektieren. Um den 80. Geburtstag des Großvaters Johan zu feiern, treffen sich seine Söhne Magnus und Love, seine Schwiegertochter Anna, deren Söhne Johan und Edvard mit Freundin Cecilia sowie seine Tochter Lillian und deren Mann Lars Olof im Sommerhaus der Familie. Das scheinbare Großfamilienidyll und die vorgeblich intakten Beziehungen entpuppen sich im Verlauf des Wochenendes als beziehungsloses Nebeneinanderherleben problembeladener Individuen. Zwischen Edvard und Cecilia gibt es bereits Spannungen, bevor sie überhaupt im Sommerhaus ankommen. Zwar haben sie gerade ihre Beziehung beendet, aber niemand weiß etwas davon, und Cecilia hat Edwards Mutter Anna versprochen, zum Fest zu kommen⁷⁷⁰. Erst im Gespräch mit Edwards Bruder Johan erzählt sie, daß Edvard und sie eine grundsätzlich andere Vorstellung von einer Beziehung hätten und sich deshalb trennten. Während er seine Freiheit wolle und eine gewisse Bindungsangst habe, brauchte sie jemanden, auf den sie sich verlassen könne und der sie ohne Vorbehalte respektiere⁷⁷¹. Johan, der Cecilia schon kannte, bevor sie mit Edvard zusammen war, stimmt ihr in der Auffassung ihrer Beziehungseinstellung zu und gesteht, daß er sie liebt⁷⁷². Von dem unerwarteten Geständnis überfordert, zieht sich Cecilia zurück. Kurz darauf entwickelt sich auch zwischen Edvard und Johan eine Diskussion über dessen Beziehungen bzw. Trennung von Cecilia, und Johan versucht, ihm klar zu machen, daß er seinen Egoismus überwinden muß, wenn er die Trennung rückgängig machen will⁷⁷³. Als Edvard in der Aussprache mit Cecilia, dem von ihr gewünschten Zusammenziehen bereitwillig zustimmt, fühlt sich Cecilia wiederum bedrängt.

⁷⁷⁰ vgl. *Främlingarna*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1987, S.3ff.

⁷⁷¹ vgl. *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.60f.

⁷⁷² "JOHAN: [...] Jag älskar dej. Det har jag gjort hela tiden... Det var därför det var omöjligt mellan Eva och mej. Det var du som stod emellan oss. [...] Det finns ingen annan kvinna för mej än du. Jag kommer att göra dej lycklig... Du behöver bara lyfta på lillfingret. (*Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.62f.)

⁷⁷³ vgl. *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.70f.

EDVARD: Jag vill flytta ihop med dej.

CECILIA: Det känns så bindande. Äsch, jag vet inte... Jag vet inte om jag kan. På något sätt har jag ett behov av att vara ensam... Men jag orkar inte just nu, kan vi inte tala om det senare.⁷⁷⁴

Obwohl auf beiden Seiten die Bereitschaft zur Annäherung vorhanden ist, kennzeichnet die Beziehung vor allem ein antagonistisches Aufeinander-zu-und-auseinander-gehen, weil sie sich ihrer eigenen Bedürfnisse nicht wirklich bewußt sind. Die Ehe der Eltern von Johan und Edvard gilt für Cecilia dagegen als musterhaftes Vorbild einer Beziehung, da diese ihre Rückschläge, die sie erlebt haben, gemeinsam durchgekämpft haben und auf diese Weise einander vertrauen⁷⁷⁵. Doch gerade diese Beziehung entpuppt sich als Haßbeziehung, in der sich die Partner nur noch verachten.

ANNA: [...] det är sant som Edi sa. Vi hatar varandra.

LOVE: Han sa ingenting sånt, herregud. Han sa att vi är normala. Det var allt.

ANNA: Men det gör vi ju.

LOVE: Snälla Anna, vi hatar inte varandra. Varför skulle vi göra det?

ANNA: Vad är det vi gör då? Du föraktar mej. Försök inte förneka det. Du föraktar mej för att jag har mina föreningar och Bingoaftnar. Men jag tycker om det. Jag är inte ung längre. Och jag är en kvinna, det kan inte hjälpas...

LOVE: Inte föraktar jag dej. Vårt äktenskap blev nu inte vad vi hade hoppats, det är hela saken.

ANNA: Men vad var det du hoppades? Det har du aldrig sagt. Vad var det du ville. Jag trodde det var just det här. Jag förstår inte vad jag har gjort för fel.

LOVE: Du har inte gjort något fel.

ANNA: Vad är det då som har hänt?

LOVE: Jag vet inte. Ingenting... Ingenting har hänt, det är just det... Jag förstår inte varför du vill börja tala om de här sakerna just nu.

ANNA: Vi har aldrig kunnat tala om de här sakerna... Ändå känner jag varje dag hur du föraktar mej. Du rör aldrig vid mej. Jag vågar inte röra dej heller. Jag vet precis vilken min du skulle göra. [...] Jag vill att du svarar. Vad var det du ville? (Paus.) Med vårt äktenskap. Vad var det du ville?

LOVE: Jag vet inte... Kanske det var ett misstag från första början.⁷⁷⁶

Beide hatten offensichtlich schon von Beginn an unterschiedliche Vorstellungen von ihrer Beziehung, doch eine Aussprache darüber wurde versäumt. Statt dessen wächst unterschwellig in beiden die Unzufriedenheit mit der Situation und führt dazu, daß man nur noch Haßgefühle für einander empfindet, weil man sich anlastet, sich gegenseitig das Leben zerstört zu haben⁷⁷⁷. In ihrem zweiten Gespräch wird deutlich, inwiefern zwar beide Partner den Versuch machten, aufeinander zuzugehen,

⁷⁷⁴ *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.113

⁷⁷⁵ "CECILIA: Jag tycker det är fantastiskt. Att människor orkar. Att de orkar tro på varandra, att de orkar... Det är fantastiskt. Ni har ingenting att skämmas för. Ni har kämpat er genom motgångar. Ni har skapat ett hem tillsammans. Ni har uppfostrat två barn. Ni har åstadkommit nånting som ingendera av er skulle ha lyckats med på egen hand. Ni har gjort det tillsammans. Det är fantastiskt. Jag beundrar er faktiskt. Jag önskar att jag nån gång skulle kunna se tillbaka på mitt liv som ni och säga: jag orkade... Jag orkade tro." (*Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.49)

⁷⁷⁶ *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.84f.

⁷⁷⁷ "ANNA: Jag tror vi hatar varandra. Jag tror vi hatar varandra för att vi har förstört varandras liv." (*Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.86)

sich jedoch mißverstanden⁷⁷⁸. Um Verständnis und Anerkennung der Männer, vor allem des Vaters, mußte auch Lillian kämpfen. Erst durch ihren zweiten Mann Lars-Olof und die Frauengruppe konnte sie ihr Selbstbewußtsein aufbauen⁷⁷⁹. So glauben Love, Edvard und Johan, eine positive Veränderung bei Lillian bemerkt zu haben, die Anna allerdings auf deren Pillenkonsum zurückführt. Um ihren Verdacht, daß es sich dabei weniger um harmlose Medikamente, sondern viel eher Psychopharmaka handelt, zu belegen, erzählt sie den Neffen Edvard und Johann von Lillians stationärem Aufenthalt in der psychiatrischen Klinik⁷⁸⁰. Im Gespräch mit ihrem Bruder Love rekonstruiert Lillian verschiedene Situationen ihrer Kindheit, die sie als traumatische Erinnerungen bis in die Gegenwart hinein quälten. Zum einen ist es die tyrannische Art des Vaters, dem alle gehorchen mußten und von dem sie sich ungeliebt, gehaßt und als minderwertig betrachtet fühlte⁷⁸¹. Zum anderen ist es ein einmaliges Erlebnis, als sie ihren Vater bei sich am Bett sitzend vorfand und er sie anstarrte.

LILLIAN: [...] Mej talade han inte ens till. [...] Utom en gång, en natt... Jag vaknade av att någon satt på min säng. Det var han. Han sa ingenting, han bara satt där i mörkret och stirrade på mej. Det var fruktansvärt. Jag vågade inte röra mej eller säga ett ord, jag visste om jag gjorde det så skulle han döda mej. Och så hörde jag ett skrik. Det lät som när storlommen skriker. Men det var jag.⁷⁸²

Unklar bleibt, ob der Vater, der offensichtlich ein zwiespältiges Verhältnis zu seiner Tochter hat, nur seine Vatergefühle nachholt, die er sonst nicht zeigen kann, oder ob ein inzestuöses Begehren vom Vater ausgeht. Trotz allem scheinen Vater und Tochter nicht ganz so beziehungslos zu sein, wie es sich darstellt, denn Lillian träumt in der Nacht, daß dem Vater etwas zustoßen wird⁷⁸³, und tatsächlich stirbt er in jener Geburtstagsnacht. Zu einem letzten klärenden Gespräch zwischen ihm und seinen Kindern kommt es allerdings nicht. Sein Monolog stellt einen Rückblick auf sein Leben dar und macht deutlich, daß der nach außen hin starke Despot an einer inneren Unsicherheit und Einsamkeit leidet⁷⁸⁴. Für Magnus bedeutet der Tod des Vaters eine Versöhnung, wie er sie zu dessen Lebzeiten nicht fand.

MAGNUS: [...] Vi har ju aldrig känt varandra... på samma sätt som kanske du och Lillian har gjort. Alltså känt honom. Men pappa och jag, vi har alltid varit främlingar för varandra... Men nu var det som om vi äntligen kom varandra nära, och som om vi

⁷⁷⁸ vgl. *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.93f.

⁷⁷⁹ vgl. *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.36f.

⁷⁸⁰ vgl. *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.40f.

⁷⁸¹ "LILLIAN: Familj... Jag tänker aldrig på det som en familj. [...] Varje gång han [pappa] såg på mej så visste jag att det var fel... nånting i mej. Och det gjorde hela mej värdelös. [...] Mamma vågade aldrig hjälpa mej. Hon tyckte nog om mej. Men pappa hatade mej, det visste jag." (*Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.88)

⁷⁸² *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.89

⁷⁸³ vgl. *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.97f.

⁷⁸⁴ vgl. *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.74ff.

kunde acceptera varandra. Utan att vi bytte ett ord. Han satt där och jag satt här. Det var som en slags försoning.⁷⁸⁵

Diese Verständigung, wie sie Magnus erlebt, hat transzendenten Charakter und ist für die anderen nicht nachvollziehbar⁷⁸⁶. Gleichzeitig verweist er mit der Beschreibung seines früheren Verhältnisses zum Vater auf die Grundproblematik der Personen in Joakim Groths Tragikomödie *Främlingarna* hin. Aufgrund ihrer inneren Zerrissenheit, ihrem zwiespältigen Selbstverständnis sind sie zur zwischenmenschlichen Beziehung unfähig, und obgleich viel geredet wird, mangelt es an einer tatsächlichen Kommunikation.

Kommunikations- und Beziehungslosigkeit sind auf ähnliche Weise charakteristisch für das Verhältnis zwischen einem Paar mittleren Alters in Gunilla Hemmings Drama *En tyst bolagsman* (UA 1984 SvT). Rolf und Pirjo leben zwar zusammen in einer Einzimmerwohnung, doch haben sie offensichtlich nichts mehr miteinander gemeinsam. Als Rolf vom Fenster aus einen vom Regen überraschten Passanten, Tino, anspricht, kommt dieser zu ihm in die Wohnung herauf. Rolf fordert ihn auf, die Schuhe auszuziehen und sich mit einem Grog aufzuwärmen. In Tino findet Rolf einen bereitwilligen Zuhörer für seine weitschweifigen Ausführungen, in denen er über alles mögliche theoretisiert, und sie trinken gemütlich weiter. Weil Tino, wie man seinen als monologhaftes Selbstgespräch für den Zuschauer zugänglich gemachten Gedanken entnehmen kann, in Rolf einen einsamen Menschen sieht, zeigt er ihm gegenüber Geduld und Mitgefühl. Als Tino am nächsten Morgen in Rolfs Wohnung aufwacht, wird er mit Pirjo, die den Abend und die Nacht unterm Bett verbracht hat, konfrontiert. Allmählich stellt sich heraus, daß Rolf und Pirjo, obwohl sie die Wohnung nicht verlassen, sich kaum begegnen und nicht miteinander sprechen. Dennoch erkundigen sich beide neugierig bei Tino nach den Handlungen des anderen⁷⁸⁷. Gleichzeitig versucht jeder, Tino auf seine Seite zu ziehen. Pirjo beginnt damit, ihn zu bezirzen, und Rolf will ihn für seine Firma, deren Geschäftsunterlagen sich in verschiedenen Plastiktaschen befinden, gewinnen. Dabei werden von beiden Parteien routinierte Taktiken angewandt, die der Gegenseite bekannt sind⁷⁸⁸ und auf ritualisierte Handlungsweisen zwischen Pirjo und Rolf schließen lassen, wobei eine austauschbare dritte Person als Bindeglied fungieren muß. Unmerklich

⁷⁸⁵ *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.104f.

⁷⁸⁶ vgl. *Främlingarna*, Lilla Teatern 1987, S.104

⁷⁸⁷ vgl. bspw. "PIRJO: Var är Rofa?" (*En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.11) oder "ROLF: Skrämda hon dej? Hur dök hon upp? [...] Hur låg hon vänd där under (Rolf baxar sej under sången) fyfan vilket damm, jag är nu Pirjo och du är du..." (*En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.18)

⁷⁸⁸ "ROLF: Jag kan dem utantill, alla hennes faxer. Har sett det tusen gånger. Men en sak lovar jag dej. Pirjo är het på gröten, ännu sitter di gamla tagen i vet du, en frisk ung kille som du, vet du." (*En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.21)

wird Tino mehr und mehr ein Teil dieses gewohnheitsmäßigen Ablaufs, dem er sich nicht entziehen kann.

TINO: (ensam) Jag tyckte att jag avancera' med Pirjo. Jag var färdig för henne nu. Rofa uppträdde som en gentleman. Han sa att han inte la sej i hur andra la sej. Dessutom fick väl Pirjo stöka till bäst hon ville i sitt eget hem. Hon ägde alltså lägenheten, den var värd 700 000 bagare minst. Jag tänkte bara på henne, emellanåt pila' jag ner till Kukurakauppan och köpte någo' leverlådor och så. Men jag ville snabbt hem. Jag längta'. Pirjo fråga' om jag nånsin i mitt liv hade älska' nån.⁷⁸⁹

Tino durchschaut das Katz-und-Maus-Spiel zwischen seinen Gastgebern noch nicht, da er die Macht- und Kompetenzverhältnisse der beiden für klar umrissen hält. Auch seine vermeintlichen Fortschritte in seiner Beziehung zu Pirjo zeigen sich als methodische Spielerei, in der sie bestimmt und sich Tinos Annäherungen entweder hingibt oder entzieht⁷⁹⁰. Daß Tino außerdem Bestandteil eines Wiederholungsspiels ist, deutet sich in der Erwähnung von Tinos Vorgänger an.

PIRJO: Vad ligger där på golvet? Är det Harrys grejor?

TINO: Rolf ha` samla` ihop lite grejer. Ditt och datt. Vem Harry?

PIRJO: Jaha. Så det är tid nu. Och du försöker så förtvivlat. Harry är din föregångare. Stackars Harry.

TINO: Jag är förtvivlad för du är så frusen så frusen. Som du sa själv: likstel. Varför dog Harry då?⁷⁹¹

Tino leidet offensichtlich darunter, wie Pirjo mit ihm umgeht. Es kommt hinzu, daß sie ihm die Antwort auf die Frage, warum sein Vorgänger gestorben sei, schuldig bleibt, was Tino zu beängstigenden Vermutungen veranlassen muß. Rolf dagegen scheint ihm sein ganzes Vertrauen entgegenzubringen, was er mit merkwürdigen Vertrauensbeweisen unterstreicht⁷⁹². Allerdings wird Tino auch von Rolf zur Verschwörung gegen Pirjo mißbraucht, indem dieser ihm Pirjos Wohnung überschreibt, die er wiederum verkauft.

PIRJO: Är det alltså sant att du har sålt mitt hem?

TINO: Det var en bra affär. (Pirjo avviker in i en garderob)

ROLF: Precis så uppträdde hon förra gången också.

TINO: Vilken då gång.

⁷⁸⁹ *En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.40

⁷⁹⁰ "TINO: Ska vi ligga nu.

PIRJO: Hursa?

TINO: Ska vi?

PIRJO: Är du inte riktigt klok, du." (*En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.41)

⁷⁹¹ *En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.61

⁷⁹² "ROLF: Såsom du litar på mej, som du gör. Dethär är en rakapparat, kopplad till det elektriska systemet. Nu, om du inte litade på mej, kunde du oroa dej för att jag står här med denna strömförande anordning i handen samtidigt som du badar, eller hur. Emedan denna apparat när den slinter ur min hand och ner i vattnet ger dig en elchock som kunde vara rentav obehaglig." (*En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.66)

ROLF: Förra gången. Nu skall du ta ett bad.⁷⁹³

Nachdem sich Pirjo über das unlautere Geschäft Gewißheit verschafft hat, verschwindet sie. Der Wohnungsverkauf, der etwas Einmaliges darstellt, soll durch Rolfs Bemerkung über Pirjos wiederholtes Verhalten Tino erneut das Gefühl geben, Teil ihrer Gesetzmäßigkeiten zu sein. Selbst als Tino Rolf wegschickt, geschieht dies nicht wirklich von Tino aus, sondern geht auf Rolfs Initiative zurück⁷⁹⁴. Am Schluß bleibt es jedoch bei Andeutungen, nach welchen Regeln das Spiel weitergehen wird.

PIRJO: Jag behöver dej inte. Förlåt.

TINO: Jag hade alltid drömt om att få dö i ett knivslagsmål. Spring efter honom då, spring till profeten.

ROLF: (Sitter och spelar munspel för sej själv bakom ett fönster.) Varför har hon övergivit mej?⁷⁹⁵

Sicher ist, daß Tino durch das Katz-und-Maus-Spiel der beiden, sowohl im Hinblick auf Pirjos Gefühle als auch auf Rolfs Firma, Opfer einer Täuschung wurde⁷⁹⁶. Ob er wie sein Vorgänger Harry stirbt und das Spiel mit einem Nachfolger wieder von vorne beginnt, bleibt offen. Ausgehend von der Lesart, daß Pirjos und Rolfs Begegnung mit Tino gezielt von ihnen eingefädelt wurde⁷⁹⁷ und ihr Spiel der Wiederholung unterliegt, dient das Spiel weniger nur dem Zeitvertreib, sondern gibt - durch Rolfs Aussicht auf einen Geschäftsnachfolger und durch Pirjos Erfolg, ihre Weiblichkeit als Machtmittel einzusetzen - den beiden für kurze Zeit die Hoffnung, ihre erstarrte sprach- und beziehungslose Verbindung verändern und der Sinnlosigkeit ihres Daseins entfliehen zu können. Daß sie dennoch in der Absurdität ihres Daseins gefangen sind, wird in Gunilla Hemmings Drama *En tyst bolagsman* durch die Gesetzmäßigkeit, der das Handeln der Personen unterliegt und die ein subjektives oder selbständiges Handeln unmöglich macht, demonstriert.

Um die gescheiterten Hoffnungen dreier Frauen dreht sich das Triptychon *Spräckliga Änglar* (UA 1986 SVT) von Gunilla Hemming⁷⁹⁸. Eine lehrhafte Tendenz verfolgt das

⁷⁹³ *En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.65

⁷⁹⁴ "TINO: GÅ BORT!"

ROLF: Tack, min son. De orden har jag väntat på. Du ska veta, att jag gjort det." (*En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.66)

⁷⁹⁵ *En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.72

⁷⁹⁶ vgl. dazu Pirjos Vorausdeutung "PIRJO: Du kommer tyvärr att bli lurad, ohjälpligen." (*En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.48) und Bestätigung "PIRJO: Jag sa att du skulle bli lurad." (*En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.70)

⁷⁹⁷ "PIRJO: Alltså stod han och väntade, väntade, väntade på att få se dej komma gående över gården. ROLF: Aha! Men jag såg honom först.

PIRJO: Det är vad du tror. Du blev hittad, det är huvudsaken." (*En tyst bolagsman*, Svenska Teatern 1984, S.70)

⁷⁹⁸ Aufgrund der Unvollständigkeit und Unleserlichkeit der vorliegenden Manuskriptkopie zu *Spräckliga Änglar* muß sich die Darstellung auf eine kommentierte Inhaltsangabe beschränken.

erste Tableau *Den fåfånga musfröken*. Gleichmaßen ent- und begeistert ist eine badende Maus über die vielen Verehrer, die ihr im Badezimmer ihre Aufwartung machen. Die verschiedenen Eigenschaften und Charaktere der Kandidaten werden anhand ihrer Tiergestalten - sie treten bspw. als Schwein, Esel, Hund etc. auf - versinnbildlicht. Etwas überheblich werden alle abgewiesen. Von der Unwiderstehlichkeit der Katze angezogen, ist die Muse dem Unglück, das diese über sie bringt, ausgeliefert und erfährt eine Ernüchterung. Der geheimnisvollen Wirkung eines seefahrenden Magiers verfallen ist auch eine jungen Dame in dem Tableau *På den tiden då BB...* Das Mädchen wird des Hexenmeisters überdrüssig, er heuert auf einem Schiff an und läßt sie in ihrer Enttäuschung zurück. Das dritte Tableau *Nancy* zeigt, wie desillusioniert Nancy über ihr Dasein als Engel ist, da das Himmelreich nicht ihren Erwartungen entspricht. In ihrer Erinnerung wird deutlich, wie sie ihr trauriges und hartes Dasein im Diesseits nur durch die Hoffnungen auf ein besseres Leben im Jenseits ertragen hat. Doch das Sinnstiftende des Diesseits, das Weiterleben im Jenseits, enthüllt sich ihr als sinnenleertes Dasein. Wie verschiedene verständliche Sehnsüchte bzw. Hoffnungen in der Desillusionierung enden, erleben alle drei Protagonistinnen in Gunilla Hemmings *Spräckliga Änglar*. Dabei werden die gewohnten Wahrnehmungsformen durch symbolische oder ungewöhnliche Elemente durchbrochen, um das Mißverhältnis zwischen Hoffnung und Enttäuschung zu verdeutlichen.

Drei Frauen stehen auch im Mittelpunkt von Gunilla Hemmings psychologischem Drama *Förnuftets gudinna* (UA 1987 SvT). Obgleich das Stück, das im Jahr 1793 vor dem Hintergrund der französischen Revolution spielt und zum Teil die damalige Stellung der Frau thematisiert, vordergründig als historisches Drama gesehen werden kann, liegt der Schwerpunkt auf der psychologischen und rhetorischen Überlebensstrategie der Figuren⁷⁹⁹, mit der sie ihrem fast ausweglosen Schicksal beizukommen versuchen. Denn die Protagonistinnen Marion, die Marquise Thérèse de Cuberras und Olympe de Gouges befinden sich im Gefängnis *La petite Force* in Paris und warten auf ihre Verurteilung. Die Stickerin Marion hat im Gegensatz zu den anderen keine politische Tat begangen, sondern ihren Mann umgebracht. Thérèse wird Royalismus vorgeworfen, und sie war schon 70 Tage in einem anderen Gefängnis, bevor sie zu Marion in die Zelle kommt. Der verwirrte Eindruck, den sie auf Marion macht, erklärt Thérèse damit, daß ihr bisher eine Kontaktaufnahme mit ihren Verwandten und Freunden, von denen sie sich Unterstützung erhofft, versagt geblieben

⁷⁹⁹ vgl. dazu Pia Ingström, Hbl 27.02.1987 und Gustav Widén, Bbl 27.02.1987

sei⁸⁰⁰. Marion hållt zwar Thérèsa für ziemlich naiv und wirr, ist jedoch beeindruckt, als sie durch Thérèsa von einer Gefangenen erfährt, die sich im Gefängnis schwängern ließ, um ihrem Tod zu entgehen, da Schwangere nicht zum Tode verurteilt werden⁸⁰¹. Die Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Olympe de Gouges wird, vom Wärter als Xanthippe bezeichnet, in die Zelle geführt. Sie wird der Bezeichnung insofern gerecht, als sie weder mit den Wachen noch mit deren Vorgesetzten die Auseinandersetzung scheut und statt nur Befehle entgegenzunehmen, ihre eigenen Forderungen geltend macht⁸⁰². Mit der Respektlosigkeit und Ungerechtigkeit der männlichen Machtstrukturen wird sie bei ihrer zweiten Auseinandersetzung mit der Wache konfrontiert, als sie geschlagen wird und daraufhin in Ohnmacht fällt⁸⁰³. Während Thérèsa Marion vorwurfsvoll fragt, warum sie nicht eingegriffen habe, spielt diese schon mit dem Gedanken, die Wache als Liebesboten einzusetzen, um Clement zu verführen⁸⁰⁴. Das erste Anzeichen zu einer Solidarität unter den Frauen wird sichtbar, als Thérèsa und Marion die Bestechlichkeit der Wache ausnützen, um die Briefe der ohnmächtigen Olympe zu verschicken⁸⁰⁵. Nach Thérèsas Verhör, das eher einer Farce gleicht, da man sie wegen eines Backwerks mit royalistischem Inhalt zur Verantwortung ziehen will⁸⁰⁶, wird sie von Olympe aufgefordert, über den Ablauf zu berichten.

⁸⁰⁰ "MARION: Förståndet är angripet.

THERESA: Varje frisk människa blir olycklig i tankar och gärningar, efter två hela gamla månader först i Auteuil och sedan vid häktet vid section de l'Unité, utan möjlighet att nå släktingar eller en viss välgörare som - om han bara kände till min prekära belägenhet - skulle ha skyndat till min undsättning för evigheters evighet." (*Förnuftets gudinna*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1987, S.11)

⁸⁰¹ "THERESA: Det finns svaga själar som i sista stund, strax innan domens verkställande, påstår att de är i välsignat tillstånd.

MARION: Vad tjänar det till?

THERESA: Men om man är i välsignat tillstånd då kan inte det röda strecket tecknas om halsen, det är lagen som säger så. [...] Och för det behövde hon en man.

MARION: Den kvinann var ett snille.

THERESA: Tycker ni? Jag vet inte." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.12)

⁸⁰² "OLYMPE: Om en stund får du hämta två brev.

VAKTEN: Vad betalar du?

OLYMPE: Tillräckligt. Sen skall du anmäla mig hos sektionschefen.

VAKTEN: Varför det?

OLYMPE: Jag kräver att få träffa sektionschefen." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.14)

⁸⁰³ "CLEMENT: Jag tänker inte slösa mitt tålamod på dig.

OLYMPE: Jag kräver respekt.

CLEMENT: Du skall rysa inför mig käring. (Clement slår till Olympe.)" (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.25)

⁸⁰⁴ vgl. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.26ff.

⁸⁰⁵ vgl. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.29

⁸⁰⁶ vgl. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.34ff., vgl. dazu "OLYMPE: Det är groteskt. Man hänger upp anklagelseakten på en efterrätt. Är det rojalism?" (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.41)

THERESA: Herrarna ville ha ett marängrecept. Jag gav det. Det låter tokigt men det är hela sanningen. Jag försökte förstå så gott jag kunde. Men juridik! Jag anklagas för rojalism.

OLYMPE: Och du försvarade dig?

THERESA: Nej. Jag kan inte hålla tal.

OLYMPE: Hur skall du få rättvisa om du inte försvarar dig mot åtalet?

THERESA: Hur skall jag veta. Jag är inte någon skriftlär.

OLYMPE: Varje medborgare har rätt att få sin sak opartiskt prövad framför revolutionstribunalen.

THERESA: Jag är full av hopp.

OLYMPE: Olycksaliga.

THERESA: Det går ingen nöd på mig.

OLYMPE: Har du inte förstått vart kärrorna går härifrån. Till Place de la Révolution.

THERESA: Vill ni ha mig och gråta. Var inte elak, tala inte sådär. [...] Bara han snart skulle komma. [...] Ni vet inte. Någon kommer ännu att bispringa mig.⁸⁰⁷

Thérèses Verwirrtheit und Naivität sind ein Selbstschutz, um der gräßlichen Realität im Gefängnis zu entfliehen und zuversichtlich ihrem Schicksal entgegensehen zu können. Auf sprachlicher Ebene wird die Verdrängung der Realität dadurch unterstrichen, daß Thérèse einerseits die Gespräche im Gefängnis im Stil ihrer oberflächlichen Salonkonversationen fortführt und sich andererseits in ihren Aussagen auch inhaltlich mehr und mehr von der Realität entfernt⁸⁰⁸. Strategisch berechnender, aber auch pragmatischer und skrupelloser geht dagegen Marion vor, wenn es darum geht, in ihrer Situation weiter fortbestehen zu können. Sie fordert von Thérèse Geld, weil sie ihren Plan, Clement gegen Bezahlung zu Liebesdiensten zu zwingen und dadurch schwanger zu werden, verwirklichen möchte⁸⁰⁹. Ihre Sprache spiegelt in der derben und knappen Ausdrucksweise, die von Thérèse mitunter gerügt wird⁸¹⁰, ihren ungebildeten und gewöhnlichen Charakter sowie den Standesunterschied zu Thérèse und Olympe wider. Als Olympe dem Revolutionstribunal vorgeführt wird, ergreift Clement die Gelegenheit, den wiederholten Annäherungsversuchen Marions durch die Zellentür⁸¹¹ nachzugeben. Doch er verwechselt Marion und Thérèse und belästigt zuerst Thérèse. Marion gelingt es zwar, das Mißverständnis aufzudecken, ihr Plan wird jedoch durchkreuzt, weil Thérèse die Situation nicht begreift, eine irrtümlich angenommene Vergewaltigung verhindern will und Clement mit einer Schere nieder-

⁸⁰⁷ vgl. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.40f.

⁸⁰⁸ vgl. bspw. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.7ff.; S.19; S.41; S.73; S.75; S.89f. sowie S.99f. und vgl. auch dazu die allgemeinen Hinweise zur sprachlichen Gestaltung von Pia Ingström, Hbl 27.02.1987; Stefan Sandström, Studentbladet 13.03.1987; Josefine Wierth, NT 12.03.1987 und Gustav Widén, Bbl 27.02.1987.

⁸⁰⁹ "MARION: Nu randas goda tider, jag skall bete mig som en karl och köpa kärlek. Jag har alltid undrat hur det känns. Kanske som att sova i rena lakan? Ta fram pengarna." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.42)

⁸¹⁰ so bspw. "THERESA: Var inte ofin." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.99)

⁸¹¹ "MARION: Clement. Här är Marion. Marion som har ledsamt efter dig Clement. Jag tackar för vatten och bröd men det är dig själv jag vill ha - jag samlar en knippa halm under mig så blir det dubbelt mjukare för dig, bedra mig inte, du får inte bedra mig. Då blir jag hård och kall om hjärtat, nu Clement är mitt hjärta mjukt, mjukt som en kokt fisk." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.39)

sticht. Obgleich Marion entsetzt und verärgert über den Vorfall ist⁸¹², hält sie beim Wegschaffen der Leiche und dem Verbergen des Vorfalls zu Thérèse⁸¹³. Olympe sieht ihrer Verhandlung zuversichtlich entgegen, weil sie unerschütterlich an die Gerechtigkeit glaubt⁸¹⁴. Doch bei der Vernehmung der Zeuginnen Lemoc, Maillard und Jobé wird Olympe bewußt, daß die eigentliche politische Dimension bei ihrer Anklage bzw. bei der Zeugenvernehmung überhaupt nicht relevant ist. Couragiert greift Olympe in die Verhandlung ein, um ihre revolutionäre Anliegen vorzubringen.

(Olympe rusar upp)

OLYMPE: Skall dethär föreställa vittnesmål? Camille? Är det vad du hade att vittna om? Pauline? Att jag överdrev vårt antal och sade att Robespierre liknar en gris från Montauban? Är det inte att håna revolutionstribunalen att låta lyssna på skvaller om några deputerades tilltagande kroppsvikt. Snart säger ni att jag kokat fisksoppa på fredag och därför är katolik. Inte ett ord om mina program, mina skrifter. Jag ber att revolutionstribunalen inför följande aktstycken i protokollet: "Den primitiva lyckan eller patriotiska drömmier" av Marie Olympe de Gouges, "Om den svarta rasens slaveri" av Marie Olympe de Gouges och "Kvinnans mänskliga rättigheter" författare den samma. Och "Tre urnor" författaren anonym. [...]

ORDFÖRANDEN: Varför vill de Gouges framhäva just "Tre urnor". Och varför har hon utgivit den anonymt.

OLYMPE: Jag kunde ha gett ut den under eget namn lika väl.

ORDFÖRANDEN: Vad är kontentan av "Tre urnor", medborgerinna?

OLYMPE: Statsmaktens organisering i vår nation, ärade revolutionstribunal. Statsmakten skall organiseras på grundval av en allmän rösträtt som tillfaller såväl män som kvinnor oberoende av stånd eller förmögenhet. [...]⁸¹⁵

Nachdem sich Olympe aufgrund ihrer politischen Überzeugung im wahrsten Sinne des Wortes um Kopf und Kragen geredet hat, soll sie wegen ihrer konspirativen Schriften gegen den Staat zum Tode verurteilt werden⁸¹⁶. Mittels ihrer überzeugungskräftigen und schlagfertigen Rhetorik gelingt es Olympe, eine Vertagung der Verhandlung zu erwirken⁸¹⁷. Olympe wird zusammen mit der bereits verurteilten Zeugin Pauline Maillard zu den anderen in die Zelle gebracht. Pauline ist Schauspielerin und hat bei der Revolutionsparade die "Göttin der Vernunft" (Förnuftets gudinna) dargestellt⁸¹⁸, aber ihr bleibt nicht mehr viel Zeit, um ihre Zellenbewohnerinnen näher kennenzuler-

⁸¹² "MARION: Vad har du gjort. Galen är du. Du vet inte ens vad du har gjort. Du förstår inte. Se på honom. Se vad du har framför dig." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.57)

⁸¹³ vgl. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.58f.

⁸¹⁴ "OLYMPE: Jag har inte bara förbindelser, jag har rättvisan på min sida." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.19) und vgl. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.76

⁸¹⁵ *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.69f.

⁸¹⁶ vgl. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.72

⁸¹⁷ "OLYMPE: Frankrike har styrts av kvinnor. Men inte på dagen utan på natten har de regerat kungar, fördelat ambassadörsposter, fällt den avgörande lotten i kardinalskollegiet. Beräkning, intriger, despotism, allt det som vi nu lärt oss hata, det var själva näringen för deras verksamhet. Kvinnan handlade föraktligt, men mannen visade i alla fall en spelad respekt för henne. Nu när hennes verksamhet äntligen blivit respektabel, blir hon föraktad. Det är min förvissning att revolutionstribunalen inte kan göra sig skyldig till ett sådant förakt. Om kvinnorna ges rätten att bestiga schavotten så skall de också ha rätt till talartribunen." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.72)

⁸¹⁸ vgl. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.79f.

nen, weil ihr Hinrichtungstermin schon sicher ist⁸¹⁹. Mit der Enthauptung Pauline Maillards wird auch die Vernunft, die sie symbolisierte und die als Antrieb für die französische Revolution eine Kardinaltugend darstellte, vernichtet. Deshalb muß auch Olympe, die ihrerseits Verstand und Gerechtigkeitsinn einsetzt, um ein überlegtes und gerechtes Urteil zu erwarten, scheitern. Denn in ihrem zweiten Verhör gelingt es ihr zwar, sich beim Revolutionstribunal für Thérèse einzusetzen, aber ihre eigene Verteidigung mißglückt unter anderem durch die öffentliche Stellungnahme ihres Sohnes⁸²⁰. Um das gerade verkündigte Todesurteil zu verhindern, ändert Olympe ihre Strategie und greift zu einem letzten Ausweg, den sie aufgrund ihrer betont politischen und rationalen Argumentationsweise eigentlich vermeiden wollte, indem sie mitteilt, daß sie schwanger ist⁸²¹. Während Thérèse, die in ihrer Verwirrtheit und Naivität das Gegenteil der Vernunft verkörpert, freikommt, ereilt Olympe nach einer überraschenden Fehlgeburt dasselbe Schicksal wie die "Göttin der Vernunft". In einer extremen Situation, in der sie den Tod vor Augen haben, entwickeln die Protagonistinnen in Gunilla Hemmings *Förnuftets gudinna* mit Hilfe von Realitätsflucht, Dreistigkeit und Vernunft unterschiedliche Methoden, um am Leben zu bleiben. Warum gerade die vernunftgemäße Vorgehensweise als Überlebensstrategie scheitert, bleibt allerdings offen.

Etwas tiefer in das "mystische Labyrinth der Seele"⁸²² hinein dringt Anders Larsson bei seiner Personendarstellung in *Svarta stjärnor mot vit botten* (UA 1985 SvT). Beim Einzug in ihre neue Wohnung wird Sara mit rätselhaften Menschen konfrontiert. Die Möbelpacker Sven und Waldemar verzögern den Umzug und das Aufstellen der Möbel, um mit Sara ins Gespräch zu kommen. Waldemar ist, angeblich um zu tanken, mit dem Möbelauto plötzlich wieder verschwunden, derweil Sven Sara mit dem Fahrrad zu ihrer neuen Wohnung gebracht hat. Dort warten sie nun tatenlos auf Waldemar. Sara ist durch das sinnlose Warten leicht gereizt und auch gegenüber Sven, der sich sowohl für Saras Art zu wohnen als auch für Sara selbst interessiert, reagiert sie zunehmend mißmutiger. Gleichzeitig kann sie sich seiner aufdringlichen Art auch nicht entziehen. Als Waldemar endlich im Treppenhaus zu hören ist,

⁸¹⁹ vgl. *Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.81

⁸²⁰ "ORDFÖRANDE: Jag beklagar, de Gouges det måste jag säga. Jag hade inte önskat detta. Pierre Aubray har låtit sätta upp affischer i hela staden Tours, på den anmäler han att han är son till den beryktade [de Gouges], att hennes blod kommer att gutas på schavotten och att han finner sig vara mer än lycklig över att kunna offra det som en gång var det dyrbaraste han ägde åt sitt älskade fosterland." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.94)

⁸²¹ "OLYMPE: Du frågar, varför berättade jag inte förut om min grossess? Är det inte så?
MARION: Varför?

OLYMPE: För jag ville göra bruk av förnuftet. Om jag den första gången jag stod inför revolutionstribunalen hade pekat på min mage och sagt: "Titta hit mina herrar," så skulle de bara ha sett en dräktig ko som skumpande flyr över ängen." (*Förnuftets gudinna*, Svenska Teatern 1987, S.99f.)

⁸²² Margita Andergård, Hbl 14.12.1985

versucht Sven, Sara zu hindern, ihn hereinzulassen. Das Spiel an der Türe wiederholt sich in variiert Form und bringt Sara soweit, daß auch sie nicht weiß, wie sie Waldemar beim Aufmachen begegnen soll⁸²³. Schließlich kommt Waldemar, ohne zu klingeln, herein. Doch seine Ankunft wird erneut zur Geduldprobe für Sara, weil er, statt mit Sven endlich die Arbeit aufzunehmen, seine und Svens Lebensgewohnheiten ausbreitet, in denen sich andeutet, daß Sven sein Sohn ist, ihr Verhältnis zueinander aber sehr kompliziert zu sein scheint⁸²⁴. Während Waldemars längeren monologhaften Ausführungen bedeutet Sara Sven, endlich anzufangen, und sie schleichen, ohne daß Waldemar es registriert, nach draußen. In Waldemar kommen Erinnerungen auf, und sein Flehen "Jag ville ha ett minne av dig, det var allt..."⁸²⁵ wirkt wie ein Stichwort für Hanna, die plötzlich, ohne von Waldemar Notiz zu nehmen, im Zimmer auftaucht, nach etwas zu suchen scheint und dann wieder verschwindet⁸²⁶. Sara glaubt, in Waldemar ihren Lieblingsschriftsteller Waldemar Brisk zu erkennen, und konfrontiert ihn mit ihrer Vermutung⁸²⁷. Er gibt zwar die Namensähnlichkeit zu, bestreitet aber, der Autor zu sein. Sara ignoriert seine Einwände und erklärt, wie sie über seine Bücher Interesse an seiner Person, seinen Gewohnheiten, Gefühlen, Gedanken gefunden und mit ihren eigenen in Verbindung zu bringen gesucht habe.

SARA: Jag verkligen avgudade er och drömde om hur ni såg ut, vilka kläder ni bar, om ni var gift, hur hon såg ut, vilka tankar ni tänkte just när jag tänkte på er, om de sammanföll och bildade ett mönster och om ni kände min närvaro och vad ni då kände och om ni tänkte på mig vad tänkte ni då, att det där är bara en romantisk fjolla eller att hon och jag har något gemensamt, något eget.⁸²⁸

Waldemar schwört, den unter Pseudonym schreibenden Waldemar Brisk nicht zu kennen, gibt jedoch zu, daß er ein Buch geschrieben hat⁸²⁹. Kurz danach gesteht Sven Sara, daß er Waldemar Brisk sei und unter Pseudonym die Erinnerungen von

⁸²³ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1985, S.9ff., S.14ff. und S.17f.

⁸²⁴ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.27ff.

⁸²⁵ *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.30

⁸²⁶ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.30

⁸²⁷ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.33

⁸²⁸ *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.33f.

⁸²⁹ "WALDEMAR: Jo... nu är det så här att jag inte vet vem som har skrivit de här böckerna. Bli inte arg. Jag skulle också vilja veta. Precis som ni säger, det är ett mycket underligt sammanträffande, verkligen förbryllande. Jag använder nästan hela min lediga tid åt att försöka utforska vem den andre Waldemar Brisk är, men hitintills helt utan resultat. Han finns inte i sinnevärlden. Det är en pseudonym och förlaget vägrar lämna ut det rätta namnet. [...]

SARA: Jag vet inte vad jag ska tro.

WALDEMAR: Inte jag heller. [...] (Ser sig oroligt omkring) En har jag skrivit. [...]

SARA: Vilken var det?

WALDEMAR: "Svarta stjärnor mot vit botten." (*Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.40ff.)

Waldemar aufgeschrieben habe⁸³⁰. Seine Erfolge endeten in einer Schreibkrise, die aber verborgen blieb, weil Waldemar unter demselben Pseudonym bzw. seinem Namen das Buch *Svarta stjärnor mot vit botten* veröffentlichte. Das Gespräch wird durch Waldemar, der ankündigt, ein neues Buch sei herausgekommen, unterbrochen. Es ist inzwischen dunkel geworden, die Möbelpacker sind überstürzt, ohne die Arbeit zu beenden, verschwunden und Sara trifft in ihrem inzwischen immer noch nahezu unmöblierten Zimmer auf Hanna, die sich dort schlafen gelegt hat. Hanna kann sich ihre Anwesenheit in Saras Wohnung selbst nicht erklären und deutet an, daß sich außer ihr noch jemand hier befinde⁸³¹. Weil sie die Zweisamkeit nicht stören will, verläßt Hanna die Wohnung, und Sven taucht auf, um Sara das neue Buch von Waldemar Brisk *En hund stryker kring*, wegen dessen Erscheinen sie die Arbeit unterbrochen haben, als Geschenk zu überreichen⁸³². Das Buch stellt die Fortsetzung von *Svarta stjärnor mot vit botten* dar und ist "Till Sara från en hängiven författare"⁸³³ gewidmet. Sara liest den Anfang des Buches laut, während Sven einschläft. Auch Waldemar kommt mit einer Ausgabe der Neuerscheinung, die ebenfalls eine Widmung, "Till Sara från den riktige Waldemar", enthält⁸³⁴. Einerseits fasziniert von den Verfasserpersönlichkeiten und andererseits verärgert über ihre Trägheit als Möbelpacker verhält sich Sara zwiespältig. Den vagen Andeutungen auf den Inhalt des neuen Buches läßt sich allerdings entnehmen, daß Sven und Sara sich schon einmal begegnet sind und das Buch von dieser Begegnung handelt⁸³⁵.

⁸³⁰ "SVEN: [...] Jag kan inte tåga längre: Det är jag som är Waldemar Brisk. [...]"

SARA: Du?

SVEN: Ja. Från början var det bara minnesanteckningar, jag skrev ner allt vad han hade sagt under min uppväxt för att kunna bära det med mig.

SARA: Vem?

SVEN: Han... Waldemar. Några veckor efter det att jag rymt hemifrån insåg jag vilken stor man han ändå var.

SARA: Så då är han din...?

SVEN: Vad jag har för bevis för det, att han har tjuvat på mig att jag skulle säga pappa sen jag knappt kunde gå? [...] I vilket fall som helst så rymde jag och så småningom insåg jag att vem han än var så hade han sagt en del bra saker och började skriva ner det jag mindes. Jag skrev och skrev, ark lades till ark och högen av vishet växte allt högre. Då gjorde jag mitt beslut, världen måste delges dessa sanningar och jag lät ett förlag ge ut dem under pseudonym Waldemar Brisk [...]" (*Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.53f.)

⁸³¹ "HANNA: [...] Ska han stå här?"

SARA: Vasa?

HANNA: Nä det är ju inte min sak nä. [...] Nä då ska väl jag inte störa längre.

SARA: Förlåt att jag var så tvär. Jag vet inte vem ni är och vad ni gör här men gå inte. Här är så skrämmande tyst.

HANNA: Jag tror nog han vill vara ensam med dig.

SARA: Han? Nä tack, jag har fått nog av sådana för idag." (*Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.58ff.)

⁸³² vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.62

⁸³³ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.64

⁸³⁴ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.66

⁸³⁵ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.87f.

Mit Hannas erneutem Erscheinen, das nach ihrer Erklärung rein zufällig ist, wird ihre Verbindung zu dem Verfasser Brisk erhellt.

HANNA: Då känner ni kanske författaren Brisk.

WALDEMAR: Det kanske man kan säga.

HANNA: Hälsa då honom att jag har förlåtit honom.

WALDEMAR: Förlåtit... öh... det ska jag framföra.

HANNA: Han var mycket yngre än jag.

WALDEMAR: Det ska jag säga.

HANNA: Och ändå min första stora kärlek. Jag förstår inte, han var ju ganska töntig men vi hade roligt, det var väl det. [...] På den tiden var jag full av tokiga ideer och han tyckte om att leka med, han hade en förmåga att helhjärtat kasta sig in i allt nytt och gå vidare i upptåg som man sått ett frö till. [...] En dag kom han med den här ringen. Han sa att den band oss samman för alltid oavsett vad som hände. [...] Sen såg jag honom aldrig mer. [...]

SARA: Du har aldrig sett honom sen dess?

HANNA: Nej. Och jag ville inte göra det heller.

SARA: Varför då?

HANNA: Därför att han hade en egenskap till som jag inte lade märke till förrän han försvunnit. Han var en tjuv. [...] Ja han stal mitt hjärta. [...] Mina tankar, lusten att leka, mina drömmar, allt jag tänkt och känt. [...] Han stal mina dagböcker. Jag är säker på det. Jag har sett dem omarbetade i bokform. I några få volymer ryms mitt liv fram till den dagen han försvann.

WALDEMAR: Stanna här, jag ska gå. Jag skäms att stå här inför dig, och inför dig och inför dig och inför mig och inför allt och alla, allting inkluderat.

HANNA: Jag sa ju att jag förlåtit dig.⁸³⁶

Durch ihre Ausführungen wird Waldemars schriftstellerische Verfahrensweise als unredlich entlarvt, der sich daraufhin mit Selbstvorwürfen plagt und dann der sich entfernenden Hanna nachgeht⁸³⁷. Sara hat nur noch den Wunsch, allein zu sein und zu schlafen. Mit den üblichen Verzögerungen stellt Sven das Bett auf und verabschiedet sich⁸³⁸. Anstatt zu schlafen, beginnt Sara zu schreiben⁸³⁹.

Ausgehend von einem konkreten Geschehen, Saras Umzug, wird in Anders Larssons *Svarta stjärnor mot vit botten* versucht, den hinter dem rational erfassbaren Geschehen liegenden Bereich von Phantasie und Traum zu erschließen. Das mit dem Wohnungswechsel verbundene Heraustreten aus der bisher gewohnten Umgebung und die Bereitschaft, sich auf Neues einzulassen, macht Sara für die irrationale und widersinnige Welt, in die sie die Möbelpacker und Hanna involvieren, empfänglich. Angeregt durch die Bücher, entdeckt sie ungeahnte Verbindungen oder Seelenverwandtschaften zwischen sich und den Menschen, denen sie begegnet. In welcher Sphäre diese Begegnungen stattfinden, ob sie ihrem subjektiven Erleben angehören, sie einem Traum, ihrer Phantasie oder der dichterischen Kreativität entspringen, welche Personen fiktiv, real oder beides sind, und inwiefern sich die Identitäten sowie die zeitlichen Ebenen überlagern und verschieben, bleibt offen. Das Zimmer ist das geheimnisvolle

⁸³⁶ *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S.107ff.

⁸³⁷ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S. 112

⁸³⁸ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S. 112ff.

⁸³⁹ vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S. 117

Bindeglied bzw. die Schwelle zwischen den äußeren, real wahrnehmbaren Umständen und den inneren Vorgängen der Menschen, die sich dort begegnen, denn die eigentliche Wirklichkeit liegt außerhalb⁸⁴⁰. Die Geschlossenheit und die Leere des Zimmers unterstreichen den Charakter eines Grenzbereichs. Greift man als durchgängiges Thema das Schreiben und die damit zusammenhängende Autoren- und Leserschaft auf, so erweist sich sowohl die Text- als auch die Autor- und Rezeptionsebene als ein Spiel der Spiegelungen. So ist bspw. Sara Leserin und möglicherweise Textbestand von *En hund stryker kring* sowie Autorin eines Textes, der auf dieses Buch Bezug nimmt. Gleichmaßen geht bspw. *Svarta stjärnor mot vit botten* auf die Tagebuchaufzeichnungen von Hanna zurück, die ihrerseits von Waldemar in variiert Form verarbeitet wurden und möglicherweise mit den Aufzeichnungen, die Sara am Ende des Stückes, das wiederum denselben Titel trägt, beginnt, verbunden. So wie sich auf Textebene verschiedene intertextuelle Bezugssysteme herstellen lassen, stellt sich auch die persönliche Identität als intersubjektive Spiegelung dar.

Mit dem Einbruch des Phantastischen in das Alltägliche beschäftigt sich auch Anders Larssons Schauspiel *Frukost i det blå* (UA 1988 SvT). Die belanglose Frühstückskonversation von Björn und Iris, die sich in ihrer Wohnung für eine Weile von der Umwelt isoliert haben, entwickelt sich zu einem Beziehungsgespräch, bei dem über die Unentschlossenheit Björns und ihre gegenseitigen Eifersüchteleien gestichelt wird. Außerdem wird das Gespräch zunehmend von phantastischen Elementen durchdrungen und von ausgefallenen Handlungsweisen begleitet⁸⁴¹. Zwar sind sie sich bewußt, daß sie sich immer weiter von der Realität entfernen, erkennen auch die Gefahr, die damit verbunden ist, haben aber den Unterschied zwischen äußeren

840 vgl. dazu: "WALDEMAR: Otroligt, vad vet du om verkligheten. Kom med ut på gatan ska jag visa dig verkligheten." (vgl. *Svarta stjärnor mot vit botten*, Svenska Teatern 1985, S. 84)

841 "HON: Men så länge den tutar vet jag att den lever. Bussi, bussi, bussi, jaja, (håller den i famn) lilla älsklingsluren, tutar ja, gossi gossi, inte titta farbror, dum, förstå noll, luren vet, bra, upptagen ja.

HAN: Det är bra, vi kan det där nu.

HON: Tut i luren. Ska vi bada? Nänä inte bada, våt, inte gott, varmt och skönt. Säg tut, bra duktig.

HAN: Den lille jäkeln borde ta sig en lur, he. [...] Sluta med det där nu. Du blockerar ju linjen.

HON: Rör du mig dör jag.

HAN: Kan du inte lägga den där ifrån dig, det är enerverande.

HON: Det är en flicka. [...]

HAN: Kan jag inte få hålla henne, bara för en liten stund, jag ska inte gör henne illa, bara hålla henne lite. Jag är inte farlig, vill bara hålla dig lite, så ja, inte är jag nån dum farbror inte, blu blu blu. Är du hungrig? Titta nu så mager hon är. [...] Lite sylt är gott va? [...] (Matar med sylt) En fet liten pappas patrona.

HON: Inte sylt. [...] Om du inte genast slutar med det här och gör ren luren, klipper jag av navelsträngen och du får själv uppfostra henne." (*Frukost i det blå*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1988, S.18ff.)

Bégebenheiten und innerer Befindlichkeit noch nicht gelernt⁸⁴². Deshalb sind sie sich zunächst uneinig darüber, wo das Klopfen, das sie abwechselnd hören, herkommt. Um das Klopfen abzustellen, beginnt Iris mit dem Hammer gegen die Wand zu schlagen. Björns Versuch endet mit einem Loch in der Wand, aus dem ihn jemand anstarrt. Während Björn an einer Kontaktaufnahme mit dem Fremden nicht interessiert ist, glaubt Iris, ihm anzusehen, daß er heraus will. Als sie ihn durch die vergrößerte Öffnung in die Küche zerren, betrachtet der schweigende Mann mißtrauisch den Raum. Iris bemüht sich um den Gast, indessen Björn sich abweisend verhält, weil er keinen Besuch wollte.

HAN: Vi vill ju inte ha besök. Det är ju därför som vi har förskansat oss här. Om vi inte vill ha besök, kan vi väl inte begära att det ska komma nån heller. [...] Man undrar vad det är för kroppar som egentligen är i rörelse i den där väggen. Vad det är för märkliga kroppar som har sån framåtanda att de måste in i vårt kök för att få utlopp för sin iver. Det skulle man bra gärna vilja veta vad det är som är så jävla bra därinne, vad som finns där som inte vi har, skulle man vilja veta.

HON: Bli inte så där fyrkantig igen. Berätta hur ni kom på att bosätta er där.

MANNEN: Det är så länge sen. [...] Det var nåt med spjället. Jag skulle rätta till det, var tvungen att krypa in. Det hade råkat i olag, så var det, men när jag skulle ta mig ut igen, hade hon murat igen.

HON: Vilken hon?

MANNEN: Det var nåt fruntimmer jag skulle gifta mig med.

HON: Men det är ju alldeles förfärligt.

HAN: Ja det måste jag säga

HON: Hur kan en människa bli så... ROBIN.⁸⁴³

Iris hat in Robin ihren früheren Verlobten erkannt und gibt sich ihm zu erkennen. Robin will zunächst keine Verbindung zwischen Iris und seiner ehemaligen Verlobten herstellen. Ihm erscheint es viel wichtiger seine 28 Bände Konversationslexikon, mit denen er eingeschlossen wurde, anzubieten, weil seine Frau und seine Kinder, die ebenfalls in der Wand wohnen und krank sind, versorgt werden müssen⁸⁴⁴. Schließlich gibt er sich doch zu erkennen, so daß er mit Iris über vergangene Zeiten sprechen kann. Robin glaubt, an die Vergangenheit mit ihr wieder anknüpfen zu können⁸⁴⁵. Deshalb beginnt er auch, die Beziehung zwischen Björn und Iris zu hinterfragen, um sich als mögliche Alternative für Iris zu präsentieren.

⁸⁴² "HAN: Vi får inte helt tappa kontakten till verkligheten.

HON: Du hör ju inte ens att det bultar.

HAN: Det är inne i ditt huvud det bultar, vi måste lära oss känna skillnad på det yttre och det inre." (*Frukost i det blå*, Svenska Teatern 1988, S.34)

⁸⁴³ *Frukost i det blå*, Svenska Teatern 1988, S.52f.

⁸⁴⁴ vgl. *Frukost i det blå*, Svenska Teatern 1988, S.60f.

⁸⁴⁵ "MANNEN: Förstår du då inte att jag sparar mig för dig. [...]

HON: Vad menar du? Du är ju gift.

MANNEN: Än sen då, du är också gift. [...] Tror du verkligen inte att vi skulle kunna börja om från början igen?

HON: Har du ingen moral i kroppen. Vad skulle du göra med henne?" (*Frukost i det blå*, Svenska Teatern 1988, S.71)

MANNEN: Men handen på hjärtat, är ni nu så lyckliga egentligen.
 HON: Det är alldeles lyckligt med oss. Inga sprickor alls.
 MANNEN: Ni kanske tycker att jag blandar mig i ert sambo, men ibland är det viktigt att ställa sig sådana här frågor.
 HAN: Okay: så här va, vi är kanske inte världens mest harmoniska par, men det har du inte ett dugg med att göra. Du håller på att infiltrera och sprida falsk propaganda i främmande kök. I ditt gryt kan du styra bäst fan du vill men i det här köket är det vi som diskar våra kärl.
 HON: Men vännen lilla, låt honom åtminstone tala till punkt.
 HAN: Ska jag tiga när främmande makter invaderar mitt kök.
 HON: Låt mig åtminstone höra vad han har att erbjuda.
 HAN: Jag borde ha tagit chansen medan jag hade den.
 HON: Hela ditt liv är ju späckat med stolpar som du går in i. Du har ju nya chanser varje dag.
 HAN: Överge mig bara. Jag ska nog klara mig. [...] Tala med min advokat.
 HON: Som du vill. Vad var det du har på hjärtat, Robin?
 MANNEN: Allt jag kan erbjuda dig är kärlek och ärtsoppa.
 HON: Det kan han också.
 MANNEN: Har du ätit tjeckisk?
 HON: Om det bara hänger på soppans nationalitet vet jag inte om det är mödan värt.
 MANNEN: Låt mig ställa en enkel fråga. Är du lycklig?
 HON: På det hela taget, ja.
 MANNEN: Är du lycklig?
 HAN: Tala med min advokat.
 MANNEN: (Griper tag i hans kostymslag) ÄR DU LYCKLIG?
 HAN: Tror inte att jag är rädd för dig. Döda mig bara, det är lika bra att det blir gjort.
 Hälsa barnen, Iris.
 MANNEN: Du är en idiot.
 HAN: Det skäms jag inte för i den här världen.
 MANNEN: Jag ger dig fem sekunder.
 HAN: Nu hänger livet här och dinglar igen.
 MANNEN: Svara nu. (Skakar honom)
 HAN: Ja. Ja ja.
 MANNEN: Tack. (Släpper honom).⁸⁴⁶

Von Robin in eine Entscheidungssituation gebracht, begreift Iris schnell, daß Robin ihr nicht mehr bieten kann als Björn, und sie mit ihrer derzeitigen Beziehung glücklich ist. Der entschlußunfähige Björn dagegen muß in die Enge getrieben werden, um sich zu erklären. Auf diese Weise wirkt Robin, der zunächst einen beziehungsgefährdenden Anschein erweckte, als Beziehungshelfer, der nicht nur seine Liebe an Björn weitergibt, sondern ihre Liebe auch als Ehe besiegelt⁸⁴⁷. Doch die

⁸⁴⁶ *Frukost i det blå*, Svenska Teatern 1988, S.72ff.

⁸⁴⁷ "MANNEN: Du vet inte vad jag går igenom just nu. Hör ni hur det mullrar. (Tar sig om magen) [...] Du måste hjälpa mig. Det är min oförlösta kärlek som mullrar. Tag den i din mage eller jag spricker. Ooohh.
 HAN: Hur ska jag...
 MANNEN: Kyss bruden.
 HAN: Får jag lov.
 HON: Varsågod. (De kysses)
 MANNEN: AAAAHHHHH. Det lättar, det lättar. Fortsätt, lite till. Tack. Ni kan stanna kvar på knä. (Lägger händerna på deras huvuden) Kära barn, ni har visat att ni älskar varandra och därför ber jag med lättat hjärta få förklara er som man och hustru. Du Björn bär nu inte bara din kärlek till Iris utan också min men de båda kärlekarna skall vara en, din kärlek. Lyssna på hans mage Iris och tag emot den.
 HON: Tack så hemskt mycket." (*Frukost i det blå*, Svenska Teatern 1988, S.75f.)

improvisierten Hochzeitsfeierlichkeiten geben erneut Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten und Plänkeleien sowohl unter den Ehepartnern wegen Robin als auch gegen Robin und dessen Familie⁸⁴⁸. Schließlich faßt Robin den Entschluß, wieder nach Hause in die Wand zu gehen. Während Björn und Iris sich noch über die Begegnung mit Robin unterhalten, bemerkt Björn, daß Robin Ähnlichkeit mit ihrem Sohn Johannes hat⁸⁴⁹. Durch Björns Bemerkung irritiert, will auch Iris in die Wand steigen. Björn gelingt es, sie zurückzuhalten und zu beruhigen, so daß sie entspannt einschlafen kann.

Ähnlich wie in Anders Larssons *Svarta stjärnor mot vit botten* wird in *Frukost i det blå* ein abgeschlossener Raum zu einem Grenzbereich zwischen realer Außenwelt und innerer Phantasiewelt. Es bleibt bei Andeutungen, in welchem Bereich die Wahrnehmungen und Begegnungen stattfinden. Vor allem mit Iris werden tagelanges Schlafen, Müdigkeit und Alpträume in Verbindung gebracht⁸⁵⁰, was die Möglichkeit, das dargestellte Geschehen als ihr Traumerlebnis zu sehen, nicht ausschließt. Dies wird dadurch unterstützt, daß Robin bzw. Johannes hauptsächlich mit Iris' Vergangenheit zusammenhängen. Auf diese Weise wäre der Traum Iris persönliche innerliche Auseinandersetzung mit ihrer derzeitigen Beziehung zu Björn und der Vergangenheit. Die Verschiebung bzw. Überlagerung von Identitäten macht auch hier die Bestimmung der Personen, ob fiktiv oder real, unmöglich. Ob sich Robins bzw. Johannes' Erscheinen tatsächlich auf die Beziehung zwischen Björn und Iris oder auf Iris' Innenleben und ihr zukünftiges Handeln auswirkt, bleibt ebenfalls offen.

Inwiefern die Begegnung mit einem überirdischen Wesen neue Impulse für die bisherigen Wahrnehmungsformen acht junger Mitglieder einer Band gibt, wird in Anders Larssons Schauspiel *Skyfall* (UA 1988 LT) aufgenommen. In Tintins Wohnung, wo sich Tintin selbst, Pi, Pauline, ihr Freund Ufo, Joshua, John sowie das Ehepaar Cindy und Björn regelmäßig zum Üben treffen, landet nach einer Probe plötzlich ein Engel auf dem Dach. Der abgestürzte Engel wird durch die Dachluke hereingezogen und von Pauline, die Ärztin ist, untersucht. Obwohl der bewußtlose Engel offensichtlich keine ernsteren Verletzungen aufweist, will Pauline ihn über Nacht beobachten. Mit der gleichen Nüchternheit, wie sie ihre medizinische Diagnose stellt, beurteilt sie die gesamte Erscheinung nicht als übernatürliche Himmelsgestalt, sondern als ein

⁸⁴⁸ vgl. *Frukost i det blå*, Svenska Teatern 1988, S.78ff.

⁸⁴⁹ vgl. *Frukost i det blå*, Svenska Teatern 1988, S.86f.

⁸⁵⁰ vgl. *Frukost i det blå*, Svenska Teatern 1988, S.11f., S.13f., S.28ff., S.78f. und S.87

wissenschaftliches Experiment der Großmächte⁸⁵¹. Mit einer Mischung aus Stolz und Überforderung reagerar dagegen Tintin auf das Ereignis. Er betont einerseits die historische Dimension des Geschehens, andererseits scheint er den Einfall des Engels bei ihm, zu persönlich zu nehmen⁸⁵². Entsprechend ihres jeweiligen Charakertyps reagerar dagegen die anderen. Björn schätzt pragmatisch die Spannweite der Flügel⁸⁵³, Pi reagerar emotional, vor allem als es darum geht, was man mit dem Engel machen soll⁸⁵⁴, John betrachtet das Wesen eher unsicher⁸⁵⁵, Cindy reagerar überschwenglich⁸⁵⁶, Ufo beegnet ihm mit Zynismus⁸⁵⁷, und Joshua mit religiöser Ehrfurcht⁸⁵⁸. Als der Engel erwachet und seinen Namen Angelo nennt, stellt sich auch die Band nacheinander vor. Angelo, auf den alles etwas fremdartig zu wirken scheint, zeigt Interesse daran, seine momentane Umgebung besser kennenzulernen. Von Ufo wird Angelo allerdings gleich persönlich angegriffen, indem dieser ihm eine imperialistische Haltung vorwirft⁸⁵⁹. Obwohl der göttesfürchtige Joshua

851 "PAULINE: Snälla Ufo, du går på vilken propaganda som helst.

UFO: Vad menar du?

PAULINE: Att det utförs vetenskapliga experiment inom de båda supermakternas militära sektorer torde knappast komma som en övverraskning för dig.

UFO: Du menar att de har ympat dit vingarna på honom. Hur dum får man bli.

PAULINE: Jag ser ingen annan realistisk förklaring." (*Skyfall*, unveröffentlichtes Manuskript, Lilla Teatern 1988, S.11)

852 "TINTIN: Gå ner och öppna, jag kan inte vara överallt. Det här är historiskt fattar ni inte det. Begriper ni inte att här händer saker.

PAULINE: Är du sjuk?

TINTIN: Nej tack. Har jag sagt. Det får vara slut nu. [...] Jag mår mycket illa när jag tänker på allt som sker överallt och jag hinner inte med.

PAULINE: Vill du att jag ska skriva ut nåt åt dig?

TINTIN: Senast nu på mitt tak va, jag hinner inte. Överallt bråk och man försöker vara just men alla bara attackerar från alla håll, hela tiden bara, hela tiden och man försöker och försöker men armarna räcker inte till, det är för stort det växer och växer och så domnar de bort, vad stirrar ni på har ni inget hem?

UFO: Ta det lungt, det blev för mycket för dig...

TINTIN: Så jag duger inte menar du. Är det det du menar att jag inte klarar pressen va, är det det det är, är det det?" (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.13)

853 "BJÖRN: Nästan tre meter mellan vingspetsarna. Undrar om den är fullvuxen." (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.15)

854 "PI: Vad pratar ni om? Ska vi gräva ner den där på en hemlig plats i skogen och plocka upp honom till julen och hänga plastkulor i öronen på honom, eller vadå? Det är väl inte vår sak att gömma ängeln". (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.16)

855 "JOHN: Tror du han är medveten om vad som händer runt omkring honom?" (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.17)

856 "CINDY: Är han inte underbar. Precis som på bilderna." (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.18)

857 "UFO: Det vore väl bra om Björn hittade veven så vi fick se honom röra på sig." (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.19)

858 "JOSHUA: Att jag inte vet om jag är värdig att stå här." (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.11)

859 vgl. *Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.25

auszugleichen versucht, weiß Angelo, Ufo entgegenzutreten⁸⁶⁰. Leicht ungeduldig reagiert Angelo auf Joshuas penetrante Art und Weise, ihm seinen Glauben zu vermitteln⁸⁶¹. Pi dagegen gerät mit den anderen in Konflikt, weil sie ihrer Meinung nach alles, was Angelo von sich gibt, unreflektiert in sich aufnehmen⁸⁶². Doch gerade zwischen Angelo und Pi entwickelt sich beim Rauchen auf dem Balkon ein aufrichtiges Gespräch. Pi bringt ihm daraufhin so viel Vertrauen entgegen, daß sie ihm ihre Probleme mitteilt.

PI: Det är inte eleverna som är problem, det är farsan.

ANGELO: Vill inte att du ska studera?

PI: Det här får du inte säga till nån, inte ens till din farsa, men ibland kommer han dit i fyllan och ställer till ett... våldsamt liv. Han har aldrig accepterat att jag inte är hans egen lilla docka. Han är i en sån ålder att, du vet...

ANGELO: Gör han... så att säga?

PI: (nickar) Hit vågar han inte komma. Tintin vet ingenting, eller vill åtminstone inte veta.⁸⁶³

Trotz Pis vager Andeutungen versteht Angelo die mißratene Vater-Tochter-Beziehung. Angelo kann zwar noch seine Hilfe anbieten, doch das Gespräch wird durch Cindy, die auf den Balkon kommt, unterbrochen. Sie konfrontiert Angelo unmittelbar mit ihrem Minderwertigkeitskomplex, bricht in Tränen aus und verläßt den Balkon wieder⁸⁶⁴. Überzeugt davon, daß Angelo an Cindys Ausbruch schuld ist, stellt Björn ihn zur Rede. Doch für Angelo ist Cindys Verhalten Ausdruck ihres unerfüllten Daseins, das nicht allein auf ihre Arbeitslosigkeit, sondern vielmehr auf die (enttäuschten?) Erwartungen, die sie an die Beziehung zu Björn gestellt hat, zurückzuführen ist⁸⁶⁵. Björn, der mit Angelos Sichtweise nicht einig ist, bedeutet Angelo, daß er ihn nicht für einen echten Engel hält⁸⁶⁶. Mit direkten Zweifeln an seiner Existenz

⁸⁶⁰ "ANGELO: Är han ateist.

UFO: Hör inte hit, jag gillar inte din stil.

ANGELO: Det är tungt och gå och grunna för mycket för sig själv. Jag har sagt det förut och jag säger det igen, ta kontakt med en terapeut.

JOSHUA: Bry dig inte om honom han är snäll innerst inne. [...] Jag tror på dig. [...]

UFO: Jag vet inte vad du är, men jag ser att du vill vara god va, men jag går inte på vad som helst. Du kommer med ytlig privatpsykologi. Jag ser genom allt sånt. Och jag ser att du är en bluff.

ANGELO: Ditt problem är att du kanske ser sånt som inte andra ser och så blir du arg på de andra för att de inte ser istället för att vara glad att du själv ser. Och så när du ser sånt som inte andra ser blir du osäker om du ser det du ser och till sist ser du bara att andra inte ser det du skulle ha sett om du sett efter. Jag tror jag ser ditt dilemma ser du." (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.25f.)

⁸⁶¹ vgl. *Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.26 und S.27

⁸⁶² "PI: Ni äcklar mig. Ni sitter och slukar i er allt vad han säger, ja inte du Ufo, har ni inga egna hjärnor, måste ni smajla upp er för den där maskeradtomten." (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.28)

⁸⁶³ *Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.30

⁸⁶⁴ vgl. *Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.31

⁸⁶⁵ vgl. *Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.31f.

⁸⁶⁶ "BJÖRN: Jag tror inte du kommer däruppifrån, jag tror du har pressat dig upp ur nån kloak. Du tror du kan komma hit och ta våra brudar och vifta på vingspetserna... (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.32)

wird Angelo auch durch Pauline konfrontiert, indem sie ihn mit ihrer Theorie, er sei das Versuchsergebnis einer hochindustriellen Zivilisation, behelligt⁸⁶⁷. Angelo, dem es zusehends schlechter geht, erklärt, daß es nur ein Glauben oder Nichtglauben an seine Existenz gebe, was jedoch für ihn persönlich nicht wichtig sei. Er wehrt sich allerdings gegen pseudowissenschaftliche Erklärungsversuche, die seiner Meinung nach Ausdruck einer festgefahrenen und phantasielosen Wahrnehmungsform sind.

ANGELO: [...] Ni klagar på att jag vet bäst, ni är ju likadana fast värre. Totalt fastlåsta. Ingen tilltro till den egna upplevelsen. Okay: vi kan säga att jag inte existerar men kom inte med några löjliga provrörsteorier. Antingen får du ta mig som jag är eller så kan du slippa, jag tänker inte bevisa att jag finns till.

CINDY: Bli inte arg.

ANGELO: Inte bli arg? Varför får inte jag bli arg. Om det är nånting man har rätt att bli arg över är det väl dumhet. Var har fantasin tagit vägen? (hostar) I andra delar av världen är det fattigt och eländigt, krig och farsoter, katastrofer det ena med det andra men lite fantasi och glädje har man sparat och inte låst fast sina tankar i automatläge som i de så kallade högteknologiska diktaturerna där man gör allt för att inskränka livet till ett kollektivt autostradalopp, snabbaste vägen mellan provrör och urna (hostar).⁸⁶⁸

Dem Erklärlichen setzt Angelo das Unfaßbare der Phantasie als einen Bereich entgegen, in dem subjektives Erleben, zu dem jedem in der Gruppe das Zutrauen fehlt, möglich ist. Nach dieser Botschaft kann Angelo noch ausführen, wie es zu der Bruchlandung auf dem Dach kommen konnte, bis das Licht ausgeht und ein Schuß fällt. Als das Licht wieder angeht, ist Angelo verschwunden. Zurück bleiben ein paar Federn und etwas Blut, was darauf schließen läßt, daß Angelo von dem Schuß getroffen wurde. Nachdem niemand der Anwesenden sich zu dem Schuß bekennt, jeder jeden verdächtig und es zu verschiedenen persönlichen Enthüllungen bzw. falschen Geständnissen kommt, wird deutlich, daß es innerhalb der Gruppe bereits unterschwellig Spannungen gab, die durch die Begegnung mit Angelo an die Oberfläche gelangten⁸⁶⁹. Deshalb wird Alf, ein entfernter Bekannter von Joshua, dem er zufällig im Treppenhaus begegnete, als Außenstehender damit betraut, das Verhör zu führen⁸⁷⁰. Das Geschehen wird rekonstruiert und mit jedem Einzelnen durchgespielt. Schließlich fällt der Verdacht auf Björn, dem eine Erklärung für sein Motiv abverlangt wird. Er gibt an, sowohl aus Mitleid⁸⁷¹ als auch aus Eifersucht⁸⁷² gehandelt zu haben.

⁸⁶⁷ vgl. *Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.33

⁸⁶⁸ *Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.34

⁸⁶⁹ vgl. *Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.40ff.

⁸⁷⁰ vgl. *Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.48

⁸⁷¹ BJÖRN: Såg ni då ingenting av det som hände med honom? Du Pauline som är läkare. Han var ju förgiftad. Han höll sakta på att dö. Framför ögonen på oss. Jag har sett många fåglar dö, jag klarar inte av det längre. (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.55)

⁸⁷² BJÖRN: [...] men när jag såg Cindy gå mot dig [Joshua] och han hade varnat mig för att det inte stod rätt till mellan Cindy och mig blev jag, när jag väl hade pistolen i handen, fruktansvärt svartsjuk men istället för att sikta på nån av er sköt jag mot honom för att han hade sagt det. Jag skäms inte för att jag dödade honom, rätt eller fel, det var ett ärligt beslut, men jag skäms för att jag fick kraften av svartsjuka. Och nu är jag mest rädd för att han är inte död utan släpar sig fram nånstans förgiftad och sårad. (*Skyfall*, Lilla Teatern 1988, S.55f.)

Uneinig bleibt die Gruppe darüber, wie die Tat Björns zu beurteilen ist. Das Stück endet damit, daß alle ihr Instrument nehmen und in ihre eigene Welt versinken. Im musikalischen Zusammenspiel am Schluß, in das jeder seine eigene Individualität einbringt, ohne die Harmonie zu stören, deutet sich im Crescendo ein wachsendes Vertrauen in die eigene Persönlichkeit bzw. das subjektive Erleben bei den Gruppenmitgliedern und möglicherweise eine musikalische Umsetzung von Angelos Vermächtnis an.

Als eine sich im Grenzbereich zwischen Phantasie und Wirklichkeit bewegende Helferfigur wird der Engel Angelo in Anders Larsson Schauspiel *Skyfall* eingesetzt, um acht jungen Menschen, denen in einer überzivilisierten Gesellschaft die Phantasiewelt verlorengegangen, den menschlichen Lebensbereich in seiner Gesamtheit wieder näherzubringen und gerecht zu werden.

Die Überlagerung von Phantasie und Wirklichkeit führt dagegen in Anders Larssons Schauspiel *Mannen som gick av* (UA 1989 SvT) zu einer kriminellen Handlung. Ein heruntergekommenes Hotel in Schweden, das von dem Ehepaar Roland und Signe betrieben wird, ist der Schauplatz des Geschehens. Zum Hotel gehören außerdem der Sohn Frederik mit Freundin Lena und Signes Mutter Elin mit Freund Henriksson. Das durch die Renovierungsarbeiten am Hotel einzig vermietbare Zimmer wird gleichzeitig von der Familie bewohnt. Entsprechend ist der Aufwand, als gegen Abend, nachdem sich die Familie schlafen gelegt hat, unerwartet ein Übernachtungsgast, Sorin, ankommt. Sorins Einsilbigkeit auf Signes neugierige Fragen und der Umstand, daß er nicht weiß, an welchem Ort er sich befindet, machen Signe mißtrauisch⁸⁷³. Ihr Mißtrauen färbt auch auf Roland ab, der in Sorin einen anständigen Menschen sieht, als sie in der Küche erzählt, was ihr an ihm aufgefallen sei. Dabei werden die wenigen Sätze, die Sorin gesprochen hat, von Signe rekapituliert und von beiden ausgedeutet⁸⁷⁴. Gerade die wenigen Informationen, die Signe von Sorin erhalten hat, aber auch die Ähnlichkeit mit einem früheren Bekannten, "Långe Sven", regen die Phantasie der beiden Hotelbesitzer an. Vor allem Signe hatte eine besondere Beziehung zu "Långe Sven" und gesteht jetzt, was dieser ihr bei ihrer letzten Begegnung auf den Weg gegeben hat: "'Det är en ängel med tunga steg som mött de här', sa han och sen såg han mig i ögonen som den gången i Istanbul och fortsatte som helt normalt: 'När jag är färdig får jag då komma och bli din skyddsängel.'"⁸⁷⁵ Mit der Erinnerung an "Långe Sven" und dessen Prognose werden Signes Gedanken über Sorin für kurze Zeit sowohl ins Positive als auch Übersinnliche ausgeweitet. Aber bereits im Gespräch mit Lena und Frederik, die inzwischen gekommen sind, werden die Phantasien über den Gast als Mörder ausgedehnt, so daß die beiden, wie Frederik bemerkt,

⁸⁷³ *Mannen som gick av*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1989, S.13ff.

⁸⁷⁴ vgl. *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.16ff.

⁸⁷⁵ *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.27

auch nicht immer unterscheiden können, was Einbildung und was Wirklichkeit ist⁸⁷⁶. Zwar versucht Signe zwischendurch, dem ganzen Gerede bewußt ein Ende zu setzen, doch man kommt unweigerlich wieder darauf zurück⁸⁷⁷. Überdies gibt Lena verschiedene Mörder- oder Verbrechergeschichten, die sie aus der Zeitung kennt, zum besten, bis sie von Signe ermahnt wird⁸⁷⁸. Wie die Einbildung allmählich die Wahrnehmung beeinflußt und die Annahme, Sorin könnte ein Mörder sein, fast schon als Tatsache gesehen wird, zeigt sich, als Elin in die Küche kommt, nachdem sie Sorin begegnet ist.

SIGNE: Det vet du ju att vi hyr ut trots renoveringen, att vi ordnat det så här nu över sommaren.

ELIN: Underlig kuf, den där. Satt i sängen och var aldeles borta.

LENA: Det är en mördare.

ELIN: Det kan jag tro.

LENA: Han är på rymmen. Slog ihjäl sin mor och en del andra.

ELIN: Lena ska inte tro att jag inte ser. Jag har nog mött sådana förr, jag känner dem, väl. Förr i tiden var det inte så ovanligt. De kom i stugorna när man satt oskyddad med bara stickorna i händerna. Vi hade en hemma som de kallade Ylle-Olle för han ströp med ylle bara, alltid ylle, vad han kom åt. Han sov hos oss. Det var tider.

ROLAND: Mamma lilla, nu är det på riktigt. Lena säger som det är. Vi vet givetvis inte säkert men det finns en risk för att han inte är så oskyldig som han verkar.

ELIN: Det är klart att han inte är.

SIGNE: Vi vet inte riktigt hur vi ska handskas med det här.

LENA: Alla signalement stämmer.

FREDERIK: Det var en mördare du var inne hos, mormor.

ELIN: Jag är inte rädd för några mördarhjärnor.⁸⁷⁹

Überzeugt davon, daß Sorin ein Mörder ist, und entschlossen, ihn ohne Polizei zu überwältigen, plant Elin, Sorin im Schlaf zu überraschen und zu fesseln. Außer Signe, die in der Küche zurückbleibt, gehen alle nach oben, um Elins Plan vorzubereiten. Nervös und ängstlich beschließt Signe nun doch, die Polizei einzuweihen, entscheidet sich aber anders, zumal sie den Polizeimeister Mörtén nicht erreicht und nur mit seinem Kollegen spricht⁸⁸⁰. Ihre Schreckhaftigkeit, die sie bei Henrikssons

⁸⁷⁶ "FREDERIK: De resonerar ju som krattor. De tror en massa saker som de inbillar sig är fakta." (*Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.39)

⁸⁷⁷ "SIGNE: Nu får det vara slut. Han är vår gäst och vi vet ingenting, vi sitter bara här och inbillar oss en massa saker. Jag lika mycket som ni men nu får det vara slut, basta.

ROLAND: Mor har rätt, nu har vi gått för långt och nu pratar vi om andra saker. Hur var det med ditt målände Lena.

SIGNE: Ingen ska komma hit som gäst och inte kunna känna sig säker.

ROLAND: Nu är det färdigpratad om vår stackars pingstpastor.

LENA: Så var det, det var det han kallades, pingstmördarn.

SIGNE: Är du förskräcklig.

FREDERIK: Ska vi ringa polisen.

ROLAND: Ska du skämma ut oss." (*Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.45f.)

⁸⁷⁸ *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.49

⁸⁷⁹ *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.54f.

⁸⁸⁰ vgl. *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.59

unerwartetem Besuch unter Beweis stellt, erklärt sie ihm, indem sie ihn  ber Sorin, der plötzlich erscheint, unterrichtet.

SORIN: (In) Ursäkta igen men det  r lögn att sova. H r är era hundra kronor, jag tar nästa tåg.

SIGNE: I herrans namn, vad har ni gjort?

SORIN: Det tog emot, det var smärtsamt men ack så skönt, så befriande, till slut kunde jag inte motstå det. Jag vet att det  r rätt.

SIGNE: Jag är beredd på det värsta, himmel.

SORIN: Jag vet att jag handlat förfärligt, jag var inte snäll, jag medger det, jag var h rd men rättvis, som jag pl gats, l t dem då tänkte jag, de förtjänar inte bättre, l t dem förstå hur det känns.

SIGNE: Ni har tagit livet av dem?

SORIN: Värre  n så frun, jag smulade sönder deras hjärtan, jag hemsökte deras själar, trampade på deras hopp, de bad om nåd att få d  i frid men jag l t dem inte, men h mden  r aldrig så ljuv som man tror, men redan känner jag mig mycket bättre.

HENRIKSSON: Ja, sånt där kan vara nog så knepigt.

SIGNE: Aaaaahhhh (svimmar)

SORIN: F rbasket också, allt jag tar i g r sönder.

HENRIKSSON: Svimmade hon?

SORIN: Jag tror det.⁸⁸¹

Sorins mi verst ndliche Andeutungen bedeuten f r Signe, aufgrund ihrer Voreingenommenheit, eine Bestätigung daf r, daß er ein Mörder ist. Wegen ihrer Ohnmacht h rt Signe nicht die weiteren Ausführungen, die Sorin als erfolglosen Selbstmörder darstellen. Er wollte sich umbringen, um sich von seinem wohlbeh teten Elternhaus zu trennen. Als Signe zu sich kommt und Sorin erblickt, hält sie weiterhin an ihrer falschen Auffassung fest, ohne sich beirren zu lassen.

SIGNE: Var  r jag?

SORIN: H r frun. Det  r bara jag h r och den här mannen, de andra är borta.

SIGNE: Jag vet, jag vet.

SORIN: Ni liknar så min mor. Jag far hem nu till henne.

SIGNE: Hon  r död gosse, död. Alla  r döda.

SORIN: Nej, hon lever, alla lever.

SIGNE: Han  r galen, du är galen pojke.

HENRIKSSON: Alla  r ni nog galna, var och en på sitt sätt.

SORIN: Kan ni förlåta mig.

SIGNE: Galen.

SORIN: Att jag stört så i natt.

SIGNE: Henriksson, ring polisen.

SORIN: Jag kan nog om ni vill.  r det n t speciellt?

SIGNE: Galen.

HENRIKSSON: Där på väggen.

SORIN: Tack. (Slår ett nummer)  r det polisen? Jo goddag, jag ringer   hotellets vägnar. Frun h r...

SIGNE: (Har ryckt åt sig en kastrull som hon slår i huvudet på S.). (Tar luren)  r det M rt n? Jag ville bara säga att här är alldeles lugnt, godnatt. (Ringer av) Vad ska jag göra nu Henriksson? Hur kunde jag s ga s ? De d ruppe och han h r.⁸⁸²

⁸⁸¹ *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.62f.

⁸⁸² *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.66f.

Sorin überlebt den Schlag nicht. Mit Anerkennung und Genugtuung registriert der Rest der Familie, was in der Küche vorgefallen ist. Signe, die sich einbildete, Sorin habe die Familienmitglieder umgebracht, ehe er in die Küche kam, wird sich langsam ihrer Tat bewußt und ist verzweifelt. Henriksson relativiert zwar den Verdacht gegen Sorin, weil er ihn für unschuldig hält⁸⁸³, doch die Familie ist überzeugt, daß Signe richtig und auf jeden Fall in Notwehr gehandelt habe⁸⁸⁴. Obwohl Signe glaubt, sich stellen zu müssen, diskutieren die anderen bereits die heimliche Beseitigung der Leiche. Das Problem wird ihnen durch Pfarrer Sjögård und Polizeimeister Mörtén, die unerwartet vorbeikommen, abgenommen. Denn nachdem man ihnen erzählt hat, Sorin sei betrunken und müsse noch in derselben Nacht mit dem Zug weiterfahren, zeigen sie sich hilfsbereit und setzen Sorin samt Gepäck in den Zug⁸⁸⁵. Die Familie geht wieder in den Alltag über, nur Signe schenkt dem Vorfall mit ihrer Schlußbemerkung noch kurz Beachtung. "Tänk ändå, nog är det bra underligt... Istanbul var nog trevligt, men bo där, det skulle jag inte vilja."⁸⁸⁶ Signe deutet damit noch einmal eine Verbindung mit dem soeben erlebten Geschehen und dem in früherer Zeit verschwundenen Freund "Långe Sven", den sie in Istanbul nach langer Zeit zufällig wiedergesehen hat und der ein mögliches Erscheinen als Schutzengel angekündigt, an. Doch Signe konnte oder wollte in Sorin nur den Mörder und die damit verbundene Bedrohung sehen. Für das Übersinnliche, das ihr Sorin als Schutzengel vermitteln könnte, bleibt sie unempfänglich. Insofern ist auch ihr Schlußsatz zu verstehen. Istanbul steht für "Långe Svens" Welt, für das Unbekannte, das Übersinnliche, dem man aus Angst, die gewohnten Grenzen zu überschreiten und den Halt zu verlieren, nur für kurze Zeit wagt, aufgeschlossen gegenüber zu treten. Auf diese Weise ist auch Signes Wahrnehmungsform geprägt. Sie ist einerseits für übernatürliche Phänomene offen und sieht andererseits darin eine Gefahr für das geschlossene Schema ihres familiären Zusammenlebens. Die Grenzen in den Zusammenhängen zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen, Mörder- und Schutzengelidentität sowie Realem und Surrealem sind auch in Anders Larssons Schauspiel *Mannen som gick av* fließend.

Die Schwierigkeit der Grenzziehung zwischen äußeren Gegebenheiten und eigener Wunschvorstellung wird in dem Schauspiel *Madeleine i Maj* (UA 1989 ÅST) von Anders Larsson zum Gegenstand gemacht. Die Protagonistin des Stückes, die zwanzigjährige Madeleine, hat bei den Friedensfeierlichkeiten zum Ende des Zweiten Weltkrieges in Paris teilgenommen und ist ohnmächtig geworden. Lucie, ein etwa gleichaltriges Mädchen, das zufällig in der Nähe stand, hat sie nach Hause begleitet.

⁸⁸³ HENRIKSSON: Han var from som ett lamm. Jag tänkte nog säga till men så tänkte jag lägg dig inte i Henriksson, vad vet du gamla gubbe." (*Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.71)

⁸⁸⁴ vgl. *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.71f.

⁸⁸⁵ vgl. *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.85ff.

⁸⁸⁶ *Mannen som gick av*, Svenska Teatern 1989, S.90

Bei Lucies kurzem Aufenthalt in Madeleines Zimmer, das für sie eine romantisch vornehme Gegenwelt zu ihrem einfachen Lebensraum darstellt, machen sich die beiden näher bekannt. Während Madeleine Lucie mit ihren erfunden Geschichten faszinieren will, erzählt Lucie von ihrem Bruder Philippe, der unter seiner Verwundung und den traumatischen Erinnerungen an den Krieg leide. Als Lucie sich verabschiedet, muß sie Madeleine versprechen, sie wieder zu besuchen. Madeleine besteht deshalb darauf, die Mäntel zu tauschen. Ihrer Mutter Renée, die im Rollstuhl sitzt und während Lucies Anwesenheit mehrere Male nach Madeleine gerufen hat, erzählt sie, inspiriert von Lucies Erzählungen über ihren Bruder, sie habe Besuch von einem Mann gehabt. Er heiße Philippe, sei Offizier und sie habe ihn in einem Café kennengelernt. Und weil er unbedingt die Bekanntschaft der Mutter schließen wolle, habe sie ihm erlaubt, nach oben zu kommen. Auf die Frage Renes, warum er sie dann nicht begrüßt habe, erwidert Madeleine, er sei, als ihm einfiel, daß es sich bei einem Antrittsbesuch schicke, Blumen mitzubringen, mit dem Versprechen, einen Strauß zu besorgen, weggegangen. Madeleines weitere Ausschmückungen der Geschichte werden durch die Ankunft der Untermieterin Yvonne, die von Renée wegen des sozialen Unterschieds und ihrer Flatterhaftigkeit nicht sehr geschtzt wird, unterbrochen⁸⁸⁷. Madeleine dagegen unterhält ein sehr freundschaftliches Verhältnis zu Yvonne und erzählt auch ihr sowohl von ihrem Traumbild, in welchem sie dem vom Krieg noch nicht nach Hause gekehrtem Vater begegnet, als auch von ihrer fiktiven Bekanntschaft mit dem Mann aus dem Café, der eventuell zu Besuch komme⁸⁸⁸. Es gelingt Madeleine, Yvonne dafür zu begeistern, aus Anlaß des Kriegsendes ein Fest zu Ehren ihres neuen Bekannten mitzuveranstalten. Während Yvonne losgeht, um Besorgungen zu machen, weiht Madeleine auch Renée in ihre Festplne ein. Trotz anfänglicher Bedenken erklärt sie sich bereit, am Fest teilzunehmen. Lucie, die vorbeikommt, weil sie ihren Mantel wieder zurcktauschen will, wird von der redefreudigen Madeleine bedrängt, ihre Seelenfreundin zu werden. Unsicher darüber, wie sie Madeleine und ihre Begegnung mit ihr einschätzen soll, verhält sich Lucie zurckhaltend⁸⁸⁹. Obwohl Madeleine das Zusammentreffen von Lucie und Renée zu vermeiden versucht, indem sie sowohl

⁸⁸⁷ vgl. *Madeleine i Maj*, unveröffentlichtes Manuskript, Åbo Svenska Teater 1989, S.15ff.

⁸⁸⁸ vgl. *Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.26ff.

⁸⁸⁹ "MADELEINE: Vill du bli min vän?"

LUCIE: (förvirrad) Mmmm.

MADELEINE: Jag ska vara som en storasyster fr dig (kramar om henne)

LUCIE: (drar sig undan)

MADELEINE: En riktig vn, någon att anförtro sig åt. Att dela sorger och bekymmer med. [...] Att gå på bio och på kafé r också viktigt men det som r vackrare n allt annat är sann sjlsgemenskap och sådan kan man bara få med en riktigt god vän. Vet du vad sann sjlsgemenskap innebär?

LUCIE: Inte riktigt.

MADELEINE: Det är nog så mycket jag måste lära dig. Det betyder att man vet intuitivt vad den andre tycker och knner. [...] Det kräver förtroende. Har du förtroende fr mig?

LUCIE: (drar sig undan) Mmm." (*Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.38ff.)

Lucie als auch ihre Mutter belügt, begegnen sich die beiden. Auch gegenüber Renée, die Madeleine als ihre Großmutter ausgibt, reagiert Lucie eingeschüchtert. Bevor Madeleine ihre Mutter wieder nach nebenan bringt, erkundigt diese sich bei Lucie, ob auch sie zum Fest eingeladen sei⁸⁹⁰. Aus Verlegenheit lädt Madeleine Lucie ein. Tatsächlich kommt Lucie wenige Stunden später auf Madeleines Fest, ohne jedoch die Gastgeberin anzutreffen. Während sie auf Madeleine wartet, unterhält sie sich mit Yvonne und Renée. Dabei erweist sich alles, was Madeleine über sich erzählt hat, als ein Lügengebäude⁸⁹¹. Als Madeleine endlich erscheint, entschuldigt sie ihre Verspätung erneut mit einer unglaublichen Geschichte⁸⁹². Während Yvonne und Renée leichtgläubig Madeleines Ausführungen lauschen, folgt Lucie ihnen um so kritischer. Von Madeleine zu einer Anerkennung ihrer phantastischen Erlebnisse aufgefordert, versucht Lucie, sich erst einer Stellungnahme zu entziehen, indem sie sich einsilbig äußert, bis sie schließlich ehrlich antwortet.

MADELEINE: Jag är så lycklig, men mest lycklig är jag över att få komma tillbaka och vara tillsammans med er nu. Är det inte fantastiskt Lucie?

LUCIE: Mmmmm.

MADELEINE: Du är väl inte avundsjuk på mig bara för att jag fick vara med på ett hörn, det ska du inte vara, nästa gång är det du som råkar ut för något spännande. [...] Skål, Lucie, om du visste vad glad jag är att du är här. Jag var så rädd att du inte skulle komma (fram för att krama om Lucie).

LUCIE: (drar sig häftigt undan) Nej.

MADELEINE: Vad är det lilla Lucie?

LUCIE: Jag vill inte.

MADELEINE: Är du ledsen?

FRU RENÉE: Låt henne vara, Madeleine.

LUCIE: (upprörd) Du bara ljuger ju. Du hittar på en massa saker för att göra dig intressant. Du kan inte ha hunnit med allt du säger. Jag tror att du bara hittat på allt, allt om den där Philippe och Jacques, de finns inte, och så ljuger du om min kapp, att din pappa är död och om papegojan, att din mamma är din mormor och allt annat, att du varit sjuksköterska vid fronten och jag tror inte att du haft några syner, du hittar på för att göra dig märkvärdig men du är inte ett dugg märkvärdig. [...] Och ni låter henne bara hållas, låtsas som om ni inte begrep att hon ljuger och låter mig sitta här som ett fån och anklaga mig som om det var jag som stulit hennes kapp. Jag ville inte ha den. Det var hon som trugade den på mig och smickrade och inbillade mig att hon kunde hjälpa min bror...

FRU RENÉE: Nu håller hon truten.

LUCIE: Men ni kanske är sådana allihop, fast jag tyckte att fröken Yvonne verkade så snäll, men nu vet jag inte längre vad jag ska tro, men jag är inte hur dum i huvudet som helst.

MADELEINE: (sträcker fram sina armar för att omfamna henne) Lilla Lucie...

⁸⁹⁰ "MADELEINE: (börjar köra sin mor mot rummet) Väntar du ett ögonblick, Lucie.

FRU RENÉE: Ska Lucie också vara med på festen?

LUCIE: Förlåt?

FRU RENÉE: Madeleine ska ha fest här i kväll. Har hon inte bjudit Lucie?

MADELEINE: (irriterat) Jag har inte hunnit ännu. (till Lucie med vänligare stämma) Om du har lust så kan du komma hit ikväll. Vi blir inte så många. Det är en enkel tillställning. Du är mycket välkommen." (*Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.47)

⁸⁹¹ vgl. *Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.50-60.

⁸⁹² vgl. *Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.60(b)ff.

LUCIE: Försök inte, jag vill inte ha med dig att göra längre. Du sa att du ville bli min vän, men man kan inte bli vän med nån som bara ljuger och smickrar. Jag vill inte se dig mera (börjar samla ihop sina tillhörigheter och går mot dörren).⁸⁹³

Als Lucie Madeleine mit ihrer Sicht der Realität konfrontiert, versucht Renée sie bewußt zurückzuhalten, weil sie den nachfolgenden Zusammenbruch Madeleines zu ahnen scheint. Denn kaum ist Lucie gegangen, sinkt Madeleine in sich zusammen und verdächtigt die beiden anderen, an Lucies Weggang schuld zu sein⁸⁹⁴. Erst als Renée die Einbildung Madeleines, der Vater werde in Bälde mit Geschenken für sie zurückkommen, obwohl er längst wegen einer anderen Frau der Familie endgültig den Rücken gekehrt hat, bestätigt, beruhigt sie sich⁸⁹⁵. Zwar äußert sie noch einmal den Wunsch, Lucie wieder als Freundin zu bekommen, findet allerdings ihren Trost im Brautkleid der Mutter, das ihre Erfindungsgabe für die Weiterführung ihres fiktiven Lebensentwurfs anregt⁸⁹⁶. Zumal ihre eigentliche Überraschung für das Fest darin besteht, daß sie per Bote sowohl Karten- als auch Blumengrüße von Philippe für Renée, Yvonne und Lucie organisiert hat, in denen er sein Fernbleiben begründet und entschuldigt. Doch die Ankunft der Post und die Erinnerung an Lucies unvorhersehbare abweisende Reaktion bewirken, daß sie am Ende des Stückes erneut in ihre eigene Welt versinkt.

YVONNE: (Läser tyst). Tänka sig ändå, jag som aldrig ens träffat honom. Jag må då säga. Vad står på fröken Madeleines kort då?

MADELEINE: Det är inte till mig.

YVONNE: Inte?

MADELEINE: Det är till Lucie.

YVONNE: Hade man inte skickat till fröken Madeleine?

⁸⁹³ *Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.63ff.

⁸⁹⁴ vgl. *Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.66ff.

⁸⁹⁵ *Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.68f.

⁸⁹⁶ "FRU RENÉE: Du ska få det, säg nu vad det är.

MADELEINE: Lucie.

FRU RENÉE: (Böjer sig framåt och för att dölja att hon gråter gömmer hon ansiktet med ena armen) Vill fröken Yvonne skjutsa mig in.

YVONNE: Jag är hemskt...

FRU RENÉE: Det är ingen fara.

MADELEINE: Det kan gå bra med brudklänning också. Jacques har precis friat (blir lite äldre i rösten, reser sig). Kan jag inte få den, mamma? [...]

FRU RENÉE: Gå och ta den bara.

MADELEINE: (Går in i moderns rum. De två som är kvar säger ingenting, behåller sina tankar var för sig. Madeleine kommer tillbaka med brudklänningen.) Visst är den underbar, fröken Yvonne? [...] Vill fröken Yvonne hjälpa mig på med den?

YVONNE: Ska hon ta den på redan nu?

MADELEINE: Men snälla fröken Yvonne, han kommer när som helst och jag vill inte att han ska behöva vänta.

YVONNE: (Söker stöd med blicken hos Fru Renée)

FRU RENÉE: Då är det nog bäst att ni skyndar er." (*Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.70f.)

MADELEINE: Jag får nog av Jacques. Det här var till Lucie (sjunker ihop och stirrar framför sig, försvinner i sin egen värld).
 DE BÅDA ANDRA: (Iaktar henne andlöst)
 MADELEINE: Jag ville ju bara...⁸⁹⁷

Der Rückzug in sich selbst ist Madeleines enttäuschte Reaktion auf die Diskrepanz zwischen ihrer subjektiven Wirklichkeitswahrnehmung und der tatsächlichen Realität. Der Desillusionierung über die objektive Wirklichkeit wirkt sie wiederum entgegen, indem sie sich in ihrer Phantasie die Wirklichkeit nach ihrem Wunschbild neu gestaltet. Sobald sie jedoch ihre fiktive Wirklichkeit an die äußeren Begebenheiten heranträgt, gerät sie erneut in Konflikt mit ihrer Umwelt. Auf diese Weise befindet sie sich in einem Teufelskreis, der ein Heraustreten aus ihrer eigenen Welt kaum möglich macht. Das resignierte Akzeptieren von Madeleines subjektiver Gegenwelt durch die Mutter sowie das unbeholfene Beipflichten Yvannes erhärten die Ausweglosigkeit von Madeleines Situation, der auch von außen nicht beizukommen ist.

Während die Überschreitung des Grenzbereiches zwischen Realem und Surrealem in Anders Larssons vorherigen Stücken eine Möglichkeit darstellt, mittels neuer Wahrnehmungsformen seine bisherige Vorstellung von Realität zu erweitern, führt in Anders Larssons *Madeleine i Maj* die extrem einseitige Überbewertung des Phantastischen, wie sie in Madeleines Lebensgestaltung in einer fiktiven Wirklichkeit zum Ausdruck kommt, zur Isolation.

Seinem bisherigen isolierten Dasein entfliehen will dagegen der verschrobene Transvestit Henrik-Maria Gran in Susanne Ringells Familiendrama *Edelweiss* (UA 1989 SvT), indem er den Kontakt mit dem kürzlich bei einem dienstlichen Hausbesuch kennengelernten Gesundheitsbeamten Ulf Waldemarsson zu intensivieren versucht. Ulf Waldemarsson ist verheiratet und lebt mit seiner Frau Eva und der gemeinsamen Tochter Sonja in einer Ehe, in der die klassische Rollenverteilung den Alltag bestimmt. Während sie ihren Hausfrau- und Mutterpflichten nachgeht, übt er seinen Beruf aus. Dabei sind beide mit ihrer Situation unzufrieden. Überraschend erhalten Eva und Ulf Besuch von Henrik-Maria, der in einem Seidenkleid und mit einer Black & Decker-Bohrmaschine erscheint. Eva lädt ihn zum Kaffee ein. Da die Milch ausgegangen ist, erklärt sich Ulf bereit, schnell einzukaufen, und läßt die beiden allein, obwohl sich Eva in Henrik-Marias Anwesenheit zunächst unbehaglich

⁸⁹⁷ *Madeleine i Maj*, Åbo Svenska Teater 1989, S.75

fühlt⁸⁹⁸. Sie beschließen deswegen, Henrik-Marias Bohrmaschine in den Schrank zu schließen und Ulf den Schlüssel mitzugeben. Als Ulf weg ist, kommt es zu Spannungen zwischen Eva und Henrik-Maria. Einerseits kann Eva Henrik-Marias Interesse an Ulf nicht beurteilen und andererseits reagiert Henrik-Maria sehr verletzlich auf zwischenmenschliche Störungen. Beleidigt beschließt er deshalb, sich umzuziehen und zu gehen. Eva bricht sogar den Schrank auf, um ihm seine Bohrmaschine auszuhändigen. Henrik-Maria ändert jedoch seinen Entschluß, als Eva einsieht, daß sie ihn verletzt hat.

EVA: Gå inte. Ingenting blir bättre av att du går. Jag vet att jag inte har varit Den Perfekta Vårdinnan, men jag är lite långsam av mig. Tyvärr. Tyvärr tar det en stund för mig att fatta att strumpor och mockakoppar inte är det enda som kan gå sönder. Kom och sätt dig, ta en påtår.⁸⁹⁹

Henrik-Maria setzt sich mit der Bohrmaschine im Arm wieder an den Tisch. Langsam faßt er wieder Vertrauen zu Eva und erzählt weiter von seiner Begegnung mit Ulf. Auf Evas direkte Nachfrage, ob er mit Ulf geschlafen habe, reagiert Henrik-Maria auf seltsame Art und Weise⁹⁰⁰. Nachdem es Eva gelungen ist, Henrik-Maria zu beruhigen, finden die beiden langsam eine gemeinsame Ebene, auf der sie miteinander umgehen können. Mit dem Erscheinen von Evas konversationsfreudiger Schwiegermutter Doro wird dem Gespräch zwischen Henrik-Maria und Eva die Anspannung genommen und ein oberflächlicher Plauderton angeschlagen. Denn zum einen hat Doro Henrik-Maria als Freund ihres Sohnes sofort akzeptiert und zum anderen geht sie so gut wie gar nicht auf ihre Gesprächspartner ein. Von Henrik-Maria nimmt sie aufgrund der Bohrmaschine an, er sei Elektriker, und als geschäftstüchtige Bankiersfrau versucht sie, ihn von einer Geschäftsgründung zu

⁸⁹⁸ "EVA: Tänker du lämna mig här ensam med... med borren?"

GRAN: Inte är borrar farliga. Mänskor kan vara farliga, och klåpare. Men jag är specialist, jag känner min borr. Och jag blir ju här med dig.

EVA: Då så. Gå bara. Din kamrat är specialist.

ULF: Jag är mjölksugen att jag mår illa. Det är någonting med den inre syrebalansen. Jag kan ta borren med mig.

GRAN: Black and Decker, eller Blackie som jag brukar kalla honom, tycker inte om att gå ut med främlingar, eller inte är du ju nån främling, men ändå. Han är lite försiktig av sig, se. [...] men om du är rädd för Blackie så kan vi låsa in honom i det där skåpet, sånt är han van vid, han är hemskt förstående, och så kan Ulf ta nyckeln med sig. Vi vill inte alls vara till besvär.

EVA: Gå och köp din förbannade mjölk." (*Edelweiss*, unveröffentlichtes Manuskript, Svenska Teatern 1989, S.20f.)

⁸⁹⁹ *Edelweiss*, Svenska Teatern 1989, S.30

⁹⁰⁰ "GRAN: Nej - Ulf... Ulf och jag - aldrig... på det sättet - inte så. (Gran går bort till en kontakt och kopplar på sin borr. Eva blir rädd att han skall skada henne och rusar mot ytterdörren. När hon vänder sig om ser hon att han bara står hopkrupen och kramar borren som ett foster. Hon blir då rädd att han skall skada sig själv, men vet inte vad hon skall göra för att inte förvärra situationen. Till slut får hon syn på en oupphängd tavla (motivet lugnt) och närmar sig med den, håller upp den mot väggen. Gran tvekar, men borrar så ett hål och stänger därefter maskinen. De hamrar och spikar och hänger till slut gemensamt upp tavlan.)" (*Edelweiss*, Svenska Teatern 1989, S.36f.)

überzeugen, obwohl er weder Handwerker ist, noch Interesse an der Selbständigkeit zeigt⁹⁰¹. Während Henrik-Maria von Doros Ausführungen vollkommen in Beschlag genommen wird, merken die beiden nicht, daß Eva inzwischen verschwunden ist. Erst als Ulf wieder zurückkommt und nach ihr fragt, fällt auch den anderen ihre Abwesenheit auf. Mit einer spiritistischen Sitzung versuchen Ulf, Henrik-Maria und Doro Näheres über das Verschwinden und Fernbleiben Evas zu erfahren, bis sie schließlich unerwartet auf dem Balkon wieder auftaucht. Sie erzählt, daß sie sich heimlich den Schlüssel zu Henrik-Marias Wohnung genommen und sich dort umgesehen habe. Im Gegensatz zu der empörten Doro fühlt sich Henrik-Maria geschmeichelt, daß Eva Interesse an seiner Wohnung zeigt. Es kommt zu einer erneuten Aussprache zwischen Eva und Ulf unter vier Augen, nachdem sie Henrik-Maria und Doro nebenan ins Schlafzimmer gesperrt haben. Ulfs abfälligen Redeweisen über Henrik-Maria begegnet Eva verteidigend und droht auszuziehen.

EVA: Jag förbjuder dig att skratta åt honom och inte är han alls borta, han är hemskt här och mycket mera allt möjligt bra än alla möjliga andra stobakoffar och jag har aldrig haft nån bror och int` nån syster heller för den delen och jag vill att vi flyttar dit om han vill. Ha oss.

ULF: Va?

EVA: Ja - eller åtminstone Sonja och jag. Om du inte är intresserad. Han tycker om barn och han har sagt att han tycker om mig också. Så det så. Om dig sade han att han inte vet om du tycker om honom. Och han har inte pikat mig på hela kvällen, det är bara jag själv som har varit korkad och där finns ju så många rum och blommor och badkar i blått och jag skall bli mindre slarvig och han är mera ensam än han vill. Vara. Och jag vet inte vad ni har för ett förhållande och inte vet jag om ni vet själva heller [...] Jag vill ha ljus och värme, jag är trött på att leva i den här kamurkkan som efter nån jävla stickbeskrivning [...]

ULF: Och hur har du tänkt klara dig ekonomiskt? (Paus)

EVA: Det är inte sant, det kan inte vara sant.

ULF: Du har väl ändå hört talas om pengar Grynet? Det finns små blanka, hårda - de kallas mynt och med dem kommer man inte långt, får knappt en röd ballong en gång. Och så finns det sedlar i olika kulörer och valörer och sådana får sådana som arbetar, som har ett yrke, som får lön. Och vad jag vet tillhör inte du till den kategorin. Hm?? [...]

EVA: (griper Grans borrh, som nu inte behöver kopplas utan fungerar medelst hennes egen energi. Hennes första impuls är att ge sig på Ulf, som blir rädd och griper efter sin julgran för att försvara sig. Han viftar så våldsamt med den att han först inte märker att Eva ändrat inriktning och nu bara krampaktigt står och kramar borren i en liknande fosterställning som Gran i första akten. Han blir nu i sin tur rädd att hon skall skada sig. I sin villrådighet börjar han sjunga "I ett hus vid vägens slut..." medan han mjukt närmar sig som en tomte bakom sin gran. Doro och Gran gluttar ut genom sovrumsdörren för att se vad som pågår. När Ulf kommit tillräckligt nära Eva sträcker han ut handen mot henne. Han sjunger alltså. Hon tar handen och stänger omärkligt av borren. De faller i varandras armar.)⁹⁰²

Auf Ulfs Demütigung dagegen reagiert sie genau so wie zuvor Henrik-Maria, weil ihr klar wird, daß Gran sie nicht provozieren, reizen oder aufziehen, sondern ihr

⁹⁰¹ vgl. *Edelweiss*, Svenska Teatern 1989, S.46ff.

⁹⁰² *Edelweiss*, Svenska Teatern 1989, S.76ff.

vielmehr jene Menschlichkeit und Wärme vermitteln wollte, nach der sie sich ebenfalls sehnt. Auf ähnliche Weise wie Henrik-Maria und Eva durch den Bohrmaschinenkontakt eine gemeinsame Basis gefunden haben, scheinen sich auch Eva und Ulf wieder anzunähern. Tatsächlich ist Eva sich ihres Potentials, das sie in ihrem bisherigen Dasein vernachlässigt hat, bewußt geworden und entschließt sich mit Enthusiasmus dazu, Doros Angebot an Henrik-Maria, eine Elektrofirma zu gründen, selbst anzunehmen⁹⁰³. Nachdem Ulf erkennt, daß alle um ihn herum sich im Umbruch befinden, selbst seine Mutter Reisen plant, die mit ihrem Geschäftssinn sonst unvereinbar waren⁹⁰⁴, kann auch er endlich zugeben, was ihn belastet und inwiefern er eine Veränderung wünscht⁹⁰⁵. Er ist sogar bereit, den Vorschlag, mit Henrik-Maria eine Großfamilie zu gründen, anzuerkennen.

ULF: Egentligen gillar jag ju din idé. Bara vi får vara i fred ibland. Han var en fristad. [...] Jag är allvarlig. Får Eva och Sonja och jag bilda familj med dig?
 EVA: Vi skall försöka växa upp. Men du behöver inte ta oss om du inte vill ha oss. Förlåt, det kom kanske lite plötsligt... (Paus)
 GRAN: Heliga guds moder. - Plötsligt...? Nää, jag har haft massor av tid. Att vänta. Jag har väntat nästan hela livet. - Underverk. [...] Passar precis [...] Ni behöver inte ta med era möbler. Jag har. Välkomna.⁹⁰⁶

Die Entscheidung, bei Henrik-Maria einzuziehen und alles, was ihr bisheriges Leben bestimmte, zurückzulassen, bedeutet für Eva, Ulf und Doro gleichzeitig, sich auf den Willen zur Lebensveränderungen, der durch Henrik-Marias Besuch bei ihnen ausgelöst wurde, einzulassen. Sehr deutlich wird dies vor allem am Schluß bei Eva, die sich aus ihrer herkömmlich festgelegten Rolle löst und sich in ihrer Veränderung präsentiert.

(Gran går och Eva gör entré. Hon har bytt inte bara kläder, utan skepnad. Hon är en garçonnetyp och betagande i sin sårbarhet. Ulf faller i farstun och medan ljuset går ner närmar sig kontrahenterna varann.)⁹⁰⁷

⁹⁰³ "EVA: Förlåt jag blev bara så entusiastisk. [...] Du får grunda en [firma] åt mig i stället. För det är det jag vill bli, elektriker. Jag kunde heta Evas El. Sen." (*Edelweiss*, Svenska Teatern 1989, S.80f.)

⁹⁰⁴ "DORO: Det ligger någonting i luften ikväll som gör att man får lusten att göra saker som man har glömt att komma ihåg." (*Edelweiss*, Svenska Teatern 1989, S.83)

⁹⁰⁵ "ULF: Alla bara omvälver och omvälver och jag bara stampar och stampar.
 DORO: Du kan kanske börja med något smått?
 ULF: Jag vill inte börja. Jag vill sluta. Stort. Jag vill sluta med mitt jobb, jag hatar skiten, jag har tvingat mig att gå dit vareviga dag och nu är jag en skitstövel.
 EVA: (Går fram till Ulf. Hon är tagen och kramar honom hårt.) Sluta, så börjar vi om från början. Jag kanske försörjar oss så småningom.
 ULF: Lova att du läser säkerhetsföreskrifterna och använder skyddshjälm." (*Edelweiss*, Svenska Teatern 1989, S.86f.)

⁹⁰⁶ *Edelweiss*, Svenska Teatern 1989, S.87f.

⁹⁰⁷ *Edelweiss*, Svenska Teatern 1989, S.90

Das Herausheben ihrer knabenhaften Seite weist auf die körperlich-seelische Mischung der Geschlechter, wie sie auch im Transvestismus von Henrik-Maria angedeutet ist, hin. Ulf dagegen reagiert auf die Verwandlung Evas entsprechend dem herkömmlichen Weiblichkeitsmuster eingeschüchtert und unsicher und lebt so seine weibliche Komponente aus. In der jeweiligen Übernahme der andersgeschlechtlichen Komponente gelingt es den beiden, sich einander anzunähern. Ähnlich wie in Anders Larssons Schauspiel *Frukost i det blå* wirkt auch in Susanne Ringells Familiendrama *Edelweiss* eine dritte Person als Vermittler bei der Wiederannäherung in einer Partnerschaft. Darüberhinaus wird allerdings die gängige Vorstellung der Geschlechteridentität aufgebrochen.

Zusammenfassung

Eine Gemeinsamkeit der hier bearbeiteten psychologisch orientierten und surrealen Dramatik besteht darin, daß eine Abkehr von der äußeren realistischen Wirklichkeit zugunsten einer nach innen gekehrten psychologischen und imaginativen Realität an Bedeutung gewinnt. Nicht mehr der Allgemeingültigkeitsanspruch wird verfolgt, sondern die existentielle Erfahrung des individuellen Subjekts steht im Mittelpunkt. Das auf sich selbst zurückgeworfene Subjekt versucht, zu seiner wahren subjektiven Identität und Bestimmung vorzudringen und nicht mehr Teil einer kollektiven Identität zu sein. Psychische Defekte, Grenzerfahrungen und Ausweglosigkeit kennzeichnen in Bo Carpelans *Vandrande skugga*, in Gunilla Hemmings *Förnuftets gudinna* und Anders Larssons *Madeleine i Maj* das Dasein der Protagonisten und führen dazu, daß nur die Flucht in eine imaginäre Gegenwelt es ihnen ermöglicht, der Sinnlosigkeit ihrer Existenz zu entfliehen. Auf ähnliche Weise führt das Festhalten des Menschen an der Vorstellung und am Scheinbaren seiner eigentlichen Existenz in Joakim Groths Thriller *Skotten i Helsingfors eller världen som vilja och föreställning* nur zu einem vermeintlichen eigenen Selbstverständnis. Die Diskrepanz zwischen eigenem Ich und dem nach außen hin zu vermittelnden Selbstbild wird für die handelnden Personen in Bo Carpelans *Julafton* und Joakim Groths *Främlingarna* zur Lebenslüge, in der sich sowohl die Welt- als auch die Selbstentfremdung des Individuums zeigt. Von der Hoffnung auf Veränderung ihres bisherigen Daseins leben die Menschen in Gunilla Hemmings *Spräckliga Änglar* und *En tyst bolagsman*, um am Schluß in Desillusionierung und Enttäuschung zu enden. Einen vielversprechenden Ausblick für die Identitätsfindung der Protagonisten in Anders Larssons *Skyfall* deutet sich im wachsenden Vertrauen auf die eigene Individualität an. Die Einbeziehung des Anderen (im Sinne des anderen Geschlechts) weist in Susanne Ringells *Edelweiss* nicht nur auf eine Möglichkeit der Wiederannäherung der Geschlechter hin, sondern ist auch ein Akt der Selbstfindung. Während in den bisher erwähnten Stücken die

Suche nach der eigenen Identität und dem Lebenssinn von einem abgrenzbaren Subjekt bestimmt ist, wird die Einheit des Individuums in *Svarta stjärnor mot vit botten*, *Frukost i det blå* und *Mannen som gick av* von Anders Larsson zum Teil aufgebrochen und zeichnet sich durch Unbestimmtheit und Verschiebungen aus. In *Svarta stjärnor mot vit botten* wird durch verschiedene Bezugssysteme die Geschlossenheit des individuellen Ichs durch intersubjektive Spiegelung aufgebrochen. Dadurch daß in *Frukost i det blå* offen bleibt, in welchem Bereich die Wahrnehmung und Begegnungen der handelnden Personen stattfinden, werden auch hier die Grenzen des Subjekts verschoben und überlagert. Die Verschmelzung von Vergangenenem und Gegenwärtigem in *Mannen som gick av* wirkt der Geschlossenheit des Subjekts ebenfalls entgegen. Damit wird die Suche nach der eigenen Identität als Unmöglichkeit enthüllt.

Mit der Öffnung des egozentrierten Subjekts weist Larsson gleichzeitig auf die erneuernde Entwicklung hin, die das finnlandschwedische Drama der 90er Jahre bestimmen: die Dezentrierung des Subjekts und die Auflösung des Identitätsbegriffs. Anders Larsson selbst führt dies in *Glömskans Katakomber* (UA 1992 WT) durch ein Personenkombinationsspiel der Figuren "A", "B" und "C", die sich in einem Hotelzimmer begegnen, und in *Två man i ett tält* (UA 12.04.1994 SvT) anhand der Lebensrekonstruktion der Protagonisten Vingle und Erbarmar vor. Gleichermaßen gehen auch die Zeit-, Perspektiven- und Handlungsstränge der Figuren ineinander über und lassen bspw. Gegenwärtiges als Vergangenes und umgekehrt erscheinen. Die damit erzielte Öffnung des Textes im postmodernen Sinn und der Pluralismus als Verfahrensweise wird zum neuen Stilmittel des finnlandschwedischen Gegenwartsdramas der 90er Jahre, an das sich durch ihre Personen- und Motivverschiebungen sowohl Susanne Ringell bspw. mit dem Schauspiel *Pantlånkontoret* (UA 1992 ÅST) als auch Gunilla Hemming mit dem Schauspiel *Sex roller söker en kvinna* (UA 1993 SvT) anlehnen. In gemäßigter Form wird dieses Prinzip auch in Gunilla Hemmings *Lägg ner gaffeln*, *Piona* (UA 1992 LT) und Joakim Groths *Camera obscura* (UA 1993 LT) sichtbar.

Eine Weiterführung der gesellschafts- und kulturkritischen Linie ist auch in den 90er Jahren durch die sich dieser Richtung verschriebenen Autoren der 70er und 80er Jahre noch gewährleistet, wenngleich auch hier die Tendenz, eine nachhaltige politisch agitatorische Wirkung zu erzielen, so gut wie nicht mehr vorhanden ist. Bengt Ahlfors' und Johan Bargums Gemeinschaftsproduktion *Maries barn* (UA 1990 LT) bspw. ist ein Beitrag zur kritischen Auseinandersetzung mit Experimenten am menschlichen Embryo.

Das Fortbestehen der kulturhistorischen Ausrichtung des finnlandschwedischen Dramas sowohl in regionaler als auch historischer Hinsicht ist in den

90er Jahren vor allem mit dem Autor Lars Huldén und der Region Wasa verbunden. Als Beispiel seien das Stück *Landet Lupinien* (UA 1992 WT) von Lars Huldén und Kaj Chydenius und Lars Huldéns Jubiläumsstück *Topelius* (UA 1998 SvT) zum 100. Todestag des Dichters genannt.

5. Schluß

Die vorliegende Arbeit beschäftigte sich mit dem Theaterwesen und der dramatischen Literatur der schwedischen Minderheit in Finnland. Grundlage war dabei ein Textkompendium, das im engeren Sinne der traditionellen Literaturwissenschaft nur zum Teil als kanonisiert gilt, d.h. ein nicht allgemein akzeptiertes kulturelles Kapital darstellt, zu dem es weder umfassendere Untersuchungen noch entsprechende Einzeluntersuchungen gibt. Es wurde deshalb ein methodischer Ansatz gewählt, dem ein erweiterter Textbegriff zugrunde liegt und der der gewählten Textgrundlage gerecht werden kann. Ein interdisziplinärer kulturwissenschaftlicher Ansatz gewährleistete nicht nur eine Textbegriffserweiterung, sondern bot außerdem die Möglichkeit, sozialgeschichtliche und theater- bzw. literaturwissenschaftliche Methoden und Inhalte verbinden zu können. Ziel der Arbeit war es im Sinne der *cultural studies*, die Institution Theater als kulturelles Gedächtnis zu sehen, das als gesellschaftliche Institution kollektive Erfahrungen und Lebensanschauungen anhand von ausgewählten und gespeicherten Texten tradiert, die wiederum von einem Publikum rezipiert werden, das sich als Gemeinschaft begreift. Wichtig erschien hier deshalb, das Verbindende dieser Gemeinschaft, das, was die Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft ausmacht, herauszufinden und darzulegen. Die Tatsache, daß das Existieren einer schwedischen Minderheit in den außerskandinavischen Sprachräumen kaum oder nur wenig bekannt ist, machte es notwendig, das Entstehen dieser Minderheit historisch zu erklären und ihre kultursoziologische und kulturpolitische Entwicklung sowie die für den zu untersuchenden Zeitraum gegenwärtige Situation darzustellen. Dem wurde in Kapitel 2 Rechnung getragen. Unter Einbeziehung sozialpsychologischer, soziologischer und kulturanthropologischer Forschungsansätze, die sich mit dem Phänomen Finnland-schwedisch, Finnland-schweden und finnland-schwedische Identität(en) beschäftigten, konnten in Kapitel 2.4. die Aspekte, auf die die kulturelle Identität der Finnland-schweden aufbaut, herausgearbeitet werden. Ausschlaggebend waren dabei einerseits die sprachlich-kulturelle Abgrenzung zur Majorität, die Stabilisierung und Bewahrung von Sprache, Kultur und Identität durch soziale Strukturen und Institutionen und andererseits die lokale Verankerung bzw. Verbundenheit mit der Heimatregion. Daraus ergab sich, daß die sprachliche und kulturelle Identität der Finnland-schweden einander bedingen und in engem Zusammenhang mit den sozial-historischen und territorialen Eigenarten stehen. Eine wichtige identitätsstiftende Bedeutung kam dabei der Zugehörigkeit zu den sozialen Institutionen und Organisationen zu, die je nach Einrichtung sowohl überregionale als auch regionale Identifikationsfaktoren vermitteln. Anhand einer genaueren Betrachtung des zentralisierten und lokalen Kulturverhaltens der

Finnlandsschweden in Kapitel 2.5. konnte festgestellt werden, daß, obgleich in den einzelnen Regionen eine entsprechende ländliche Kulturstruktur vorhanden war, die kulturelle Identifikation mehr regional - wie bspw. in Österbotten und Åland - als überregional ausgerichtet ist. Dagegen sind politische und kulturelle Dachverbände, an denen sich ein überregionales Identitätsgefühl ausrichten kann, in Helsingfors angesiedelt, so daß vor allem in Südfinnland neben der regionalen auch eine überregionale Identifikation existiert.

Bezugnehmend auf die identitätskonstituierende Funktion von sozialen Institutionen und Organisationen wurde dem Theater als soziale Institution in Kapitel 3 Beachtung geschenkt. Das Theater wurde im Sinne Assmans als kulturelles Gedächtnis verstanden, das als gesellschaftliche Einrichtung die entsprechenden Rahmenbedingungen für die sprachliche, bildliche und rituelle Form der Überlieferung von kulturellen Erscheinungen und kulturellem Wissen und der damit verbundenen Sichtbarmachung von kultureller Identität lieferte. Ziel des theatergeschichtlichen Abrisses war es, Entwicklung und Transfer einer Minderheitskultur, die stärker als andere Kulturen Fremdeinflüssen unterlag, über verschiedene Phasen hinweg nachzuzeichnen und die kulturellen Eigenschaften der Epochen herauszustellen. Für das Theater in Finnland im 16. und 17. Jahrhundert konnte dargelegt werden, daß Fremdeinflüsse in Form von neulateinischen, deutschsprachigen und niederländischen Stücken und die gattungstypologischen Funktionszusammenhänge dieser Dramen entscheidende Impulse für die Produktion der einheimischen Literatur gaben. Durch die Funktionsbestimmung der Dramen erfolgte eine verstärkte Einbindung des Humanistendramas in die Institution Schule und Universität. Damit veränderte sich sowohl der Bühnenraum als auch die Publikumszusammensetzung sowie die Verbreitung der dramatischen Texte. Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern, in denen das Drama durch den Übergang vom Lateinischen zur jeweiligen Nationalsprache eine Popularisierung erfuhr, war das Theater in Finnland kaum über die Volkssprache - das Finnische - zugänglich. Das Theater im 18. Jahrhundert machte erst nach Ende des Nordischen Kriegs (1700-1721) mit der Professionalität der Schauspieler der deutschen und reichsschwedischen Wandertruppen hinsichtlich seiner Absicht und Bedeutung eine Veränderung durch. Die Existenz der Schauspieler hing nun von der Publikumswirksamkeit ab. Seitens der Schauspieltruppen wurde deshalb ein Repertoire angeboten, das zum Großteil keine speziellen sprachlichen Voraussetzungen erforderte, aber möglichst außergewöhnlich und exotisch war. Auf diese Weise diente das Theater nicht mehr einem erzieherischen Zweck, sondern fand seine Bestimmung im Vergnügen, an dem nun auch der finnischsprachige Teil der Bevölkerung teilhaben konnte. Während der gustavianischen Epoche gegen Ende des 18. Jahrhunderts erlebte das Theater in Schweden in repertoirepolitischer, sprachlicher und schauspielpraktischer Hinsicht eine Verfeinerung. Über die reichsschwedischen Truppen kam Finn-

land mit einer kultivierten Form des Wandertheaters in Berührung, die auf einen übertriebenen mimisch-gestischen Einsatz zugunsten der sprachlichen Ausdruckform verzichtete und der die derb-komischen Harlekinadeneinlagen zum Opfer fielen. Dies führte zu dem Ergebnis, daß, während für das finnischsprachige Publikum das Theater seine Anziehungskraft verloren hatte, es dem schwedischsprachigen Zuschauer vor allem durch das Reichsschwedische als distinguierte Bühnensprache eine gewisse Exklusivität vermittelte und für die kulturelle Prävalenz des Schwedischen förderlich war. Anhand der Beschreibung des Theaters im 19. Jahrhundert wurde gezeigt, wie zu Beginn des Jahrhunderts einerseits über schwedische und deutsche Wanderbühnen eine modifizierte Form des Repertoires der schwedischen und deutschen Nationaltheater aus dem 18. Jahrhundert dem Publikum in Finnland zugänglich gemacht wurde und andererseits die einheimische Dramatik durch schwedische Truppen über die eigene Landesgrenze hinausgelangte. Erste Berührungspunkte mit dem Nationaltheaterrepertoire der Nachbarländer, die sich etablierende einheimische Dramatik und die aufkommende Nationalbewegung weckten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Idee eines einheimischen Nationaltheaters, die sowohl im *Svenska Inhemska Teatern* in Åbo als im *Folkteatern* in Helsingfors versuchsweise umgesetzt wurden. Darüberhinaus begann sich neben der bereits existierenden schwedischsprachigen Theaterlandschaft im Zuge der finnisch-nationalen Bewegung und der Arbeiterbewegung, eine zweite finnischsprachige Tradition zu entwickeln, die in der Gründung des *Suomalainen Teatteri* (1872) ihren Höhepunkt fand. Dabei wurde offensichtlich, auf welche Weise die Gründung der beiden finnländischen Nationalbühnen einerseits dazu beitrug, die entsprechenden einheimischen Sprachen - sowohl das Finnische als auch das Finnlandschwedische (in Abgrenzung zum Schwedischen) - zu etablieren und als Kultursprachen anerkannt zu wissen. Andererseits förderten die Theater durch die einheimischen Bühnensprachen die Ausbildung und Entwicklung der jeweiligen sprachlichen Identität. Mit der Berücksichtigung des *Sällskapsteater* wurde auf eine weitere in der Theatergeschichtsschreibung oft vernachlässigte Form des Theaters im 19. Jahrhundert hingewiesen, weil sich in ihr der Beginn der Amateurtheatertätigkeit in Finnland manifestiert. Die populäre Weiterführung des Amateurtheaters konnte durch die aufkommende Volksbildungsbewegung und die damit zusammenhängenden Gründung verschiedener Vereine, Verbände und Organisationen, die ein gesteigertes Theaterinteresse zeigten, verdeutlicht werden. Das Nachzeichnen dieser ebenfalls kaum berücksichtigten Entwicklungslinie erschien deshalb unerlässlich, weil ein Großteil des Amateur- und Sommertheaters der Gegenwart noch immer eng an Vereine und Verbände gebunden ist und damit im Hinblick auf die historische Tradition erklärbar wird. Da dem schwedischsprachigen Arbeitertheater in den bisherigen theaterhistorischen Abrissen kaum Beachtung geschenkt wurde und weil es in gewisser Weise durch die freien Gruppen in den 1960er und 70er Jahren in veränderter Art

wiederbelebt wurde, erschien es notwendig, die spezielle Ausrichtung des schwedischsprachigen Arbeitertheaters am bürgerlich geformten Amateurtheater im 19. Jahrhundert und seine Umorientierung hinsichtlich des Repertoires, des Spielorts und des Zielpublikums im 20. Jahrhundert herauszustellen. Daß das Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiterhin von einer einheimisch-nationalen Ausrichtung geprägt war, konnte vor dem Hintergrund der Ausbildung eines nationalen und sprachlichen Bewußtseins im 19. Jahrhundert und der neuromantisch-nationalen Entwicklung in der Kunst veranschaulicht werden. Eine genauere Betrachtung des Repertoires ergab, daß trotz unterschiedlicher Repertoirepolitik sich langsam die einheimische Dramatik etablieren konnte, die durch die Ausbildung einheimischer Schauspielkräfte und Regisseure durch die neugegründete Schauspielschule eine angemessene inländische Umsetzung erfuhr. Der Einbruch, den das Theater durch ein rückläufiges Theaterinteresse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebte, wurde im Zusammenhang mit der sozialen und demographischen Entwicklung, die Finnland durch die Industrialisierung nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr, begründet. Erst der Gruppentheaterbewegung der 1960er Jahre gelang es, das Theater dem Publikum wieder näher zu bringen und vor allem die nachkommende Generation, die Kinder und Jugendlichen, miteinzubeziehen. Um einen Einblick in die unterschiedliche Form und Zielsetzung der freien Gruppen zu geben, wurden verschiedene einschlägige Theatergruppen kurz skizziert. Das Verbindende dieser sehr ungleich gearteten Gruppen äußerte sich in der lokalen Anknüpfung, der Publikumsnähe und den - angepaßten oder nonkonformen - traditionellen Anbindungen. Beeinflußt von den Gruppentheatern vollzog sich während der 1960er und 70er Jahre eine innerbetriebliche Strukturveränderung an den Institutionstheatern, die sich im wesentlichen in einer Politisierung bzw. einer gesellschafts-, zeit- und publikumsbezogenen Umorientierung von Produktion, Repertoire und Inszenierung äußerte. Wie sich diese Erneuerungen auf die einzelnen Theater auswirkte, wurde in der Beschreibung der vier Institutionstheater sichtbar gemacht. Während am *Åbo Svenska Teater* und am *Wasa Teater* vor allem die regionale Ausrichtung im Vordergrund stand, um Regiontheaterstatus zu erreichen, versuchte das *Svenska Teatern* als finnlandschwedische Nationalbühne, sich verstärkt auf seine einheimische Linie, die sich zwischen gesellschaftlicher Verantwortung und leichter Unterhaltung bewegen sollte, zu besinnen. Eine zunehmende Politisierung erfuhr das *Lilla Teatern* mit der Idee, literarische und theatralische Produktionsformen institutionell zu verbinden. Den auf das Ensemble ausgerichteten vorwiegend sozialkritischen Stücken bot die Ende der 1960er Jahre gegründete Kabarettbühne *Pikku-Lillan* ein wichtiges Forum.

Eine ausführliche Repertoireuntersuchung, die sich über den Zeitraum von 1940 bis 1989 erstreckte, rechtfertigte sich aus der Sichtweise des Theaters als kulturelles Gedächtnis. Es wurde davon ausgegangen, daß kulturelle Einflüsse und kollektives Wis-

sen in der Repertoirezusammenstellung durch die Auswahl dramatischer Texte selektiert und gespeichert werden. Außerdem versprach eine Gegenüberstellung des Repertoires der finnlandschwedischen Theater, Aufschluß über die repertoire- und kulturpolitische Entwicklung in den ruralen und urbanen Gebieten sowie über Stellenwert und Selbstverständnis der einzelnen Theater zu geben. Im Vergleich mit dem Repertoire des *Göteborgs Stadsteater* und des *Kungliga Dramatiska Teatern* in Stockholm sollten repertoirepolitische Abweichungen und Berührungspunkte zwischen einer sprachlichen Minderheit und einer einsprachigen Nation aufgezeigt werden. Dabei ergab sich, daß, während die Repertoires der finnlandschwedischen Theater in den 1940er Jahren noch durch englisch- und deutschsprachige Komödien und Musikstücke, skandinavische Schauspiele und einheimische Revuen und Lustspiele geprägt waren und sich vom Repertoire, wie es sich in der Kriegszeit zusammensetzte, kaum abwichen, das neutrale Schweden früher als Finnland seine kulturelle Isolation der Weltkriegszeit durchbrach und unter dem Einfluß der nordamerikanischen, englisch- und französischsprachigen Gegenwartsdramen stand. Erst in den 1950er Jahren wurden die nordamerikanische, englisch- und französischsprachige Gegenwartsdramatik und das amerikanische Musical in die Spielpläne der finnlandschwedischen Bühnen aufgenommen, während an den reichsschwedischen Theatern vor allem die amerikanischen und einheimischen Stücke zugunsten englisch- und französischsprachiger Stücke zurückgingen. In Anlehnung an eine gesamtscandinavische Repertoireuntersuchung konnte die These gestützt werden, daß im Verlauf der 1950er Jahre und Anfang der 1960er Jahre das Bedürfnis nach einem international ausgerichteten Repertoire und dadurch ein erhöhter Fremdeinfluß an fast allen nordeuropäischen Theatern spürbar wurde. Diese Entwicklung wendete sich Ende der 1960er Jahre und im Verlauf der 1970er Jahre mit dem aufkommenden Bewußtsein für die einheimische Dramatik in den skandinavischen Ländern langsam ins Gegenteil. Neben dieser gesamtscandinavischen Erscheinung, in der die einheimischen Produktionen in fast jedem Genre einen Aufschwung erfuhren, war an den finnlandschwedischen Theatern darüberhinaus aufgrund der Wiederbelebung des ethnischen Bewußtseins und des Regionalismus ein verstärktes Interesse an einer regionalen Ausrichtung sowohl in dramatischer als auch struktureller Hinsicht vorhanden. Ein prinzipieller Unterschied zwischen den reichsschwedischen und finnlandschwedischen Theatern bestand darin, daß erstere infolge der größeren Publikums- und Theatergrundlage die Gelegenheit nutzen konnten, sich auf bestimmte Genres, Thematiken und Stilrichtungen etc. zu spezialisieren. Letztere versuchten dagegen wegen ihrer minderheitsbedingten kleineren Publikumsgrundlage, mit einem breitgefächerten repertoirepolitischen Angebot nicht nur dem Interesse möglichst unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen innerhalb der eigenen Minderheit nachzukommen, sondern darüberhinaus auch das finnischsprachige Publikum zu erreichen. Ihr eigenes

Profil erhielten die jeweiligen Theater vor allem durch die unterschiedliche regionale Ausrichtung. Einzige Ausnahme bildete das *Lilla Teatern*, das sich wie die reichsschwedischen Theater auf bestimmte Genres, Thematiken etc. spezialisieren konnte. Dies gelang im weitesten Sinne ebenfalls aus lokalen Gründen, da in Helsingfors zwei Theater existieren, die sich voneinander abgrenzen wollten, ohne sich die Publikumsgrundlage streitig zu machen. Die Untersuchung der meistgespielten Stücke und Autoren konnte zeigen, daß es im Gegensatz zu Schweden trotz der steigenden einheimischen Dramatik weder ein "finnlandschwedisches Nationalstück" noch einen bevorzugten "Nationaldramatiker" gab, wodurch ein gemeinsames überregionales Identitätsgefühl hätte vermittelt werden können. Statt dessen standen bei der einheimischen Stück- und Autorenwahl vielmehr minderheitsspezifische und regionale als nationale Aspekte im Vordergrund. Die finnlandschwedische Repertoireentwicklung, so läßt sich zusammenfassend festhalten, war einerseits Teil einer gesamtandinavischen Erscheinung, erfuhr aber andererseits durch seine spezielle kultur- und minderheitsbewußte einheimische Linie ein eigenständiges volksnahes Gepräge, wodurch das Theater als Kulturvermittler und -träger für die eigenen kulturellen Phänomene fungierte.

Vor diesem Hintergrund wurde, um das Gesamtbild Gegenwartstheater abzuschließen, der dramatische Text als kulturelles Dokument in Kapitel 4 untersucht. Die Textgrundlage bildete, begründet durch den Aufschwung der einheimischen Stücke in den 1970er Jahren, die finnlandschwedische Gegenwartsdramatik der 1970er und 80er Jahre. Mit literaturwissenschaftlichen Methoden wurden die einzelnen Texte analysiert und auf ihre impliziten und expliziten kollektiven Einstellungen, Wahrnehmungs- und Denkweisen, die sie im Hinblick auf das gemeinsame Selbstbild vermittelten, überprüft. Dabei wurde der in Kapitel 2.4. ausgearbeitete sprachlich-kulturelle Identitätsbegriff der gesellschaftlichen Wirklichkeit, der sich aus historischen, regionalen, politisch-gesellschaftlichen und subjektiv-persönlichen Aspekten zusammensetzte, an das sich im Drama manifestierende Identitätsverständnis herangetragen. Entsprechend der vier verschiedenen Komponenten, die die finnlandschwedische Identität bestimmten, wurden die dramatischen Texte in historische (vgl. Kapitel 4.1.), lokal verankerte (vgl. Kapitel 4.2.), sozialkritische (vgl. Kapitel 4.3.), psychologisch orientierte und surreale Dramatik (vgl. Kapitel 4.4.) eingeteilt. Mit dem Bewußtsein, daß eine Kategorisierung immer subjektiv ist und restriktiv wirkt, erschien es der Übersichtlichkeit wegen dennoch sinnvoll, eine Unterteilung vorzunehmen und auf grenzüberschreitende Erscheinungen aufmerksam zu machen.

Anhand der untersuchten historischen Dramatik konnte gezeigt werden, inwieweit eine gegenwärtige Orientierung für das Integrationsgefühl oder die Selbstbewahrung - bewußt oder unbewußt - an historisch autoritative Einstellungen, Denk- und Handlungsweisen geknüpft war. Ebenso wurde deutlich gemacht, daß auch eine

kulturkritische Auseinandersetzung mit vernachlässigten oder tabuisierten historischen Themen identitätsstiftend wirken kann, weil sich auch in ihnen Elemente der gemeinsamen Vergangenheit ausdrücken, in denen sich das kulturelle Selbstbild offenbart. Als ein für die historische Identität sehr wichtiger Vermittlungsmodus erwies sich die mimetische Herangehensweise - sei es durch ein naturalistisches Inszenierungskonzept oder durch ein Sich-Wieder-Finden des Zuschauers im Text -, die es ermöglichte, ein traditionelles normatives Selbstbild zu reproduzieren und zu revitalisieren.

Mittels der regional verankerten Dramatik konnte herausgestellt werden, daß die Identitätsvermittlung der regionalen Identität durch zwei gegensätzliche Methoden geschah. Sie erfolgte zum einen im Sinne von Roland Barthes über vereinfachende idealisierende Zeichen, die in ihrer mythischen Verklärung affektiv und kognitiv identitätsstiftend wirkten, zum anderen durch die kritische Auseinandersetzung mit dem Regionalismus. Durch ironische Brechungen (V-Effekte etc.) wurde eine reflektierte Lesart vorgeführt, durch die der Sinngehalt des Mythos zerstört und als Betrug aufgefaßt wurde. Auf diese Weise wirkte nicht der Mythos selbst identitätsstiftend, sondern seine Entmystifizierung.

Die untersuchte sozialkritische Dramatik wurde aufgrund ihrer unterschiedlichen Wirkungsmethode und Ästhetik in vier Grundformen unterteilt. Als eine am finnland-schwedischen Theater sehr beliebte und in ihrer agitatorischen Auswirkung effektivste Form zeigte sich das politische Kabarett. Obgleich in dem zu untersuchenden Zeitraum dieses Genre hinsichtlich seiner politischen Agitation eine Abschwächung erfuhr, konnte dennoch eine durchweg kritisch oppositionelle Haltung gegenüber den bestehenden Verhältnissen sichtbar gemacht werden, über die sowohl die Kritikfähigkeit als auch das politische Bewußtsein gefördert werden sollte. Die zweite nachgewiesene von Brecht beeinflusste Dramenart stellte das in seiner Wirkungsabsicht agitatorisch weniger nachhaltig und in der finnland-schwedischen Dramatik seltener vorkommende argumentierende Aufklärungstheater dar. Anhand dieser Dramenform wurde dargelegt, wie mit argumentativ aufklärenden Mitteln das Überdenken der eigenen politischen Haltung angeregt werden sollte. Ein ebenfalls an den finnland-schwedischen Bühnen wenig verbreiteter Dramentyp war das sich auf authentisches Material gründende Dokumentartheater. An den dokumentarisch gestützten Dramen konnte nachgezeichnet werden, daß durch Authentizität und Glaubwürdigkeit eine direkte Stellungnahme zu politischen und sozialen Fragen beim Zuschauer evoziert wurde. Die realistische Verarbeitung von politischen Inhalten, so stellte sich heraus, fand in der sozialkritischen Dramatik am zweithäufigsten Eingang. Mit eindeutiger politischer Intention sollte vermittels wirklichkeitsnaher Beschreibungen auf gesellschaftliche Mißstände und Probleme aufmerksam gemacht werden. Die Rezensionen machten allerdings deutlich, daß einerseits durch Mißverständnisse seitens des Publikums die

intendierte sozialkritische Auseinandersetzung ausblieb und bisherige gesellschaftliche Anschauung nicht verändert, sondern gefestigt wurde. Andererseits bevorzugte man eine mimetische Lesart, bei der man durch die persönliche Ergriffen- bzw. Betroffenheit die im Stück enthaltene sozialkritische Haltung übernahm. Abschließend konnte festgehalten werden, daß es in den sozialkritischen Stücken im wesentlichen vom Vermittlungsmodus abhing, ob eine Bestätigung oder Änderung des politischen Zugehörigkeitsbewußtseins heraufbeschworen wurde.

Die Untersuchung der psychologisch orientierten und surrealen Dramatik konnte zur Erhellung der individuellen Identitätsproblematik und des Zwiespalts des Individuums zwischen der persönlichen Daseinsbestimmung und seiner Rolle in der Gesellschaft beitragen. Einerseits bestimmten psychische Defekte, Grenzsituationen und Ausweglosigkeit die Existenz des Menschen und veranlaßten ihn, vor der Wirklichkeit zu fliehen, andererseits führte ein Festhalten an der Vorstellung des eigenen Daseins oder die Diskrepanz zwischen dem eigenen und dem zu vermittelnden Selbstbild nur zu einem scheinbaren Selbstverständnis und zur Selbstentfremdung. Neben desillusionierenden Darstellungen deuteten sich auch hoffnungsvolle Entwicklungen zur Selbstbewußtwerdung und zur Selbstfindung an. Entgegen der Vorstellung von der Geschlossenheit des individuellen Ichs wurden in verschiedenen Stücken die Grenzen des Individuums vollkommen aufgebrochen, um das Subjekt in seiner Offenheit und der damit verbundenen unmöglich gewordenen Identitätssuche darzustellen. Ausgehend von einer Reihe jüngerer Dramatiker, die sich Ende der 1980er Jahren etablierten, wurde abschließend ein Ausblick auf die verschiedenen Strömungen des finnland-schwedischen Dramas der 1990er Jahre gegeben.

An den vorgelegten Ergebnissen wird offensichtlich, daß sich einerseits am Theater in medialer und textueller Hinsicht historisch und gegenwärtig die Konstitution der sprachlich-kulturellen Identität manifestiert und andererseits Institution und Drama zum finnland-schwedischen Selbstverständnis beitragen. Wenngleich das Ansteigen einheimischer Belange das Vorurteil mit sich bringt, selbstzentriert zu sein, ist es im vorliegenden Fall aufgrund der spezifischen kulturellen Existenzform der Finnland-schweden als sprachliche Minderheit für deren Fortbestand unerläßlich und in diesem Sinn als Überlebensstrategie einer Minderheit zu sehen. Denn wirklich existenzbedrohend für eine Minderheit ist einzig und allein ihre Nichtbeachtung.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Die Arbeit gründet im wesentlichen auf finnlandschwedische Theaterstücke, die im Zeitraum 1970-1989 geschrieben und entweder an einem der vier finnlandschwedischen Institutionstheater aufgeführt oder veröffentlicht wurden, sowie verschiedene exemplarische Amateur- und Sommertheaterstücke. Bei der nachfolgenden Aufstellung der unveröffentlichten maschinenschriftlichen Manuskripte werden jeweils Ort und Zeitpunkt der Uraufführung angegeben.

6.1.1. Unveröffentlichte maschinenschriftliche Manuskripte der Institutionstheater

- AHLFORS, BENGT:** *Hårda tider (fritt efter Karl August Tavaststjernas bok)*, 09.02.1974 SvT
- , **CLAES ANDERSSON, JOHAN BARGUM:** *Med-borgare*, 02.03.1970 LT
- *Panik i Rölleby (nach Anna Bondestam)*, 30.09.1975 SvT
- , **FREJ LINDQVIST:** *Fänrik ståls sägner efter Johan Ludvig Runeberg*, 1976 SvT
- , **LARS HULDÉN:** *Smugglarkungen*, 17.09.1977 SvT
- *Morkis!*, 31.01.1986 LT
- , **JOHAN BARGUM:** *Finns det tigrar i Kongo*, 19.10.1986 LT
- *Blandade känslor*, 06.02.1988 LT
- ALANDER, RAINER:** *Butiken*, 10.08.1974 ÅST
- ANDERSSON, CLAES:** *Familjen*, 15.03.1974 LT
- , **TUA FORSSTRÖM:** *Diktonius*, 15.11.1974 LT
- , **JOHAN BARGUM, PENTTI SAARISTA, ET AL.:** *Viva Espana* 15.10. 1975 LT
- , **JOHAN BARGUM:** *Oss emellan*, 30.10.1975 LT
- *Lindbloms*, 18.11.1976 SvT
- , **VIVICA BANDLER, JOHAN BARGUM:** *Verandan*, 18.02.1977 LT
- , **VIVICA BANDLER, JOHAN BARGUM:** *På era platser - färdiga!*, 29.02.1980 LT
- , **JOHAN BARGUM, TUA FORSSTRÖM, LARS HULDÉN, HENRIK UND MARTÄ TIKKANEN:** *Vårdröm*, 30.04.1982 LT
- , **JOHAN BARGUM:** *Jessi*, 16.10.1984 LT
- *Janne Kubik (efter ett träsnitt ord av Elmer Diktonius)*, 30.10.1985 SvT

- , **BODIL LINDFORS, LEIF SALMÉN:** *Revy-Revy*, 14.11.1985 ÅST
- BARGUM, JOHAN:** *Hemma igen*, 25.04.1975 LT
- *Veronica*, 02.02.1979 LT
- *Häxskogen baserad på en novell av Runar Schildt*, 01.03.1984 SvT
- BATTILANA, KENETH, JOHAN SIMBERG:** *Tre åsnor från ÅST*, 13.08.1975 ÅST
- CARPELAN, BO:** *Vandrande skugga*, 18.01.1980 ÅST
- *Trösklar*, 27.04.1981 ÅST
- *Julafton*, 25.10.1984 SvT
- ENCKELL, JOHANNA:** *Snöbollskriget (efter Hagar Olsson)*, 01.10.1981 LT
- *Sagan om Aurora Karamzin*, 1982 Glims sommartheater
- , **SOLVEIG EMTÖ:** *Släktbjudningen -1942-*, 10.03.1983 WT
- *En hårsman från sanningen*, 08.03.1989 SvT
- GRANHOLM, OLOF:** *Egnahemsbyggarna*, 12.10.1973 WT
- *Spritjobbarna*, 24.09.1976 WT
- GROTH, JOAKIM, THOMAS WULFF:** *Främlingarna*, 14.01.1987 LT
- GUMPLER, HERBERT, CARL MESTERTON:** *Tre mål före lunch (Ett inslag i debatten om våld i dagens samhälle)*, 23.04.1974 SvT
- HEMMING, GUNILLA:** *En tyst bolagsman*, 07.02.1984 SvT
- *Spräckliga änglar*, 09.12.1986 SvT
- *Förnuftets gudinna*, 25.02.1987 SvT
- HULDÉN, LARS:** *Du stora tid, eller Vad fältskären aldrig berättade...*, 19.04.1980 WT
- KARLSSON, RALF, HARRIET SJÖSTEDT:** *Vid gränsen*, 22.09.1988 ÅST
- KAUKOVALTA, KAI KYÖSTI, JAN ERIK WIIK:** *Åbo vår stad?*, 19.01.1974 ÅST
- KIHLMAN, CHRISTER:** *Daniel Hjort (efter Josef Julius Wecksell)*, 11.02.1975 LT
- , **WAVA STÜRMER, ET AL.:** *Det skall böjas i tid*, 12.02.1974 LT
- *Hundarna i Casablanca*, 10.09.1976 LT
- LARSSON, ANDERS:** *Svarta stjärnor mot vit botten*, 07.11.1985 SvT
- *Frukost i det blå*, 11.02.1988 SvT
- *Skyfall*, 29.04.1988 LT
- *Mannen som gick av*, 21.02. 1989 SvT
- *Madeleine i Maj*, 16.03.1989 ÅST
- LASSENIUS, HELGE:** *Flytt' Lasset*, 06.01.1970 WT
- LILJEDAHL, LEIF:** *Rim och ranson*, 17.01.1973 WT
- *Charley*, 15.02.1974 WT
- NILSSON, BO SIGVARD, ET AL.:** *Tur och retur*, 18.02.1973 ÅST
- OLSONI, KRISTIN, HENRIK UND MÄRTA TIKKANEN:** *En enda stor familj*, 12.05.1970 SvT
- PAPE, LAURA:** *Ringan*, 01.02.1989 LT

- RINGELL, SUSANNE:** *Edelweiss*, 31.03.1989 SvT
- SJÖSTEDT, HARRIET (NYLUND, HARRIET):** *Auktionen*, 06.02.1981 ÅST
- SNICKARS, PETER, PEKKA SONCK:** *Kustkanaljen*, 21.02.1981 WT
- *Varning för svindel*, 20.11.1982 WT
- STÜRMER, WAVA:** *Så som elden*, 24.02.1979 WT
- *I krig och kärlek*, 04.03.1983 Teater Jacob
- TIKKANEN, HENRIK:** *Fjärilsvingar*, 31.03.1978 LT
- WAHLFORSS, MIKAEL:** *En strålande tid*, 03.12.1986 SvT
- WAHLSTRÖM, GULLAN:** *En kväll i gamla Åbo*, 07.12.1977 ÅST
- WILHELMS, TOM:** *Sommarvänner*, 22.09.1982 WT
- , **TOM MORING, LEIDULV RISAN, NINA SANDÅS:** *4 mål*, 02.11.1984 WT
- ÅGREN, ERIK:** *Vad söker du broder?*, 27.10.1972 WT

6.1.2. Erwähnte unveröffentlichte maschinenschriftliche Manuskripte der Amateur- und Sommertheater

- ANDERSSON, ERIK:** *Fäderna (efter Josefina Bengts)*, 1980 Lurens sommartheater
- SÖDERLING, ROLF:** *Donafjotton*, 1974 Sommartheater Postbacken, Nyland
- *Korpstenen*, 1976 Sommartheater Postbacken, Nyland
- *Bembölingar*, 1977 Sommartheater Postbacken, Nyland
- *Var är vägens mål, några bilder från Postbacken*, 1978 Sommartheater Postbacken, Nyland
- *Bembölingarnas söner*, 1983 Sommartheater Postbacken, Nyland

6.1.3. Veröffentlichte Werke

- ALFTAN, ROBERT:** *På hemmafronten intet nytt och Antti Antti; två refuserade eller med andra ord ospelbara finlandssvenska pjäser*. Helsingfors 1979.
- *75K för krigaräran eller ett skådespel om hur svenska brigaden deltog i Mannerheims jakt på den finska arbetarklassen 1918*. Helsingfors 1979.
- *Två på svenska och en på finska*. Helsingfors 1981.
- *Okänd arbetare: en fabriksreport med fem roller*. Helsingfors 1986.
- BARGUM, JOHAN:** *Tre skådespel*. Helsingfors 1974.
- FORS, HANS:** *Makten och härligheten. Skådespel från 1600 talets Österbotten*. Kro-noby 1985.
- GROTH, JOAKIM:** *Skotten i Helsingfors eller Världen som vilja och föreställning*. Limespains 1983.

- HULDÉN, LARS:** *Två Raseborgspel. Förråderiet, Under torparsolen.* Ekenäs 1974.
 - *Anders eller sagan om herden Anders Chydenius.* Karleby 1990.

6.1.4. Andere erwähnte oder zitierte Primärliteratur

- BONDESTAM, ANNA:** *Panik i Rölleby.* Helsingfors 1936.
DIKTONIUS, ELMER: *Janne Kubik.* Nacka 1981.
OLSSON, HAGAR: *S.O.S.* Helsingfors 1925.
 - *Det blå undret.* Helsingfors 1932.
 - *Lumisota* (Manuskript 1939), signum 6.I.4. und 6.I.5., Hagar Olssons samling, Handskriftsavdelningen vid Åbo Akademis bibliotek.
 - *Snöbollskrig.* (Fragment), signum 6.I.1., Hagar Olssons samling, Handskriftsavdelningen vid Åbo Akademis bibliotek.
 - *Jag lever.* Helsingfors 1948.
RUNEBERG, JOHAN LUDVIG: *Fänrik Ståls Sägner.* In: *Samlade Skrifter*, Bd.5, *Fänrik Ståls Sägner*, (Hrsg. Kerstin Nyquist, Helena Solstran, Lars Ojelund, Johan Wrede). Helsingfors 1974.
 - *Trassel.* In: *Samlade Skrifter*, Bd.7, *Dramatik* (Hrsg. Lars Huldén). Lund 1966.
SCHILDT, RUNAR: *Hemkomsten.* Helsingfors 1919.
 - *Häxskogen.* Helsingfors 1920.
SCHOULTZ, SOLVEIG VON: *Ingenting ovanligt. Noveller.* Stockholm 1947.
 - *Den blomstertid. Noveller.* Stockholm 1958.
 - *Kolteckning, ofullbordad. Noveller.* Helsingfors 1983.
TAVASTSTJERNA, KARL AUGUST: *Hårda Tider.* Helsinki/Stockholm 1961.
TOPELIUS, ZACHARIAS: *Fältskärns berättelser. 1-5 Cykeln.* Stockholm 1920.
WECKSELL, JOSEF JULIUS: *Daniel Hjort.* In: *Samlade Dikter*, Bd.II. Helsingfors 1919.
ÅGREN, GÖSTA: *Hemlös. Ett spel om emigrantens svarta oro.* Särtryck ur Svenska folkskolans vänners kalender 1962. Helsingfors 1963.

6.2. Sekundärliteratur

6.2.1. Literatur-, Theater- und Kultur-, -geschichte, -überblicke und -theorien

- AHLBOM, ERNST:** *En skådespelares minnen*. Lovisa 1931.
- *Minnen och anteckningar från trettiofemårig teaterbana*. Helsingfors 1919.
- AHLFORS, BENGT:** *Ah, Wilderness... Utgångspunkter - frågeställningar*. In: *Horisont* Nr.1, Årg. 22, 1975. S.64-65
- AHOKAS, JAKKO:** *A history of Finnish Literature*. Ann Arbor 1973.
- ALEWYN, RICHARD:** *Das große Welttheater*. Reinbek bei Hamburg 1959.
- ALFTAN, ROBERT:** *Institutionsteatern och barnpubliken*. In: *Horisont* Nr.2, Årg. 21, 1974. S.90
- ARPE, VERNER:** *Die schwedischen Theater in Finnland*. In: *Das schwedische Theater. Von den Gauklern bis zum Happening*. Göteborg 1969. S.330-384
- *Bildgeschichte des Theaters*. Köln 1962.
- ASMUTH, BERNHARD:** *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart 1994⁴.
- BALME, CHRISTOPHER B.:** *Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung: Methoden und Perspektiven*. In: Fischer-Lichte, Erika et al.: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Forum Modernes Theater*. Tübingen 1994. S.45-57
- BANDLER, VIVICA:** *Adressaten okänd*. Ekenäs 1992.
- BAUER, WERNER:** *Theater*. In: Glaser, Horst Albert (Hrsg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter - Reformation - Humanismus 1320-1572*. Bd.2. Hamburg 1991. S.81-115.
- BEJER, AGNE:** *Les troupes françaises à Stockholm, 1699-1792. Listes de répertoire*. (Rédaction Sven Björkman). Uppsala 1989.
- BENNETT, SUSAN:** *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London 1990.
- BERGLUND, HANS:** *Åbo Svenska Teater - regionteater med stora svårigheter*. In: *Horisont* Nr.5, Årg. 22, 1975. S.48-49
- BERGMAN, SOLVEIG, VELLAMO VEHKAKOSKI:** *Die Frauenbewegung in Finnland. Eine Ehe zwischen »Staatsfeminismus« und Politik der Unterschiede*. In: *Frauenbewegungen in der Welt*. Bd.1. Hamburg 1988. S.77-94
- BERGROTH, HUGO:** *Om grunderna för fastställandet av ett svenskt scenspråk för Finland*. Borgå 1917.
- BERGSTAM, ERIK:** *Åbo Svenska teater*. In: Bergstam, Erik: *Finlandssvenska Åbo*. Stockholm 1989. S.126-132

- BERNDTSON, AXEL:** *Några ord om svensk teater i Finland.* Helsingfors 1892.
- BERNDTSON, FREDRIK:** *Dramatiska studier och kritiker.* Helsingfors 1879.
- BHARDUDA, RUSTOM:** *Theatre and the world performance and the politics of culture.* London, New York 1990.
- BIGSBY, C.W.E:** *Modern American Drama 1945-1990.* Cambridge 1992.
- BILTON, PETER (ED.):** *Sweden, 1765-1900.* In: Senelick, Laurence (Ed.): *National theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900.* Cambridge 1991. S.64-124
- BIRINGER, JOHANNES:** *Theatre, Theory and Postmodernism.* Bloomington, Indianapolis 1991.
- BJÖRKSTAM, LAILA (RED.):** *Åbo Svenska Teater.* Informationsblatt zum 150. Jubiläum des Åbo Svenska Teater. O.O. 1989.
- BRECHT, BERTOLT:** *Schriften 2: 1933-1942, Teil 1 und 2.* In: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Hrsg.: Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller. Bd.22.1. und 22.2, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main 1993.
- *Schriften 3: 1933-1942.* In: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Hrsg.: Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller. Bd.23., Berlin und Weimar, Frankfurt am Main 1993.
- BONDESTAM, ANNA:** *Återuppväckt »Panik i Rölleby».* In: *Horisont* Nr.5, Årg. 22, 1975. S.46
- BOVENSCHEN, SILVIA:** *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Studien zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen.* Frankfurt am Main 1993⁷.
- BRONFEN, ELISABETH:** *Die weibliche Leiche. Eine motivische Konstante vom 18. Jahrhundert bis in die Moderne.* In: Berger, Renate, Inge Stephan (Hrsg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur.* Köln/Wien 1987. S.87-115
- *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.* München 1994.
- BURNS, ELIZABETH:** *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life.* London 1972.
- CARROLL, DENNIS, ELSA CARROLL:** *Contemporary Finnish Theatre: National Myths Beyond.* In: *The Drama Review* 1982. S.35-50
- *KOM-teatteri: Finlands theatre of socialist action.* In: *Educational Theatre Journal* Nr.3, Vol. 30, 1978. S.376-386
- CASTRÉN, GUNNAR:** *Josef Julius Wecksell.* In: *Josef Julius Wecksell Samlade dikter.* Helsingfors 1919. S.VI-LVI
- COLLIANDER, ERLAND:** *Svenska inhemska teatern 1894-1919.* Helsingfors 1920.
- *Åbo Teaterhus Aktiebolag 1836-1936.* Åbo 1937.
- CYGNÆUS, FREDRIK:** *Uppsatser rörande Teatern i Helsingfors (1853-1874.).* In: *Cygnæus, Frederik: Samlade Arbeten, Band VI.* Helsingfors 1889. S.5-163

- CYGNÆUS, GUSTAV:** *Åbo teater 1839-1889. Ett bidrag till Finlands teaterhistoria.* Åbo 1889.
- *Åbo teater 1889-1893. Repertoire, alfabetiskt fortecknad.* Åbo 1894.
- *Drag ur Finlands teaterhistoria under 1600-talet och Ett teaterbibliotek från början av århundradet. Sv. litt. sällsk. skrifter XXXIV. Förh. och uppsatser 10. 1895-1896.* Helsingfors 1897.
- DAHLGREN, FREDERIK AUGUST:** *Anteckningar om Stockholms theatrar.* Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737-1863 och Kongliga Theatrarnes personal 1773-1863. Stockholm 1866.
- DAHLSTRÖM, SVANTE:** *Den inhemska teateridén. Scenisk konst och kultur I.* Borgå 1915.
- *Svenska Teaterns framtid. Scenisk konst och kultur III.* Borgå 1915.
- *C.G. Bonuvierts Teaterhus av 1817. Kring konst och kultur. Studier tillägnade Amos Anderson 3.9.1948.* Helsingfors 1948.
- Den Svenska Historien. De första Bernadotterna. Vårt moderna statsklick växer från.* Bd.12. (Gunvor Granholm Red.). Stockholm 1979.
- DEGERHOLM, EMELIE:** *Vid svenska scenen i Helsingfors. Minnen och bilder.* Bd.I u. II. Helsingfors 1900, 1903.
- DONNER, JÖRN:** *Brecht och finländsk teater.* In: Finsk Tidskrift Nr.5, 1955. S.233-242
- DORSET, ROLF, METTE WINGE:** *Er provinsteatret nødvendigvis en teaterprovins? En dramasociologisk undersøgelse af 6 skandinaviske teatres repertoire 1945-77.* In: *20 Century drama in Scandinavia.* Proceedings of the 20th International Association for Scandinavian Studies Helsinki, August 6-12, 1978. (Ed. by Johan Wrede, Ulla Terling Hasán, Irmeli Niemi, Clas Zilliacus). Helsinki 1979. S.125-136
- Dramatiker och dramaturgseminariet den 13.-17.08.1979.* Dramaturgiska institutet Stockholm. Nordiska teater kommittén. (Rapportör: Reidar Jönsson). Helsingfors 1980.
- Dramatiska begrepp och problem. Seminariet den 03.-14.08.1981 i Biskops-Arnö, Sverige.* Nordiska teater kommittén. (Rapportör: Barbro Smeds). Helsingfors 1981.
- EHN-SCHOMAN, BODIL, ADI JANSON, JARMO KUJALA, CAROLA SELENIUS UND CARL PETTER TECKENBURG:** *FSU-Pjäsmapp.* Stückverzeichnis des FSU mit Inhaltsangaben verschiedener Stücke. Unveröffentlichtes Mitteilungsblatt des FSU.
- EKELUND, ERIK:** *Finlands svenska litteratur. Från Åbo brand till sekelskiftet.* Stockholm 1969.
- EKLUND, HILKKA:** *Features of the Finish play today.* Suomen teatteriliitto. Työväen Näyttämöiden Liitto. Helsinki 1989.

- EKMAN, ARNE:** *Teater och tvåspråkighet i Vasa*. Vaasan Yliopisto kielten laitos. Vaasa 1990.
- EKMAN, MICHEL:** *I novembers tröstlösa nätter - om Helsingforsskildringen hos några yngre finlandssvenska prosaister*. In: Ekman, Michel, Peter Mickwitz (red.): *Rudan, vanten och gangstern. Essäer om samtida finlandssvensk litteratur*. Helsingfors 1995. S.209-231.
- ENGSTRÖM, YRJO:** *Theater as a model system for learning to create*. The Quaterly Newsletter of the Laboratory of Contemporary Human Cognition Vol.10, 1988. S.54-67
- ELLDIN, LARS:** *Den folkligt förankrade teatern i Finland*. In: Entré Nr.1, 1976. S.3-9
- ENCKELL, MIKAEL:** *Josef Julius Wecksell*. In: Enckell Mikael: *Över stumhetens gräns*. Helsingfors 1972. S.76-159.
- ENGLUND, CLAES:** *Amatörteatersommar i Finland: Att inspereras och varnas av!* In: Entré Nr.4, 1977. S.18-19
- ERIKSON, TRYGVE (RED.):** *Närpes Teater - En folkets teater. 1964-1994*. Närpes 1994.
- ERIKSSON, MARIANNE:** *Den finlandssvenska boken och teatern. Intervjuer med aktiva kulturarbete i Svenskfinland*. Unveröffentlichte Pro-gradu-avhandling i Åbo Akademi Institution för lärarutbildningen. Vasa 1984.
- ESKOLA, KATARINA:** *Om litteraturens spridningsmekanismer i Finland*. In: *Litteratur och Teater: spridning, upplevelse, värdering*. (Red.: Gunnar Hansson, Arne Fredholm). København, Lund 1974. S.86-111
- ESTREEN, RICHARD:** *Arbetarna och teatern. En blick på svenskfolklig teatertradition*. Stockholm 1972.
- FELLMAN-NORDELL, ULLA:** *Åbo Svenska Teater och dess Repertoar 1960-1975*. Unveröffentlichte Pro gradu-avhandling i litteraturvetenskap. Litteraturvetenskapliga institutionen Humanistiska fakulteten Åbo Akademi. Åbo 1988.
- FENANDEZ, JOCELYNE:** *Le theatre radiophonique d'expression suedoise en Finlande. Contribution originale à la pensée theatrale du XXe siècle*. Paris 1971.
- FIEBACH, JOACHIM, RUDOLF MÜNZ:** *Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung*. In: Klier, Helmar: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt 1981 S.310-326
- Finish Theater Today*. (Ed.: Veltheim, Kati, Ilona Tainio). Helsinki 1974.
- Finlands historia*. (Ed.: Edgren, Torsten, Lena Törnblom) Bd. 1. Ekenäs 1993.

- Finlands historia.* (Ed.: Fagerlund, Rainer, Kurt Jern, Nils E. Villstrand) Bd. 2. Ekenäs 1993.
- Finlands historia.* (Ed.: Klinge, Matti) Bd. 3. Helsingfors 1996.
- Fin[n]land im 19ten Jahrhundert.* (Hrsg.: L. Mechelin). Helsingfors 1899.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA:** *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart.* Bd. 1: *Von der Antike bis zur Klassik.* Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart.* Tübingen 1990.
- *Kurze Geschichte des deutschen Theaters.* Tübingen 1993.
- FLODMARK, JOHAN:** *Kongliga svenska skådeplatsen i Stockholm 1737-83.* Stockholm 1887.
- *Stenborgska skådebanor; bidrag till Stockholms teaterhistoria.* Stockholm 1893.
- FORSER, TOMAS:** *Marxism, positivism och litteratur. Om den svenska litteratursociologins framväxt.* Lund 1980.
- FRENCKELL, ESTER-MARGARET VON:** *Comoedie Directeuren Carl Gottfried Seuerling och dess hustru Teater Directeurskan Margaretha Seuerling.* Helsingfors 1953.
- *Om teatern.* Helsingfors 1966.
- *Nicken Rönngren. Finländska gestalter VI. På scen och estrad.* Ekenäs 1967.
- *ABC för teaterpubliken.* Helsingfors 1971.
- FURULAND, LARS:** *Bygdeförfattare och amatörskrivare. Lokalt och regionalt kulturliv: Litteratursociologiskt perspektiv.* Norsk Literær Årbok. Oslo 1978. S.1-9
- *Litteratursociologiens dilemma.* In: Furuland, Lars: *Kultur och medvetande. En tvärvetenskaplig analys.* Red. Ulf Hannez, Rita Liljeström. Stockholm 1982. S.97-104
- *Litteratursociologins forskningsfält* In: ebd.: *Ljus över landet.* Uppsala 1991. S.261-297
- GADAMER, HANS GEORG:** *Wirkungsgeschichte und Applikation.* In: Warning, Rainer (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis.* München 1975. S.113-125
- GISSENWEHR, MICHAEL:** *Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und theaterwissenschaftliche Forschung.* In: Fischer Lichte, Erika et al.: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Forum Modernes Theater.* Tübingen 1994. S.59-74
- GOODE, TONY:** *Drama-søken etter identitet.* In: drama Nr.2, Årg. 32, 1994. S.12-16
- GOLOWIN, LEO:** *Plats på scenen. En skådespelere ser på sin värld.* Tammerfors 1961.
- GRÖNBERG, ANITA:** *Den finlandssvenska teaterpublikums struktur och teatervanor.* Helsingin Yliopiston Sociologian laitoksen tutikmaksia 102. Helsinki 1969.
- GURVITCH, GEORGES:** *Sociologie du théâtre.* In: Gurvitch, Georges: *Les Lettres nouvelles.* Paris 1956.

- HAGNELL, VIVEKA:** *Norsk Teater 1900-1990. Repertoarpolitik och samhällstematik.* Oslo 1991.
- *The Theatre - a Mirror? Norwegian Repertoire Policies and social Themes.* In: *Nordic Theatre Studies: Yearbook for Theatre Research in Scandinavia.* Nr.2/3. Copenhagen 1989 S.106-125
- HALEY, JAY:** *Die Interaktion von Schizophrenen.* In: Bateson, Gregory et al.: *Schizophrenie und Familie.* Frankfurt 1969. S.81-107.
- HAMBERG, LARS:** *Finländsk dramatik uppförd efter 1945.* In: *Horisont* Nr.2, Årg. 21, 1974. S.3
- *Finlandssvensk dramatik efter 1945.* In: *Horisont* Nr.2, Årg. 21, 1974. S.4-11
- *Finlandsvensk amatörteater.* In: *Scen och Salong* Nr.10, Årg. 62, 1977. S.12f
- *Identitetens breda register. Finländsk litteratur 1974-1975.* In: *Nordisk tidskrift* Nr.4, 1977. S.267ff.
- *Regionteaterverksamhet i Finland.* In: *Scen och Salong* Nr.2, Årg 65, 1980. S.22-24
- *Tio år kammarteatern i Finland 1951-1961 svenska teaterklubben.* Borgå 1961.
- HANSEN, KLAUS P.:** *Die Herausforderung der Landeskunde durch die moderne Kulturtheorie.* In: Hansen, Klaus P.: *Kulturbegriff und Methode: Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften.* Tübingen 1993. S.95-114
- *Kultur und Kulturwissenschaft.* Tübingen/Basel 1995.
- HARRIS, MARVIN:** *Kulturanthropologie.* Frankfurt am Main 1989.
- HARJU, HANNU:** *Finnish Theatre in the 80's. Le théâtre finlandais dans les années 80.* In: *News from the Finnish Theatre* Nr.43, 1990. S.15-17
- HASSELBLATT, CORNELIUS:** *Sprache und Literatur in Finnland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* In: Glienke, Bernhard (Hrsg.): *Der Neue Norden.* Frankfurt a.M. 1990. (S.51-70)
- HASTRUP, KIRSTEN:** *Ethnologie und Kultur: Ein Überblick über neuere Forschung.* In: Raulff, Ulrich (Hrsg.): *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven.* Berlin 1986. S.54-67
- HAVU, I., THOMAS WARBUTON:** *Finlands litteratur 1900-1950.* Örnkrona o.J.
- HAWKINS, HARRIET:** *Classic and Trash. Traditions and taboos in High Literature and Modern Genres.* New York 1990.
- HEDMAN, KAJ:** *Estetik, etik och moral: Frågeställningar i ny finlandssvensk litteratur.* *Horisont* Nr.1, Årg. 37, 1990. S.58-63
- HELAVUORI, HANNA-LEENA, IRMELI NIEMI:** *Finland. From Cultural Delicacies to the Pains of Self-reflection: Theatre Research in Finland.* In: *Nordic Theatre Studies: Yearbook for Theatre Research in Scandinavia.* Nr.2/3. Copenhagen 1989 S.41-45

- *Den finska arbetarteaterns uppsving och fall - en motkultur och dess möjligheter.* In: Claes Rosenqvist (Red.): *Nordiska spelplatser. Studier i nordisk teaterverksamhet från sekelskifte mot sekelslut.* Gideå 1990. S.81-97
- *The Sex that is More than One Sex and Gender in Contemporary Finnish Theatre.* In: *Small is beautiful. Small countries theatre conference.* Theatre Studies Publication. (Ed.: Claude Schumacher, Derek Fogg). Glasgow 1990. S.69-75
- *The Popular Element and Politics: The Worker's Theatre in Finland.* In: *Nordic Theatre Studies: Yearbook for Theatre Research in Scandinavia.* Nr.4. Copenhagen 1991.
- HIRD, GLADYS:** *Daniel Hjort: Classic or outdated nationalist drama?* In: *Scandinavian Studies* Nr.54, 1982. S.123-136
- HIRN, SVEN:** *Teater i Viborg 1743-1870.* Helsingfors 1970.
- HIRN, YRJÖ:** *Teatrar och Teaterstrider i 1800-talets Finland. Spridda studier.* Helsingfors 1949.
- *Lertuppar och visselpipor.* In: *Festskrift tillägnad Professor Nicken Rönngren på hans sjuttioårsdag 2.XI.1950.* (Red.: Henrik von Bonsdorff). Helsingfors 1950. S.61-86
- HÖRBURGER, CHRISTIAN:** *Nihilisten - Pazifisten - Nestbeschmutzer. Gesichtete Zeit im Spiegel des Kabarets.* Tübingen 1993.
- HOLM, BIRGITTA:** *Lokes gift om två historiedramer: Frederika Bremers Trälinnan och J.J. Wecksells Daniel Hjort.* In: *Sättstycken och Stickrepliker. Drama och teaterstudier tillägnade Sverker Ek.* (Red. Dag Nordmark). Umeå 1980. S.27-44.
- HOLM, INGVAR:** *Teater 3. Publik, Organisation Samhälle. En antologi.* Lund 1981.
- HOLMSTRÖM, ROGER:** *Hagar Olssons Manuskript. Kommenterad förteckning.* Skrifter utgivna av Åbo Akademis Bibliotek 18. Åbo 1989.
- *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920-1945.* Hangö 1993.
- HOMÉN, OLAF:** *Från Helsingfors teatrar.* Bd.I-III. Helsingfors 1915,1918, 1919.
- HUBE, HANS-JÜRGEN:** *Über die schwedischsprachige Literatur in Finnland.* In: *Weimarer Beiträge* Nr.12, Jahrg. XXVIII, 1982. S.138-155
- HULDÉN, LARS, JARL GALLÉN, OLOF ENCKELL, ERIK EKELUND:** *Finlands svenska litteratur. Från medeltiden till Åboromantiken.* Stockholm 1968.
- HULTMAN, O. F.:** *Föreläsningar över de östsvenska dialekterna.* In: *Efterlämnade Skrifter* 2, 1939.
- IJSEWIJN, JOZEF:** *Neulateinische Dramentexte.* In: Glaser, Horst Albert (Hrsg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter - Reformation - Humanismus 1320-1572.* Bd.2. Hamburg 1991. S.116-124.
- IMHOFF, ARTHUR ERWIN:** *Grundzüge der Nordischen Geschichte.* Darmstadt 1970.

- INGELIUS, GUSTAF EDVARD:** *Om Medeltidens Skådespel och deras fortgång till senare tider, med särskilt fästadt afseende vid Finlands äldste dramatiska författare Jakob Pehrsson Chronander.* Helsingfors 1861.
- IRIGARAY, LUCE:** *Das Geschlecht das nicht eins ist.* Berlin 1979.
- JANSSON, JANINA:** *Klingen wie Funkdramatik.* In: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen Nr.25, 1993. S.90-95
- JANSSON, TOMAS:** *Triumfbågernas tidevarv - Nordisk teater inför EU.* Unveröffentlichte Pro gradu-avhandling i litteraturvetenskap. Litteraturvetenskapliga institutionen Humanistiska fakulteten Åbo Akademi. Åbo 1994.
- JESSEN, HEINRICH:** *Suomen Kansallisteatteri 100 Jahre finnisches Nationaltheater.* In: Ausblick, Zeitschrift für Deutsch-Skandinavische Beziehungen Nr.3/4, Jahrg. 23, 1972. S.41-46
- JØRGENSEN, AAGE:** *Grundsypunkter og hovedlinier i teoridannelsen omkring 1970'ernes danske alternative teaterformer til formidling af proletariske erfaringer.* In: *20 Century drama in Scandinavia.* Proceedings of the 20th International Association for Scandinavian Studies Helsinki, August 6-12, 1978. (Ed. by Johan Wrede, Ulla Terling Hasán, Irmeli Niemi, Clas Zilliacus). Helsinki 1979. S.67-78
- JUTIKKALA, EINO:** *Finlands historia.* Stockholm 1965.
- KANKAANPÄÄ, ULLA-MAIJA:** *Tampere Theatre - 75 years of age.* In: News from the Finnish theatre Nr.30, 1979. S.12-15
- KANTANEN, TEUVO:** *Possibilities to approach theatre behaviour from the viewpoint of consumer behaviour.* Vaasa 1990.
- KANTO, ANNELI:** *Småstäderna i förändringens våld.* In: *Nordisk Teater/Pohjoismainen teatteri.* (Red.: Hoaas, Hallidas, et al.). O. O. u. J. S.21-23
- KARLSSON, SVENOLOF:** *Presentation av Anna Bondestam.* In: Horisont Nr.4, Årg. 31, 1984. S.51-60
- KARSTEN, T. E.:** *Svenskarnas bosättningar i Finland.* Studentfyllkningens småskrifter 6-7. Borgå 1914.
- KEIR, ELAM:** *The Semiotics of Theatre and Drama.* London 1980.
- KESTEREN, ALOYSIUS VAN:** *Theatre performance process, its levels and the formal relations between them. (The Iron Road).* In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des Internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums.* Frankfurt am Main 1983. S.50-61
- KINDERMANN, HEINZ:** *Theatergeschichte Europas in 10 Bänden.* Salzburg 1976. Bd. VII, S.347f, Bd.IV, S.667f.
- KLINGE, MATTI:** *Geschichte Finnlands im Überblick.* Helsinki 1977.
- KNUDSEN, HANS:** *Methoden der Theaterwissenschaft.* Stuttgart 1971.
- KORHONEN, KAISA:** *Den utmanande teatern.* In: Horisont Nr.6, Årg. 14, 1967. S.60-

- KOSKI, PIRKKO:** *The role of the Helsinki Folk Scene in the growing capital of Finland - and theatre critics.* In: X. Weltkongress der AICT/IACT 15.-21.11.1987. Berlin, DDR Protokollband. Berlin 1988. S.139-142
- *The renewing of the Finnish Theatre in the 1980s.* In: *Small is beautiful. Small countries theatre conference.* Theatre Studies Publication. (Ed.: Claude Schumacher, Derek Fogg). Glasgow 1990. S.76-81
- KOTTE, ANDREAS:** *Theatergeschichte in der Schweiz - Eine methodologische Annäherung.* In: Andreas Kotte (Hrsg.): *Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Bern.* Bern 1994. S.152-163
- KRAEMER, ELIN VON, CARL JOHANN BOUCHT, MARIANNE LÜCHOU (RED.):** *20 år Kammarteater. Svenska teaterklubben 1951-1971.* O.O. u. J.
- KROOK, KAJSA:** *Finlands Teater - en folkteater.* Helsingfors 1975.
- KRUSKOPF, ERIK:** *Österbotten. Wasa Teater 40 år.* Österbottensk årsbok 1959. Vasa 1960.
- KURTÉN, MARTIN:** *Wasa Teater bygger upp som regionteater.* In: Horisont Nr.5, Årg. 22, 1975. S.49-50
- , **KRISTIN OLSONI:** *Isländskt och ryskt på Kvarkenregionens scen.* In: Horisont Nr.1, Årg. 22, 1975. S.65-66
- *Institutionsteatern i Finland står nu mot en vägg. Omyndigförklaring av konstnärerna hotar teaterkonsten.* In: Entré Nr.5, 1985. S.5-7
- *Teaterkonst och forskning.* In: Teatterikorkeakoulu Nr.5, 1990. S.6-9
- KYRÖ, PEKKA:** *Theatre workers and national tradition.* In: News from the Finnish theatre Nr.28, 1978. S.3-14
- *Tampere Worker's Theatre - the working man's national theatre?* In: News from the Finnish theatre Nr.37, 1985. S.2-5
- *Den finländska teaterns konstnärliga balansräkning.* In: Nordisk Teater/Pohjoismainen teatteri. (Red.: Hoas, Hallidas, et al.). O. O. u. J. S.7-20
- LAITINEN, KAI:** *Finlands moderna litteratur. Konturer, huvudlinjer, resultat 1917-1967.* Helsingfors 1968.
- , **ET AL.:** *Finlands litteratur efter år 1965.* Helsingfors 1975.
- *Berührungspunkte der deutschen und finnischen Literatur.* In: Ausblick, Zeitschrift für Deutsch-Skandinavische Beziehungen Nr.3, Jahrg. 21, 1970. S.37-39
- LANGSTED, JØRN:** *Kultur- og teaterpolitik.* In: BUNT (Bulletin for Nordiske Teaterforskare) Nr.12, 1993. S.13-24
- LASSILA, PERTTI:** *Geschichte der finnischen Literatur.* Tübingen 1996.
- LEVERTIN, OSCAR:** *Teater och drama under Gustaf III, 1788-92. Litteraturhistorisk Studie.* In: Oscar Levertin: Samlade skrifter. Sjuttonde delen. Stockholm 1911.
- LEWIN, JAN:** *Finlandssvensk teater kämpar för sin överlevnad.* In: Entré Nr.1, 1992. S.41-57

- LINDHOFF, LENA:** *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft.* Stuttgart 1995.
- LINK, JÜRGEN, WULF WÜLFING:** *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen.* Stuttgart 1984.
- LINNA, VÄINÖ:** *Puntila och den finska verkligheten.* In: Horisont Nr.6, Årg. 14, 1967. S.73-74
- LINNSTRÖM, HJALMAR:** *Svenskt Boklexikon. Åren 1830-1865.* Bd1/2. Stockholm 1883.
- Literature and the new state of culture. Researchplan for the project cultural rules of interpretation in eight European countries.* (Ed.: Eskola, Katarina, Kimmo Jokinen Jussi Kotkavirta, Erkki Vainikkala). Jyväskylä 1992.
- Literatursociologi. En antologi.* Redigerat af Erland Munch Petersen. København, Lund 1989.
- Litteraturens vägar. Litteratursociologiska studier tillägnade Lars Furuland.* (Red.: Bo Björkman-Bennich, Eric Johannesson och Sonja Svensson.) Värnamo 1988.
- Litteratur och Teater: spridning, upplevelse, värdering.* (Red.: Gunnar Hansson, Arne Fredholm). København, Lund 1974.
- Ljus i salongen.* Rapport från teaterkritikerseminariet i Helsingfors 22.-25.04.1983. Nordiska teaterkommittén. Helsingfors 1983
- LOCH, CHRISTINE:** *Deutsche Stücke auf finnlandschwedischen Bühnen seit 1945. Eine Rezeptionsanalyse.* Unveröffentlichte Magisterarbeit der Universität des Saarlandes. FR 8.1. Germanistik, Abteilung für Skandinavistik. Saarbrücken 1991 Masch.
- LÜCHOU, MARIANNE:** *Svenska Teatern i Helsingfors.* Borgå 1977.
- LÜCHOU, NILS:** *Rollerna talar.* Helsingfors 1951.
- *Teaterstaden Helsingfors under tre decennier.* Tammerfors 1960.
- LÜSEBRINK, HANS-JÜRGEN:** *Romanische Landeskunde zwischen Literaturwissenschaft und Mentalitätsgeschichte. Kulturbegriff und Methode.* In: Hansen Klaus P.: *Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften.* Tübingen 1993. S.81-94
- LYSELL, ROLAND:** *Tecken för tecken - Reflexioner över teaterforskning och drama-analys.* In Tidskrift för Litteraturvetenskap Nr.1, Årg. 21, 1992. S.10-26
- LÅNGBACKA, HEDVIG:** *Lumisota/Snöbollskriget 1939-1983.* Unveröffentlichte Pro gradu-avhandling i litteraturvetenskap. Litteraturvetenskapliga institutionen Humanistiska fakulteten Åbo Akademi. Åbo 1988.
- LÅNGBACKA, RALF:** *Svårigheter med den dokumentära teatern.* In: Horisont Nr.6, Årg. 14, 1967. S.64-68
- *Är Finland ett teaterland?* In: Bland annat om Brecht texter om teater. Ekenäs 1982. S.268-278

- *Möten med Tjechov. Sex essäer.* Helsingfors 1986.
- *Von Galy Gay zu Galilei.* In: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen Nr.25, 1993. S.63-89
- MALMBORG, INGVAR VON:** *Två av de svenska i Finland.* In: Entré Nr.2, 1987. S.33-36
- MARINI, MARCO DE:** *"Den Zuschauer verstehen. Für eine Soziosemiotik der Theaterrezeption".* In: Zeitschrift für Semiotik 11, 1989. S.51-62
- MAUDE, GEORGE:** *Historical Dictionary of Finland.* European Historical Dictionaries No.8. London 1995.
- MAURER SCHMOOCK, SIBYLLE:** *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert.* Tübingen 1982.
- MAZZARELLA, MERETE:** *Den finlandssvenska romanens trånga rum.* In: Finsk Tidskrift Nr.203/204, 1978. S.207-222
- *Från Frederika Runeberg till Märta Tikkanen. Frihet och beroende i finlandssvensk kvinnolitteratur.* Helsingfors 1985.
- *Det trånga rummet. En finlandssvensk romantradition.* Ekenäs 1989.
- MEIDAL, BJÖRN:** *Den finlandssvenska litteraturen - ett trångt rum?* In: Finsk Tidskrift Nr.2/3, 1990. S.63-69
- MÖHRMANN, RENATE:** *Theaterwissenschaft Heute. Eine Einführung.* Berlin 1990.
- MOI, TORIL:** *Sexus/Text/Herrschaft - Feministische Literaturtheorie.* Bremen 1989.
- MUSTELIN, OLOF:** *Åbo Svenska teater.* Åbo 1960.
- NIEMI, IRMELI:** *Finnish popular theatre.* In: Turun Yliopisto kirjallisuuden ja musikkiteeten laites Nr.1, Sarja C, 1978. S.222-228
- *What's new in the Finnish theatre?* In: News from the Finnish theatre Nr.28, 1978. S.14-18
- *The Lapua Opera.* In: *20 Century drama in Scandinavia.* Proceedings of the 20th International Association for Scandinavian Studies Helsinki, August 6-12, 1978. (Ed. by Johan Wrede, Ulla Terling Hasán, Irmeli Niemi, Clas Zilliacus). Helsinki 1979. S.177-186
- *Ralf Långbacka. His directing and world view.* In: News from the Finnish Theatre Nr.32, 1980. S.4-10
- *Kunskap, hopp, förändring i modern finsk kvinnodramatik.* In: *Pegas och Snöbollskrig.* Litteraturvetenskapliga studier tillägnad Sven Linnér. Meddelanden från Stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut Nr.44. Åbo 1979. S.125-138
- *Pääosassa katsoja.* Helsinki 1983.
- *The theatre bursting its confines.* In: News from the Finnish theatre Nr.39, 1987. S.2-6
- NIKULA, OSCAR:** *Teaterliv i Åbo.* Svenska litteratursällskapets historiska och litteraturhistoriska skrifter Nr.40, 1965. Helsingfors 1968.

- *Teater*. In: *Åbo stads historia 1721-1809*. Bd.I. u. II. Åbo 1972.
- *Är detta 'Vår historia?'*, ÅU 21.1.1978
- Nordens fria teatergrupper*. I. Seminariet den 09.-13.01.1980, Hanaholmen. Nordiska teaterkommittén. Helsingfors 1980.
- Nordens fria teatergrupper*. II. Seminariet den 23.-28.06.1980. Nordiska teaterkommittén. Helsingfors 1980.
- NIPPEL, WILFRIED**: *Sozialanthropologie und Alte Geschichte*. In: Meier, Christian, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historische Methode*. München 1988. S.300-318.
- NORDSTROM, BYRON J. (ED.)**: *Dictionary of Scandinavian History*. London 1986.
- NORRMAN, RALF**: *Teater i svenska Österbotten*. In: *Horisont* Nr.2, Årg. 30, 1983. S.1-6
- NÜNNING, ANSGAR**: *Literatur, Mentalitäten und kulturelles Gedächtnis: Grundriß, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft*. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Trier 1995. S.173-197
- NYGAARD, JON**: *Det nordiske perspektivet i teatervetenskapen*. In: *BUNT* (Bulletin for Nordiske Teaterforskare) Nr.12, 1993. S.3-12
- ÖHMAN, CARL**: *Finlandssvenskt teaterliv*. In: *Svenska Folskolans Vänners kalender* 1967. S.85-100.
- OLSONI, ERIC**: *Från Strindberg till Anouilh. Hundra teateraftonar i Helsingfors*. Borgå 1964.
- ORRMAN, ELJAS**: *Den svenska bebyggelsens historia*. In: Zilliacus, Kurt: *Finska skären. Studier i åboländsk kulturhistoria utgivna av konstsamfundet till dess 50-års jubileum 1990*. Lovisa 1990.
- PAAVOLAINEN, PENTTI**: *Task of national education fulfilled - what next?* In: *News from the Finnish theatre* Nr.42, 1989. S.2-7
- *Triple Birth of a Nation. The Finnish Theatre - mirror of identity and self-understanding*. In: *News from the Finnish theatre* Nr.43, 1990.S.2-4
- PAJUNEN, JUKKA-PEKKA**: *'Dramatische Beziehungen' zwischen Finnland und Deutschland?* In: *Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen* Nr.25, 1993. S.56-59
- PFISTER, MANFRED**: *Das Drama*. München 1994⁸.
- PIES, EIKE**: *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Düsseldorf 1973.
- PITKÄNEN, RIITVA-LIISA**: *Ortnamn av finskt ursprung*. In: Zilliacus, Kurt: *Finska skären. Studier i åboländsk kulturhistoria utgivna av konstsamfundet till dess 50-års jubileum 1990*. Lovisa 1990.
- POHMER, ROLF**: *Dramaturgiska grundbegrepp och dramats historiska typologi*. Nordiska Teaterkommittén. Helsingfors 1981.

- POLSTER, HANS:** *Tartuffe, men ingen mecenat stöder ÅST.* In: Horisont Nr.5, Årg. 22, 1975. S.65-66
- QVARNSTRÖM, INGRID:** *Svensk Teater i Finland.* Bd. 1.: *Rikssvensk Teater.* Bd. 2.: *Finlandssvensk Teater.* Helsingfors 1946 u. 1947.
- RANTAMÄKI, LEENA:** *Teatteri- ja tanssiteiteen bibliografia. Suomessa 1975-1991 julkaistu kirjallisuus.* Helsinki 1993.
- RAPP, URI:** *Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion.* Darmstadt 1973.
- RAULFF, ULRICH:** *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven.* Berlin 1986.
- *Von der Kulturgeschichte zur Geschichtskultur.* In: Hansen Klaus P.: *Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften.* Tübingen 1993. S.133-148
- Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon I.* (Hrsg.: Rudolph, Moritz). Riga 1890.
- RITTERFELD, UTE, PETER VORDERER:** *Literatur als identitätsstiftendes Moment? Zum Einfluß sozialer Kontexte auf den Leser.* In: Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL). Sonderheft. Frankfurt a.M. 1993. S.217-229.
- ROCK-ROKEM, FREDDIE:** *The Theatrical Institution.* In: *20 Century drama in Scandinavia.* Proceedings of the 20th International Association for Scandinavian Studies Helsinki, August 6-12, 1978. (Ed. by Johan Wrede, Ulla Terling Hasán, Irmeli Niemi, Clas Zilliacus). Helsinki 1979. S.103-116
- RÖNNGREN, NICKEN:** *Kring ett jubileum. Kring konst och kultur. Studier tillägnad Amos Anderson 3.11. 1948.* Helsingfors 1948.
- RONNING, HELGE:** *Finsk og svenskspråklig litteratur hand i hand.* In: *Samtiden: Tidskrift för Politikk, Litteratur og Samfunns-spørsmål* Nr.5, Årg. 90, 1981. S.26-27
- ROHDE-DACHSER, CHRISTA:** *Expedition in den dunklen Kontinent.* Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Heidelberg 1991.
- RUTER-DAM:** *Teaterfolk.* Helsingfors 1953.
- SÄÄF, KNUT:** *Teatern i Vasa. Anteckningar från svunna dagar.* Vasa 1920.
- SALOKANNEL, JUHANNI:** *Litteraturen infrir ikke forventningene. 70-årene i Finland.* In: *Samtiden* Nr.5, 1981. S.32-37
- SALOSAARI, KARI:** *Föreställningsanalys.* In: *Bulletin för nordiska teaterforskare (BUNT)* Nr.3, 1990. S.20-24

- Samarbetet mellan författaren och teatern som impuls-givare för den nya dramatiken.*
In: Nordiska Teaterunionens XIV. möte i Vasa, Finland, 24.-28.05.1978. (Utg. av Finlands ITI- och NTU-centrum). Helsingfors 1978.
- SARKOLA, ASKO:** *Programblad 50års jubileum.* Helsingfors o.J.
- *Språket är inte en gammal rock: om Lilla Teaterns finlandssvenska linje.* In: Hori-
sont Nr.1, Årg. 22, 1975. S.62-64
- SAUTER, WILLMAR:** *Teatersociologi.* In: Teatervetenskap Nr.23, 1980. S.16-24
- SAVUTIE, MAIJIA:** *Finnish theatre: A Northern Part of World Theatre.* Helsinki 1980
- *Die spezifischen Charakterzüge des finnischen Theaters.* In: Ausblick, Zeitschrift für
Deutsch-Skandinavische Beziehungen Nr.1/2, Jahrg. 33, 1983. S.1-5
- Avantgarde-theater und Volkstheater.* Studien zu Drama und Theater in der Romania.
(Hrsg: Schoell, Konrad). Frankfurt 1982.
- SAXÉN, RALF:** *Den svenska befolkningens ålder i Finland, belyst av ortnamnen.*
Finsk Fornminnesföreningens tidskrift Nr.XXI, 1900.
- Scandinavian Biographical Index, No.2.* London, Melbourn, Munich, New Jersey
1994.
- SCHMEIDLER, MARIE-ELISABETH:** *Das deutsche Drama auf dem Finnischen Nationaltheater 1890-1905.* Wiesbaden 1956.
- SCHMIDT, KURT:** *Besonderheiten der finnischen Romantik.* In: *Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies 1988 in Zürich und Basel.* (Hrsg.: Oskar Bandle, Jürg Glauser, Christine Holliger, Hans Peter Naumann) Beiträge zur Nordischen Philologie 19, Basel, Frankfurt am Main 1991. S.399-409.
- SCHOOLFIELD, GEORGE C.:** *Runar Schildt. Life is an outsider.* In: Books from
Finland 22/3, 1988. S.154-162
- SCHWEITZER, ROBERT:** *"Laßt uns Finnen sein!" Finnland zwischen staatlicher Identitätsbildung und nationalem Erwachen 1808-1855.* In: Glienke, Bernhard (Hrsg.): *Der Neue Norden.* Frankfurt a.M. 1990. S.13-36
- SCOTT, FRANKLIN D.:** *Sweden. The Nation's History.* Minneapolis 1977.
- SEMRAU, RICHARD:** *Sozialkritik und Klassenkampf in der finnischen Literatur der sechziger Jahre.* In: Weimarer Beiträge Nr.8, Jahrg. XX, 1974. S.71-92
- SELÉN, GÖRAN:** *Teater i Borgå. Festskrift till Teaterföreningen i Borgå 120 års-jubileum.* Borgå 1990.
- SIHVO, HANNES:** *Die finnische Literaturforschung auf der Suche nach ihrer Bedeutung. Antrittsvorlesung an der Universität Joensuu am 26. Mai 1981.* In: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen. Mitteilungen aus der deutschen Bibliothek Nr.15/16. Helsinki/Helsingfors 1981/82. S.9-17
- SILBERMANN, ALPHONS:** *Einführung in die Literatursoziologie.* München 1981.

- SIMBERG, JOHAN:** *Theatre to the Archipelago by ferry-boat and Four-seater plane.*
In: News from the Finnish theatre Nr.30, 1979. S.26
- SINGELTON, FRED:** *A short history of Finland.* Cambridge/New York 1989.
- SIPARI, LAURI:** *Om de "demokratiska yrkesteatrarnas" dramatik.* In: Horisont Nr.2, Årg. 21, 1974. S.91-93
- SIRÉN, OLLE:** *Teater på landet under 150 år.* Lovisa 1983.
- SIRÉN, SVEN:** *Teater i gillegården under ett kvarts sekel: LILLAN.* In: Gillebladet Nr.3, 1986. S.17-24
- SJÖGREN, HENRIK:** *Aspekte der schwedischen Theaterentwicklung in den 60er und 70er Jahren.* In: Ausblick, Zeitschrift für Deutsch-Skandinavische Beziehungen Nr.3/4, Jahrg. 35, 1985. S.11-14
- SNICKARS, ANN-CHRISTINE:** *Det mest oberäkneliga ligger närmast.* In: Kontur Nr.2, 1992. S.26
- *Siden, sammet, trasa stål.* In: Kontur Nr.1, 1993. S.37
- *Tre som fann scenen.* Dramatikerna Joakim Groth, Anders Larsson och Susanne Ringell. In: Ekman, Michel, Peter Mickwitz (red.): *Rudan, vanten och gangstern. Essäer om samtida finlandssvensk litteratur.* Helsingfors 1995. S.159-172
- STENBECK, SOFIA:** *Idyll och Drama. Anteckningar och brev samlade av Greta Dahlström.* Ekenäs 1967.
- STENMARK, HARRY:** *Finlandssvenska ord och uttryck.* Malmö 1983³.
- STEPHAN, INGE:** »*Bilder und immer wieder Bilder ...*« *Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur.* In: Stephan, Inge, Sigrid Weigel: *Die Verborgene Frau.* Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983. S.15-34.
- STORMBOM, NILS-BÖRJE:** *Wasa Teater. En översikt.* Vasa 1951.
- STÜRMER, WAVA:** *Hundrade amatörteater.* In: Horisont Nr.2, Årg. 14, 1967. S.43-47
- *Teater Jacob 30 år. En skrift sammanställd av Wava Stürmer.* Jakobstad 1986.
- SUOLAHTI, EINO E.:** *Die geistigen Strömungen im modernen Finnland.* In: Ausblick, Zeitschrift für Deutsch-Skandinavische Beziehungen Nr.1, Jahrg. 10, 1959. S.106-116
- Suomalainen Harrastajateatteri. Amateurteater in Finland.* (Ed.: Ruotsala, Allan). Helsinki 1968.
- Suomen Näytelmäkirjailijliitto: jäsenmatrikkeli 1921-1981. Sekä klassikot Pietari Hannikaisesta alkaen; kastans liiton historiaan; suomalaisia näytelmiä vierailta kielillä.* (Toimitus: Kilpinen, Inkeri, Kalevi Haikara, Kaiju Saveva, Ilona Tainio). Helsinki 1981.
- Suomen teatterit ja teatterintekijät 1993: yhteisö- ja henkilöhakemisto.* (Toimittaneet: Seppälä, Riitta, Ilona Tainio). Helsinki 1993.

- Suomen kirjailijat 1945-1980.* (Toimitusneuvosto: Huldén, Lars, Simo Konsala, Kai Laitinen, Rauni Puranen, Kaarina Sala). Helsinki 1985.
- Suomen kirjallisuus.* (Hg.: Kuusi, Matti et al.), 8 Bde. Helsinki 1963-1970.
- SVEDNER, HARALD, BJÖRN EGELAND (RED.):** *Teater som social institution.* København 1974.
- Svenska Teatern i Vasa. Skrift till minnet och framtiden.* (Red.: Wettergren, Erik). Stockholm 1955.
- Svensk uppslagsbok.* Bd. 1-32. Malmö 1947-55².
- TALLQVIST, J.O.:** *Svenska Teaterns liv genom hundra spelår.* In: Nya Argus Nr.14/15, Årg. 70, 1977. S.226-229
- TARKKA, PEKKA, KAI LAITINEN, SVEN WILLNER (ED.):** *Författare i Finland.* Borgå 1983.
- Teaterföreningen i Mariehamn 70 år. 1974-1984.* (Red. kommitté: Eriksson, Ebba, Katarina Ström). Mariehamn 1985.
- Teater i Göteborg/Theater in Göteborg 1910-1975.* Bd.I.: [Forschungsbericht]. Bd.II.: *Repertoar/Repertory.* Bd.III.: *Register/Index.* Stockholm 1978.
- Teater i Stockholm 1910-1970.* Bd. I.1: *Teaterliv i helbild och närbild.* Med bidrag av Lennart Forslund et al.. Bd.I.2.: *Teaterliv i förvandling* av Sverker R. Ek. Bd.II.: *Repertoar/Repertory.* Bd.III.: *Register/Index.* Stockholm 1982.
- Teater i svenska Österbotten.* O.A. In: Horisont Nr.2, Årg. 30, 1983. S.1-5
- Theatre in five scandinavian countries.* O.A.. Stockholm 1971.
- TIUSANEN, TIMO:** *Finländsk dramatik från andra världskriget till 1970-talet.* In: Horisont Nr.2, Årg. 21, 1974. S.81-88
- *Introduction to 20th Century Drama in Finland.* In: *20 Century drama in Scandinavia.* Proceedings of the 20th International Association for Scandinavian Studies Helsinki, August 6-12, 1978. (Ed. by Johan Wrede, Ulla Terling Hasán, Irmeli Niemi, Clas Zilliacus). Helsinki 1979. S.19-26
- TOPELIUS, ZACHARIAS:** *Om teatern i Finland 1842-1860.* Helsingfors 1916.
- VAITTINEN, PIRJO:** *Forskningsprojektet i Åbo.* In: BUNT (Bulletin for Nordiske Teaterforskare) Nr.12, 1993. S.25-31
- VALO, VESA TAPIO:** *Vaasa City Theatre is a house of metamorphosis.* In: News from the Finnish theatre Nr.39, 1987. S.14-17
- VARPIO, YRJÖ:** *Die finnische Literaturforschung in den letzten zehn Jahren.* In: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen. Mitteilungen aus der deutschen Bibliothek Nr.14. Helsinki/Helsingfors 1980. S.31-41
- VEISTÄJÄ, VERNER:** *De tusen teaternas land. Om scenkonstens utveckling och nuvarande läge i Finland.* Helsingfors 1948.
- VELTHEIM, KATRI:** *Lilla Teatern = big little theatre.* In: News from the Finnish theatre Nr.38, 1986. S.14-17

- VOWLES, RICHARD B.:** *The Scandinaviannes of Scandinavian Drama: The American Reaction.* In: *20 Century drama in Scandinavia.* Proceedings of the 20th International Association for Scandinavian Studies Helsinki, August 6-12, 1978. (Ed. by Johan Wrede, Ulla Terling Hasán, Irmeli Niemi, Clas Zilliacus). Helsinki 1979. S.305-312
- WAHLUND, PER ERIK:** *Svenska Teatern i Helsingfors.* In: *Horisont* Nr.1, Årg. 22, 1975. S.64
- WARBUTON, THOMAS:** *Femtio år finlandssvensk litteratur.* Helsingfors 1951.
- *Åttio år finlandssvensk litteratur.* Jakobstad 1984.
- WASASTJERNA, NILS:** *Det första teaterhuset.* In: *Wasastjerna, Nils: En krönika om Helsingfors.* Helsingfors 1941. S.7-32.
- WATZLAWICK, PAUL, JANET H. BEAVIN, DON D. JACKSON:** *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien.* Bern, Stuttgart, Wien 1982⁶.
- WECKSTRÖM, MATHIAS:** *Anteckningar rörande teatern i Finland.* Helsingfors 1864.
- WEIGEL, SIGRID:** *Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen.* In: *Stephan, Inge, Sigrid Weigel: Die Verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft.* Berlin 1983. S.138-152.
- WIINGAARD, JYTTE:** *Teaterforestillingen. Om forestillingsanalys.* In: *Teatervetenskap* Nr.24, 1981. S.40-42
- WIITANEN, SVEA:** *Åbo Svenska Teater, Repertoar, teaterchefer, konstnärlig personal 1919-1965.* Skrifter utgivna av Historiska samfundet i Åbo VII. Åbo 1966.
- WILLNER, SVEN:** *Om finlandssvenskheten.* In: *Willner, Sven: Söner av nederlaget och andra essäer.* Ekenäs 1979. S.179-195
- *70-talet i finlandssvensk litteratur.* In: *Tarkka, Pekka, Kai Laitinen, Sven Willner (Ed.): Författare i Finland.* Borgå 1983. S.24-41
- *De finlandssvenska författarna och nationalitetsfrågan.* In: *Engman, Max, Henrik Stenius (Red.): Svenskt i Finland I. Studier i språk och nationalitet efter 1860.* Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1983. S.267-281
- ZILLIACUS, CLAS:** *Group Theatre in Finland during the Seventies.* In: *20 Century drama in Scandinavia.* Proceedings of the 20th International Association for Scandinavian Studies Helsinki, August 6-12, 1978. (Ed. by Johan Wrede, Ulla Terling Hasán, Irmeli Niemi, Clas Zilliacus). Helsinki 1979^a. S.79-90
- *Snöbollskriget som frös bort. Hagar Olsson och dramatiken år 1939.* In: *Pegas och Snöbollskriget. Litteraturvetenskapliga studier tillägnad Sven Linnér. Meddelande från Stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut* Nr.44. Åbo 1979^b. S.171-185

- *Gruppteater i Finland: Historien pågår*. In: Anton Fjeldstad, Aage Jørgensen, Margareta Wirmark, Clas Zilliacus (ed.): *Gruppteater i Norden*. København 1981. S.143-180
- *Från resande sällskap till stående scen*. In: Nyman, Lena, Eeva Maija Viljo, Claes Zilliacus: *Åbo teaterhus 150 år*. Åbo 1989. S.57-89
- *The Roaring Twenties of Elmer Diktonius. A Centenarian as Wonder Boy*. In: Scandinavian Studies 69, 1997. S.171-188
- ÅGREN, GÖSTA:** *Vår historia. En krönika om det finlandssvenska folkets öden, en analys av vårt lands historia*. Vasa 1977.
- ÅNNERUD, ANNIKA:** *Två av de två svenska i Finland: Wasa Teater*. In: Entré Nr.2, 1987. S.35f.

6.2.2. Soziologie, Minorität und kulturelle Identität

- AIRO, MARINA:** *Finlandssvenkarnas Kulturbeteende. Syfte och material. Forskningsprojekt "Finlandssvenska kulturindikatorer"*. Rapport 1. Åbo 1994¹
- *Finlandssvenkarnas Kulturbeteende. Regional översikt. Forskningsprojekt "Finlandssvenska kulturindikatorer"*. Rapport 2. Åbo 1994²
- ALHONIEMIE, PIRKKO, HANS MARTIN:** *Zur Literatur von Minoritäten*. In: Jahrbuch für Finnisch-Deutsche Literaturbeziehungen: Mitteilungen aus der Deutschen Bibliothek 1987. S.45-49
- ALLARDT, ERIK:** *Finlandssvenskarna*. In: Nya Argus Nr.7, Årg. 70, 1977. S.84-87
- *Samhörighet och identitet bland finlandssvenskarna*. In: Melin, Olav S. (Red.): *Finlandssvenskar år 2000*. Finlandssvensk rapport Nr.1. Helsingfors 1979. S.44-48
- *Den finlandssvenska samfunnet sett eit i samanliknande nordisk perspektiv*. In: Samtiden Nr.5, 1981. S.2-7
- , **CHRISTIAN STARCK:** *Språkgränser och samhällstruktur -Finlandssvenskarna i ett jämförande perspektiv*. Stockholm 1981.
- , **KARL MIEMOIS:** *The swedish speaking minority in Finland*. Helsinki 1981.
- *De språkliga minoriteterna i Västeuropa och finlandssvenskarna*. In: Engman, Max, Henrik Stenius (Red.): *Svenskt i Finland I. Studier i språk och nationalitet efter 1860*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1983. S.25-41
- *Om olika sätt att uppfatta språkgränser*. In: Engman, Max, Henrik Stenius (Red.): *Svenskt i Finland II. Demografiska och socialhistoriska studier*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1984. S.235-242
- *Sociologi. Symbolsmiljö, samhällsstruktur och institutioner*. Stockholm 1985.
- *En skrift om finlands kultur- och samhällsliv. Finland i dag*. Hangö 1985, 1987.

- *Nationalitet, språk och identitet*. In: *Finland i det svenska riket*. (Red. Sulo Hovi-
nen) Stockholm 1986. S.89-102
- ANDERSSON, CLAES:** *Finlandssvenska kulturfrågor - några synpunkter*. In: *Nya Ar-
gus* Nr.11/12, Årg. 68, 1975. S.165-167
- ASSMAN, JAN, TONIO HÖLSCHER (HRSG.):** *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am
Main 1988
- *Kollektives Gedächtnis und Kulturelle Identität*. In: Assman, Jan, Tonio Hölscher:
Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988. S.9-19
- BARTHES, ROLAND:** *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964.
- BAUSINGER, HERMANN:** *Identität*. In: Bausinger, Herman: *Grundzüge der Volks-
kunde*. Darmstadt 1978. S.204-263
- *Kulturelle Identität - Schlagwort und Wirklichkeit*. In: Bausinger, Hermann (Hrsg.):
Ausländer - Inländer. Arbeitsmigration und kulturelle Identität. Tübingen 1986.
S.141-159
- BOURDIEU, PIERRE:** *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt 1974.
- *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt 1982.
- *Kultursociologiska texter i urval*. Stockholm 1986.
- *Homo Academicus*. Frankfurt am Main 1988.
- BRACKERT, HELMUT, FRITZ WEFELMAYER (HRSG.):** *Kultur. Bestimmungen im
20 .Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1990.
- BRANDSTÄTTER, HERRMANN:** *Sozialpsychologie. Psychologie sozialer Erfahrung*.
Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1983.
- BROADY, DONALD:** *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap*.
Diss. Helsinki 1991.
- BRUNELL, VIKING:** *Finlandssvenskans framtid i skolperspektiv*. In: Hansén, Sven
Erik, Christer Laurén (Red.): *Finlandssvenskans framtid. Rapport från en språk-
vårdskonferens i Vasa den 4 och 5 maj 1992*. Svensk-Österbottniska Samfundet.
Vasa 1992. S.109-122
- DAHL, HJALMAR:** *Finlands svenskar*. Helsingfors 1954.
- EKMAN, MICHEL:** *Vad allt de åt oss skänkte - om att förlösa sitt finlandssvenska
arv*. In: *Kontur* Nr.1, 1992. S.59-63
- ESSEN, KRISTIAN VON:** *Skärpt språkklimat?* In: *Kontur* Nr.1, 1993. S.57-58
Finlandssvenskarna 1990. En statistisk översikt. (Svenska Finlands Folkting (Hrsg.)).
Finlandssvensk rapport Nr.20. Hangö 1992.
- FINNÄS, FJALAR:** *Den finlandssvenska befolkningsutveckling 1950-1980. En analys
av en språkgrupps demografiska utveckling och effekten av blandäktenskap*. Hel-
sinki 1986.
- Finlandssvenskarna 1993 en statistisk översikt*. Finlandssvensk rapport Nr.29. Hel-
singfors 1995.

- FORSBERG, KARL-ERIK:** *Ungdomlig syn på finlandssvensk framtid.* In: Finsk Tidskrift Nr.3, 1970. S.143-145
- GILES, HOWARD, RICHARD Y. BOURHIS, DONALD M. TAYLOR:** *Towards a theory of language in ethnic group relations.* In: Giles, Howard (ed.): *Language, Ethnicity and Intergroup Relations.* European Monographs of Social Psychology Nr.13. London, New York, San Francisco 1977. S.307-348
- GEER, ERIC DE:** *Finska och svenska språkgrupper och minoriteter i Sverige och Finland. Aspekter på bosättningsarnas historisk-geografiska utbredningar.* In Hovinen, Sulo (Red.): *Finland i det svenska riket.* Stockholm 1986. S.43-63
- GEERTZ, CLIFFORD:** *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme.* Frankfurt am Main 1983.
- GIESEN, BERNHARDT (HRSG.):** *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit.* Frankfurt am Main 1991.
- GRÖNHOLM, CHRISTOFFER:** *Förtrycket kräver nya strategier.* In: Hansén, Sven Erik, Christer Laurén (Red.): *Finlandssvenskans framtid. Rapport från en språkvårdskonferens i Vasa den 4 och 5 maj 1992.* Svensk-Österbottniska Samfundet. Vasa 1992. S.89-95
- GRÜNBAUM, CATHARINA:** *Mediespråket - överspråkligt eller regionalt?* In: Hansén, Sven Erik, Christer Laurén (Red.): *Finlandssvenskans framtid. Rapport från en språkvårdskonferens i Vasa den 4 och 5 maj 1992.* Svensk-Österbottniska Samfundet. Vasa 1992. S.65-72
- GUSTAFSON, HENRIK:** *Die Ålandinseln.* In: *Drei autonome Regionen in Europa.* In: Ausblick, Zeitschrift für Deutsch-Skandinavische Beziehungen Nr.3/4, Jahrg. 35, 1985. S.1-3
- HAUGEN, EINAR:** *Language Fragmentation in Scandinavia: Revolt of the Minorities.* In: Haugen, Einar et al. (Red.): *Minority Languages Today. A selection from the papers read at the First International Conference on Minority Languages held at Glasgow University from 8 to 13 September 1980.* Edinburgh 1980. S.100-119
- HAUSER, ARNOLD:** *Soziologie der Kunst.* München 1974.
- HERBERTS, KJELL:** *Finlandssvenskarna i det europeiska folkhavet.* Finlandssvensk rapport Nr.31. Helsingfors 1995
- Hurrarna, en stridsskrift om finlandssvenskarnas nutid.* (Ågren, Gösta (Red.)) Vasa 1974.
- JANSSON, JAN-MAGNUS:** *Opinionslägen bland finlandssvenskarna.* In: Melin, Olav S. (Red.): *Finlandssvenskar år 2000.* Finlandssvensk rapport Nr.1. Helsingfors 1979. S.7-12
- KIHLMAN, CHRISTER:** *Svenskhetens slagskugga.* In: Dagens Nyheter 1.9.1959 - *Litteraturen och den nationella identiteten.* In: Nya Argus Nr.10, Årg. 68, 1975. S.135-137

- KLINGE, MATTI:** *Alla finnar är svenskar.* In: Engman, Max, Henrik Stenius (Red.): *Svenskt i Finland I. Studier i språk och nationalitet efter 1860.* Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1983. S.42-49
- KOIVISTO, HANNE:** *Europabild och identitet i 20 och 30-talets Finland.* In: Nya Argus Nr.3, Årg. 86, 1993. S.77-81
- KREITOR, NIKOLAJ-KLAUS VON:** *Kultur för förtryckta.* In: Kreitor, Nikolaj-Klaus von (Red.): *Minoritet Kultur Identitet. En antologi.* Borås 1980. S.99-108
- LANGE, ANDERS, CHARLES WESTIN:** *Etnisk diskriminering och social identitet. En rapport från Diskriminerings utredningen. Forskningsöversikt och teoretisk analys.* Stockholm 1981.
- LIEBKIND, KARMELA:** *Etniska minoriteters identitetskris i assimilationsprocessen - en konstruktionsteoretisk modell - .* In: Kreitor, Nikolaj-Klaus von (Red.): *Minoritet Kultur Identitet. En antologi.* Borås 1980. S.53-71
- *Minority identity and identification processes: a social psychological study. Maintenance an Identity in Multiple Group Allegiance.* Helsinki 1984.
 - *Some problems in the theory and application of cultural pluralism: the social psychology of minority identity.* In: Pentikäinen, Juha, Veikko Anttonen (Red.): *Cultural Minorities in Finland. An Overview towards cultural Policy.* Publicators of the Finnish National Commission for Unesco Nr.32. Helsinki 1985. S.7-19
- , **ROGER BROO:** *The Swedish-speaking minority in Finland: a case study.* In: Pentikäinen, Juha, Veikko Anttonen (Red.): *Cultural Minorities in Finland. An Overview towards cultural Policy.* Publicators of the Finnish National Commission for Unesco Nr.32. Helsinki 1985. S.72-105
- LILJESTRÖM, ANETTE:** *Utbildningsstrukturer i Svenskfinland.* In: Melin, Olav S. (Red.): *Finlandssvenskar år 2000.* Finlandssvensk rapport, Nr.1. Helsingfors 1979. S.29-32
- LINDMAN, SVEN:** *Kultursvenskhet.* In: Engman, Max, Henrik Stenius (Red.): *Svenskt i Finland I. Studier i språk och nationalitet efter 1860.* Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1983. S.169-177
- LINDQVIST, RURIK:** *Finlandssvenskar i Sverige.* In: *Sverigefinnar och Finlandssvenskar. Rapport från ett jämförande seminarium på Hanaholmen 15.-17.11.1982.* Åbo 1983. S.64-69
- LÖNNQUIST, BO:** *Suomenruotsalaiset. Kansatieteellinen tutkielma kieliryhmästä.* Jyväskylä 1981.
- *Folkkulturen i svenskhetens tjänst.* In: Engman, Max, Henrik Stenius (Red.): *Svenskt i Finland I. Studier i språk och nationalitet efter 1860.* Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1983. S.178-205
 - *Språk, kultur och identitet.* In: *Sverigefinnar och Finlandssvenskar. Rapport från ett jämförande seminarium på Hanaholmen 15.-17.11.1982.* Åbo 1983. S.14-20

- *Kulturbegreppet och finlandssvenskarna*. In: Nya Argus Nr.11, Årg. 77, 1984. S.197-199
- *Språkgränsen - fiktion eller verklighet*. In: Engman, Max, Henrik Stenius (Red.): *Svenskt i Finland II. Demografiska och socialhistoriska studier*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1984. S.267-280
- MELIN, OLAV S.:** *Den finlandssvenska befolkningens utveckling 1880-1980*. In: Schmedes, Annika (Red.): *Boken om Svenskfinland*. Vasa 1983. S.121-134
- MICKWITZ, PETER:** *Senaste nytt i svenskhetsfrågan*. In: Kontur Nr.1, 1993. S.58-66
- MODEEN, TORE:** *De nationella minoriteternas dilemma*. In: Finsk Tidskrift Nr.8/9, 1976. S.533-540
- NUOLIJÄRVI, PIRKKO:** *Från kamp till gemensam glädje. Att tillhöra en minoritet och en majoritet*. In: Ivars, Anne Marie et al. (Red.): *Språk och social kontext*. Meddelanden från institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet, Serie B:15. Helsingfors 1993. S.95-103
- ÖSTERHOLM, HENRIK:** *Behövs en finlandssvensk populärkultur?* In: Nya Argus Nr.12/13, Årg. 69, 1976. S.151-154
- OKSAAR, ELS:** *Flerspråkighet och sociokulturella beteendemönster. Om svårigheter i interkulturell kommunikation*. In: Ivars, Anne Marie et al. (Red.): *Språk och social kontext*. Meddelanden från institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet, Serie B:15. Helsingfors 1993. S.87-94
- PENTIKÄINEN, JUHA, VEIKKO ANTTONEN:** *Finland as a cultural area*. In: Pentikäinen, Juha, Veikko Anttonen (Red.): *Cultural Minorities in Finland. An Overview towards cultural Policy*. Publicators of the Finnish National Commission for Unesco Nr.32. Helsinki 1985. S.1-6
- REUTER, MIKAEL:** *The Status of Swedish in Finland in Theory and Practice*. In: Haugen, Einar et al.(Red.): *Minority Languages Today. A selection from the papers read at the First International Conference on Minority Languages held at Glasgow University from 8 to 13 September 1980*. Edinburgh 1980. S.130-137
- *"Finska och svenska äro republikens nationalspråk"* In: Sverigekontakt. En tidning för allvärldssvenskarna, Nr.2, Juni 1992. S.12-13
- SANDELL, TOMAS:** *Finlandssvensk kultur i det nya Europa*. Åbo 1993.
- SANDELL, TOM:** *Den finlandssvenska emigrationen*. In: Melin, Olav S. (Red.): *Finlandssvenskar år 2000*. Finlandssvensk rapport, Nr.1. Helsingfors 1979. S.39-43
- *Finlandssvensk kultur - finns den?* In: Finsk Tidskrift Nr.8, 1982. S.411-415
- **KENNETH SILLANDER:** *Finlandssvensk kulturkonsumtion i sex tvåspråkiga städer*. Helsingfors 1992.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (HRSG.):** *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt am Main 1987.

- *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*. Frankfurt am Main 1992.
- SIHVO, PIRKKO:** *Überblick über die ethnologische Forschung der 70er Jahre in Finnland*. In: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen. Mitteilungen aus der deutschen Bibliothek Nr.14. Helsinki/Helsingfors 1980. S.99-108
- SIMILÄ, MATTI:** *Minoritetsbegreppet och finlands minoritetspolitiska modeller*. In: Herberts, Kjell (Red.): *Finland - Ett föredöme i minoritetspolitik? Föredrag vid Svenska Kultufondens konferens i Tammerfors den 8. november 1991*. Forskningsrapporter utgivna av Institutet för finlandssvensk samhällsforskning. Vasa 1992. S.41-53
- SILBERMANN, ALPHONSE:** *Empirische Kunstsoziologie*. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie. Stuttgart 1973.
- *Handbuch der empirischen Sozialforschung*. Stuttgart 1979.
- SKUTNABB-KANGAS, TOVE:** *Finlandssvenskarna och tvåspråkigheten*. In: Melin, Olav S. (Red.): *Finlandssvenskar år 2000*. Finlandssvensk rapport, Nr.1. Helsingfors 1979. S.13-23
- SOLSTRAND, HELENA:** *Det finlandssvenska språket*. In: Schmedes, Annika (Red.): *Boken om Svenskfinland*. Vasa 1983. S.143-150
- STENBÄCK, PÄR:** *De finlandssvenska utbildningsfrågorna*. In: Melin, Olav S. (Red.): *Finlandssvenskar år 2000*. Finlandssvensk rapport, Nr.1. Helsingfors 1979. S.24-28
- STENSTRÖM, BO:** *Bryts vågen över finlandssvenskarna?* In: Finsk Tidskrift Nr.6/7, 1984. S.309-315.
- STÅHLBERG, KRISTER:** *Kring en finlandssvensk strategi för 90-talet*. In: Finsk Tidskrift Nr.9, 1991. S.443-453. und In: Herberts, Kjell (Red.): *Finland - Ett föredöme i minoritetspolitik? Föredrag vid Svenska Kultufondens konferens i Tammerfors den 8. november 1991*. Forskningsrapporter utgivna av Institutet för finlandssvensk samhällsforskning. Vasa 1992. S.29-35
- Svenskfinland i förändringens Europa*. Finlandssvensk rapport Nr.18. Hangö 1991.
- Svenskfinland och befolkningspolitiken*. Finlandssvensk rapport Nr.19. Hangö 1991.
- Svenskt i Finland*. Svenska Finlands Folkting (Hrsg.) Helsingfors 1994.
- TANDEFELT, MARIKA ANNA:** *En språkgränstrakt i sociolingvistisk belysning*. In: Engman, Max, Henrik Stenius (Red.): *Svenskt i Finland II. Demografiska och socialhistoriska studier*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1984. S.243-266
- *Mellan två språk: En fallstudie om språkbevarande och språkbyte i Finland*. Uppsala 1988.

- *The Finland-Swedes - The Most Privileged minority in Europe?* In: Blom, Gunilla et al. (Red.): *Minority Languages - The Scandinavian Experiences - Papers read at the conference in Edinburgh 9.-11. November 1990*. Arranged by the Department of Scaninavian Studies. University of Edinburgh. Published by the Nordic Language Secretariat. Oslo 1992. S.21-42
- *De tre önsknigarna. Om attityder till språk, språkbrukare och språkvård.* In: Ivars, Anne Marie et al. (Red.): *Språk och social kontext*. Meddelanden från institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet, Serie B:15. Helsingfors 1993. S.105-120
- Finlands svenskarna i det 20e seklet*. Finlandssvensk rapport Nr.30 Helsingfors 1995.
- TÖRNUDD, KLAUS:** *Svenska språkets ställning i Finland*. Helsingfors 1978³.
- ULFVENS, LEVI:** *Kulturellt samspel i Svensk-Finland*. In: Nya Argus Nr.8, Årg. 73, 1980. S.95-98
- Vad säger lagarna om språkliga rättigheter*. Finlandssvensk rapport Nr.16. Hangö 1991.
- WESTER, HOLGER:** *Språkgränsen ett mätproblem*. In: Engman, Max, Henrik Stenius (Red.): *Svenskt i Finland II. Demografiska och socialhistoriska studier*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1984. S.281-188

6.2.3. Artikel und Rezensionen zu einzelnen Autoren, Werken und Theatern

zu AHLFORS, BENGT:

ALAVA, OUTI, YWE JALANDER: *Anton och Bebbe*. In: Lt 10.02.1986

ALLANOISON, PER: *Lilla Teatern på Intiman: Finland lyser vägen*. In: DN 29.04.1981

ANDERGÅRD, MARGITA: *Ahlfors regisserar: komedi på (och om?) Svenskan*. In: Hbl 06.09.1984

- *Andras mening om revyn Jessi*. In: Hbl 15.11.1984
- *Revydags för Morkis*. In: Hbl 17.01.1986
- *Intimt på Kosmos: Tänk om du har aids*. In: Hbl 21.10.1986
- *En kvinna, två män*. In: Hbl 11.08.1987
- *Lillans tunna soppa*. In: Hbl 20.09.1987
- *En hel rad fullträffar i lillans nya topprevy*. In: Hbl 05.02.1988
- *Lillan-revyn: Lika roligt, fortfarande*. In: Hbl 18.12.1988
- *Laddad morgongåva*. In: Hbl 07.09.1989
- *Beröm igen för Lillan i Stockhom*. O.A., In: Hbl 15.04.1970

- BLOMQVIST, ARN-HENRIK:** *Finns det tigrar i Kongo?* In: Löntagaren 27.10.1986
- BONSDORF VON, HENRIK:** *Mycket väsen för - bara litet.* In: NP 09.03.1970
- BOUCHT, BIRGITTA:** *Bengt Ahlfors - regissör, författare, administratör.* In: Horisont
Nr.6, Årg. 14, 1967. S.69-72
- *Jorden runt på 80 dagar förvandlad till teater.* In: VN 30.01.1970
- BROTHERUS, GRETA:** *Rädda äran SFP, köp Lillans elaka valkabaré.* In: NP
07.03.1970
- *Svenska teaterns spelår: Fänrik, spritkung inhemska nyheter.* In: Hbl 10.08.1976
- *Ett kvickt puzzle.* In: Hbl 02.09.1976
- *En teaterkomedi, Bengt Ahlfors' nya giv på Svenska Teatern.* In: Tammerfors aktu-
ellt 19.10.1984
- *Jorden runt med ÅST.* In: Hbl 02.10.1985
- *Teater: stor teater i litet format.* In: Nya Argus Nr.4, Årg. 79, 1986. S.
- BRUNOW, BIRGIT:** *En teaterkomedi.* In: Hangötidningen 27.10.1984
- *...teaterdags...* In: Hangötidning 13.11.1984
- *Morkis!* In: Hangötidningen 15.02.1986
- BRUUN, SOLVEIG:** *Morkis?* In: VN 04.02.1986
- COLLIANDER, TITO:** *Fänrik Stål - operett eller tragedi?* In: Hbl 22.08.1975
- DAHLBERG, GITTA:** *Ahlfors kryddar LillaN-revyn med erotik och politik.* In: Hbl
1986
- En erotisk thriller.* O.A. In: Studentbladet 20.09.1989
- ENCKELL, AGNETA:** *Alltför snäll revy.* In: FNT 15.11.1984
- EKLUND, LOTTA:** *Allt faller på plats.* In: Vbl 10.09.1989
- FEM, PETER:** *Finns det tigrar i Kongo? Ytligt aidsproblem.* In: DN 19.11.1986
- FAGERHOLM-URCH, JUANITA:** *Morkis! Med Jesus på scenen.* In: *Ad lucem*, Nr.1
(1986), S.20
- GLADER, SVEN ERIK:** *'Hårda tider' blir en publikumsframgång.* In: JT 13.09.1974
- *Hårda tider.* In: ÖP 19.09.1974
- GORDIN, DAN:** *Svenska Teatern.* In: Lt 25.09.1978
- GRANBERG, HARRY:** *Direkt kontakt med tonåringarna.* In: Bbl 14.04.1970
- GRÖNBERG, ANNE-MARIE:** *Smugglarkungen gör en inte besviken.* In: VN
23.09.1977
- GRÖNDAHL, HENRY G.:** *Hårda Tider. Bilder från en brytningstid.* In: Hbl
11.02.1974
- GRÖNHOLM, JONKO:** *Hyvää matka, herra Fogg!* In: Turun Sanomat 01.10.1986
- HELENIUS, BARBARA:** *60-tals krapula.* In: Hbl 02.02.1986
- HELENIUS, HENRIK:** *När komedi blir teater om teater.* In: Arbetarbladet 09.10.1984
- HERLER, DON:** *Långdansen kring spritkanistrarna.* In: Öb 30.09.1977
- *Det bästa till sist.* In: Öb 28.09.1978

- *Teatersatir*. In: Öb 16.10.1984
- *Rasande rolig Hfors-revy!* In: Öb 12.02.1986
- *Örd och inga visor!* In: Öb 30.09.1987
- HÖGNÄS, TOM:** *Finländskt pressrabalder kring politisk kabaré*. In: DN 08.03.1970
- HOLM, ANNI:** *Genom Teater kan vi legitimt lufta våra tankar om Aids*. In: JT 10.09.1987
- KIHLMAN, MÅRTEN:** *Lillans valkabaré*. In: Hbl 07.03.1970
- *I Francos Spanien*. In: Hbl 17.10.1975
- *"Och något tålte hon skrattas åt..."*. *Festlig musikschow*. In: Hbl 02.09.1976
- *Teater*. In: Nya Argus Nr.1/2, Årg. 69, 1976. S.23
- *Vitalt smugglargång*. In: Hbl 18.09.1977
- *Sex och sympati*. In: Hbl 17.09.1978
- KOCH, HANS:** *Runeberg på Svenskan: Pensionerade vitsar och tråkig behandling blev slö komedi*. In: ÖN 25.01.1973
- *Festligt fyrverkeri från 1700-talet på Svenska Teatern*. In: ÖN 04.10.1975
- *Förbudstiden som musical på Svenska Teatern*. In: ÖN 24.09.1977
- *Jessi våra hjärtan*. In: Hbl 18.10.1984
- KRAEMER, ELIN VON:** *Hungerår på scenen*. In: Astra Nr.3, 1974. O.S.
- *Teatrar: Bygdeliv i Österbotten*. In: Astra Nr.10, 1987. O.S.
- Teaterbrev från Helsingfors: Morkis - moralisk krabbis*. O.A. In: Kuriren Nr.3, 1986. O.S.
- LILIUS, PATRIK:** *Intrycket av valmöte förstärktes*. In: 10.03.1970
- MALMBERG, INGVAR VON:** *Först med Aids-pjä*s. In: Metallarb.Sthlm, Nr.48, (1986)
- Minst sagt slarvigt läst*. O.A. In: Hbl 22.10.1975
- NYGARD, WIVAN:** *En teaterkomedi*. In: Studentbladet Nr.15, (1984)
- ÖDMAN, CHARLOTTA:** *Politisk satir av hög klass*. In: Vbl 06.02.1986
- *Tänk om du får aids!* In: Vbl 15.11.1986
- *En tillbakablick på det som gick snett*. In: Vbl 07.10.1987
- *Fenomenal skrattsuccé*. In: Vbl 17.02.1988
- OLIN, BIRGITTA:** *Teaterbrev från Helsingfors: Lättgoods på Svenska Teatern*. In: Kuriren Nr.15, 05.10.1978.
- PAASONEN, ANNINA:** *Sanningssökande och livslögn i teaterns värld*. In: Ny Tid Nr.41, 1984, S.
- PAPE, LAURA:** *Kabaré för tonåringar om tonåringarna*. In: Hbl 12.04.1970
- RITAMÄKI, TAPANI:** *Det finns också i Finland*. In: FNT 30.10.1986
- ROSENBERG, CARITA:** *Avdammad Runeberg på Svenska Teatern*. In: VN 25.01.1973
- ROTKIRCH, ANNA:** *När aids nådde Svenskfinland*. In: Studentbladet; Nr.13, (1986)

- SAHLSTRÖM, ANNA-LISA:** *Var fanns kroppen i kropp?* In: Hbl 05.02.1972
- SANDELIN, MARTIN:** *Till flydda tider* In: Studentbladet 24.09.1976
- SCHILDT, GÖRAN:** *Svenska Teatern: "Panik i Rölleby" bådär det bästa.* In: SvD 08.12.1975
- *Fänrik Stål som "operett" i Helsingfors: Poängseger för Runeberg.* In: SvD 03.09.1976
- *En teatermans hämnd blev hjärtligt roande.* In: SvD 17.10.1984
- *Finska revyeliteen med krystad humor.* In: SvD 02.11.1984
- SCHYBERGSON, PER:** *Från läsekretsen.* In: Nya Argus Nr.14/15, Årg. 70, 1977. S.233
- SÖDERSTRÖM, ARNE:** *Teatern dör aldrig.* In: Landbygdens Folk 30.01.1970
- *Valskoj med vänstersmak på Lilla Teatern.* In: Landbygdens Folk 06.03.1970
- *Ringlek på Svenska Teatern.* In: Landbygdens Folk Nr.38, 22.09.1978
- *Lilla Teatern.* In: Landbygdens Folk 24.10.1986
- SPÅRE, CATHARINA:** *'Jorden runt' på Lillan ett fyrverkeri av roligheter.* In: NP 24.01.1970
- *'13-14-15' på Pikku-Lillan frammanar undran: Tänk att ingen direkt skrikit efter teater för tonåringar!* In: NP 04.04.1970
- *Gyllene ballad om hårda tider.* In: NP 11.02.1974
- *Lillan med dikt till Stockholm.* In: Hbl 31.12.1975
- STENROOS, MERJA-RIITTA:** *Morkis - det e vad det e!* In: FNT 06.02.1986
- STENSTRÖM, URBAN:** *Genial Jorden runt.* In: SvD 23.04.1970
- Stryk ordet "operett".* O.A. In: Bbl 07.10.1975
- SUNDGREN, TATJANA:** *Oss emellan så skrattade jag alldeles hemskt mycket på Cabarevyn.* In: FNT 06.11.1975
- Svenska Teatern uppför Fänrik Ståls sägner.* O.A. In: Abl 06.10.1975
- Teater ungdom och elever.* O.A. In: SvD 17.04.1970
- THERMAN, FREDERIK:** *Soppa sviker - en komedi om samlivets jävlighet.* In: Lt 28.09.1987
- *Hur män älskar.* In: Lt 11.09.1989
- THELESTAM, CAMILLA:** *Vad skulle du göra?* In: VN 23.10.1986
- *Venus barn.* In: VN 07.09.1989
- UDD-STÅHL, HELENA:** *Lilla teatern gästar Vasa.* In: Nya Argus Nr.4/9, Årg. 80, 1987, O.S.
- ULFVENS, HENRIK:** *Ringlek på Svenska Teatern. Köttsligt jo - men inte så värst roligt.* In: Arbetarbladet 21.09.1978
- Vänstervalmöte eller kabaré?* O.A. In: Vbl 10.03.1970
- WAHLROOS, KIM:** *Morkis! Många skratt i samvetskrabbisens privathelvet.* In: ÖN 06.02.1986

- *Stark Lillanpremiär: Två män vid ett bord. Aids!* In: Hbl 21.10.1986
- *Aids Hatfröna är sådda!* In: ÖN 21.10.1986
- *Soppan kallnar, minnet sviker. Kärlekens små komplikationer.* In: ÖN 20.09.1987
- WARBUTON, THOMAS:** *Teater.* In: Nya Argus o.Nr., Årg. 63, 16.03.1970
- *Teater. Bengt Ahlfors Hårda Tider.* In: Nya Argus Nr.4, Årg. 67, 1974. S.63-64
- WESTÖ, MÅRTEN:** *Moralproblematik i ahlforsk förklädnad.* In: FNT 14.09.1989
- WICKMAN, MAJ:** *Är rädslan tillbaka i sängen.* In: Abl 30.10.1986
- WIDÉN, GUSTAF:** *Spektakel på Svenskan: Ståndssamhället slaget av panik.* In: Bbl 02.10.1975
- *Ett sällsynt spektakel.* In: Bbl 02.09.1976
- *"Smugglarkungen" på Svenska Teatern: En förträfflig underhållning!* In: Bbl 20.09.1977
- *"Smugglarkungen" berättar något också om Åland.* In: ÅU 20.09.1977
- *Kärleksdröm med förhinder.* In: Bbl 11.09.1978
- *Komedi om sex och tomhet: Fångna i känslornas nät.* In: Bbl 19.09.1978
- *Dags för comeback på Svenskan: Bengt Ahlfors vill bara roa med sin nya teaterkomedi.* In: Bbl 06.09.1984
- *Roligt - åtminstone för teaterfolk: risk för självbespeglning i utdragen Ahlfors komedi.* In: Bbl 27.10.1984
- *Lillanrevy om 80-talets baksmälla: Kampen på barriaderna har ersatts av tända ljus.* In: Bbl 04.02.1986
- *Kall soppa och nostalgi på Lillan: En snyftpjäs för medelålders.* In: Bbl 20.09.1987
- ZERN, LEIF:** *Lekfullt och elegant.* In: DN 15.04.1970
- ZILLIACUS, CLAS:** *Teater.* In: Nya Argus Nr.12/13, Årg. 70, 1977. S.211
- *Teater.* In: Nya Argus Nr.13, Årg. 71, 1978. O.S.
- *Tigrar immunförsvar.* In: Hbl 27.11.1986
- ZILLIACUS, NIKA:** *Underhållande och bekant.* In: Studentbladet 22.09.1978
- ÅFELDT, GUNVOR:** *Hårda tider stark brygd.* In: NP 05.02.1974

zu **ALFTAN, ROBERT:**

- GRANQVIST, KALEVI:** *Ett arbetstag på en textilfabrik.* In: Vbl 12.09.1986
- HOFFMAN, YVONNE:** *Ospelbara pjäser?* In: Vbl 13.09.1979
- JANSSON, HENRIK:** *Besvärlig Alftan - och viktig.* In: Vbl 16.05.1979
- KOCH, HANS:** *Svenskans första premiär: Hårda bud på sjön för en fantasirik publik.* In: ÖN 06.09.1977
- MAZZARELLA, MERETE:** *Fabriksliv på 50-talet.* In: Hbl 07.10.1986
- SUNDGREN, TATJANA:** *Den var skojig! Alftan-Enckells lekpjäs för små teaterbesökare.* In: FNT 18.09.1975
- WIDÉN, GUSTAF:** *Klassisk sjöbok blir äventyr på scenen.* In: Bbl 24.08.1977

- *Sjölivet var ingen idyll!* In: Bbl 27.08.1977
- WILLNER, SVEN:** *75Kr för krigaräran.* In: VN 05.04.1979
- *Två refuserade pjäser av Robert Alftan.* In: VN 14.09.1979
- ZILLIACUS, CLAS:** *Teater.* In: Nya Argus Nr.14/15, Årg. 70, 1977. O.S.
- zu **ANDERSSON, CLAES:**
- AIRAS, CHARLOTTE:** *På Lillans verandan.* In: Studentbladet Nr.3, 09.03.1977
- ANDERGÅRD MARGITA:** *Claes Andersson om Janne Kubik.* In: Hbl 29.10.1985
- *Rockmusikalen Eko blev en pangsuccé!* In: Hbl 26.11.1982
- ASPLUND, INGEGERD:** *"Folkets röst" om "Diktonius".* In: FNT 23.01.1975
- BACKLUND, GEORG:** *Diktonius på nytt född.* In: Hbl 03.12.1974
- BROTHERUS, GRETA:** *Diktonius kattskinnbok.* In: Hbl 03.02.1974
- *Arbis diskuterade Lillans Familjen.* In: Hbl 05.04.1974
- *"Söka det finlandssvenska" kompass för Asko Sarkola.* In: Hbl 04.05.1974
- *Dunderskägg på scenen.* In: Hbl 10.12.1975
- *Vrångbilder.* In: Hbl 20.02.1977
- *Andras mening om Vaiennetut äänet: Fullödlig tolkning av svårspelad Andersson.* In: Hbl 31.01.1980
- Den sjuka familjen.* O.A. In: FNT 21.03.1974
- DONNER, JÖRN:** *Diktonius idag.* In: FNT 28.11.1974
- ELFVING, EBBA:** *Vem mördade Diktonius?* In: Hbl 01.12.1974
- FORSSTRÖM, TUA:** *Repliken: kritik av en kritiker.* In: Hbl 05.03.1977
- GRÖNHOLM, BO:** *Frustande Flundrans skeppare går i land.* In: VN 10.12.1975
- HAMBERG, LARS:** *Eldröda blommor.* In: Elanto Nr.11/12, 1974. O.S.
- HÖGLUND, MAJ-BRITT:** *Teaterhändelse som ger eko i Svenskfinland.* In: Vbl 26.11.1982
- HÖGNÄS, TOR:** *"Lillan" från Helsingfors gästar med Diktonius.* In: DN 23.05.1975
- *Svag soppa på avgagna ben.* In: Vbl 23.02.1977
- Festlig fars på Lillan.* O.A. In: Ab 02.10.1980
- JANSSON, JAN MAGNUS:** *Därför gillar vi Greta.* In: Hbl 05.03.1977
- KIHLMAN, MÅRTEN:** *Lillan avancerar på två fronter. I Hfrs: Gapskratt, allvar.* In: Hbl 01.11.1975
- *Komedi om konflikter.* In: Hbl 22.11.1976
- *Verandan.* In: Nya Argus Nr.5/6, Årg. 70, 1977. S.
- *Lillanpremiären: Revy som alarmsignal.* In: Hbl 02.03.1980
- KOCH, HANS:** *Livfull "Diktonius".* In: ÖN 28.11.1974
- *Inhemskt på Svenskan: Lindbloms konflikter.* In: ÖN 25.11.1976
- KRAEMER VON, ELLI:** *Handlar det om oss?.* In: Astra Nr.1, 1977. S.
- LEIPONEN, PAULI W.:** *Har Diktonius reducerats?.* In: FNT 05.12.1974

- PACKALÉN, FRIDA:** *Familjen som gick vilse.* In: Bbl 19.03.1974
- ROSENBERG-WOLFF, CARITA:** *Familjen Back och vi andra.* In: ÖN 19.03.1974
- SALMÉN, LEIF:** *Diktonius hårda tid.* In: Studentbladet Nr.12 (1974)
- SCHILDT, GÖRAN:** *Nytt från familjehelvetet.* In: SvD 24.03.1974
- *Lilla Teatern i Helsingfors: Vivica Bandler överlämnar den heliga gnistan.* In: SvD 18.11.1975
- *Svenska Teatern i Helsingfors: Lindbloms - en pjäs som vägrar blomma.* In: SvD 24.11.1976
- *Lilla Teatern i Helsingfors: Hotet mot verandan.* In: SvD 10.03.1977
- SÖDERLING, ROLF:** *Poänglöst på Lilla Teatern.* In: ÖN 22.02.1977
- *På platsen, färdiga slog.* In: ÖN 30.09.1980
- SÖDERSTRÖM, ARNE:** *Svag sak på Lilla Teatern.* In: LF 25.02.1977
- STENIUS, YRSA:** *Varför villkor?* In: SvD 10.03.1970
- SUNDGREN, TATIANA:** *Generationsmotsättningar - politiska motsättningar. Går det att skämta om dem?* In: FNT 16.12.1976
- *Nej nu börjar det bli tjaligt. Egentligen är det skönt att vara finlandssvensk.* In: FNT 24.02.1977
- THELESTAM, CAMILLA:** *Verkliga världen i mörklätt revy.* In: VN 06.03.1980
- THERMAN, FREDERIK:** *Då individen kommer till korta inför en oförstående omgivning.* In: FNT 13.03.1980
- TORVALDS, OLE:** *Kultursmörgåsbord med salta bitar.* In: ÅU 12.03.1977
- VAINIO, MAJ:** *Verandan.* In: Hbl 26.02.1977
- WAHLROOS, KIM:** *Dramatisering av Janne Kubik. Claes har fött en bror åt Janne.* In: ÖN 18.10.1985
- WARBUTON, THOMAS:** *Teater: Claes Andersson - Tua Forsström: Diktonius.* In: Nya Argus Nr.1/2, Årg. 68, 1975. S.23-24
- WIDÉN, GUSTAF:** *Människan Diktonius.* In: Bbl 21.11.1974
- *Ny pjäs av Claes A: Borgerligt hem i förvandling.* In: Bbl 03.12.1976
- *"Verandan" skrevs i östnyländsk miljö.* In: Bbl 12.02.1977
- *Lillans "östnyländske" komedi: en tunn pjäs utan sting!* In: Bbl 22.02.1977
- WILHELMS, TOM:** *Revy! I dessa tider?* In: FNT 13.03.1980
- VEITHEIM, KATRI:** *Lillanin perhe kliininen tapaus.* In: Uusi Suomi 23.04.1974
- ZILLIACUS, CLAS:** *Teater.* In: Nya Argus Nr.7, Årg. 73, 1980. O.S.
- *Claes Andersson: playwright, poet and psychiatrist.* In: News from the Finnish theatre Nr.32, 1980. S.8-12
- ZILLIACUS, NIKA:** *Verandan vid havet.* In: VN 23.02.1977
- zu **BARGUM, JOHAN:**
- ANDERGÅRD, MARGITA:** *Häxskogen väckte blandade känslor.* In: Hbl 18.03.1984

- BJÖRKSTEN, INGMAR:** *Urpremiär av "Häxskogen" på Svenska Teatern. En efter-tjechovsk ton genljuder genom texten.* In: SvD 03.03.1984
- BROTHERUS, GRETA:** *Lillan jobbar med ny pjäs om bensinmack.* In: NP 28.11.1970
- *Som smort på Lillan: mjukskäll på kapitalismen. 'Något måste göras' inte nog som pjästema.* In: NP 30.01.1971
- *Schildt-novell bas för ny Bargum-pjäs på Lillan.* In: Hbl 22.04.1975
- *Bragd i litet format.* In: Hbl 27.04.1975
- *Veronica på Lillan: Välspelad obetydlighet.* In: Hbl 04.02.1979
- BÄCKSBACKA, MARY-ANN:** *Bargums Sommarpojken: Klarsynt om övergivenheten*
In: VN 20.09.1984
- EKLUND, HILKKA:** *Tarina vapaasta yritteliäisyydestä.* In: HeSa 02.02.1971
- *Ei syntymt vakennusta.* In: HeSa 23.09.1971
- ENCKELL, BARBRO:** *Brott och bekännelse.* In: Hbl 06.11.1986
- Finsk-og svenskspråklig litteratur hånd i hånd.* O.A. In: Samtiden Nr.5, 1981. S.26-27
- FNB:** *Jordnära pjäs som utspelas i Östnyland.* In: Bbl 22.04.1975
- FORSSTRÖM, TUA:** *Att bygga bastu åt chefen.* In: Bbl 24.09.1971
- GRÖNBERG, ANNE-MARIE:** *Platt fall för Veronica.* In: VN 09.02.1979
- GRÖNDAHL, HENRY G.:** *Ett spel om olja.* In: Hbl 31.01.1971
- *Bargum bygger bastu.* In: Hbl 23.09.1971
- HELENIUS, BARBARA:** *Vilse i Häxskogen.* In: Hbl 03.03.1984
- Hemma igen denna fredag.* O.A. In: Vbl 23.04.1975
- HERLER, DON:** *Helsingfors Teater skratt på skratt!* In: Tammerfors Abl 29.12.1971
- *Rysardrama i strumpfötter.* In: Öb 15.02.1979
- *Underhållande, tankeväckande Häxskog.* In: ÖB 11.03.1984
- HOLMSTRÖM, ROGER:** *Johann Bargums väg in i 80-talet.* In: Finsk Tidskrift Nr.2/3, 1983. S.142-144
- INBERG, SUSANN:** *Bargum bygger bastu.* In: VN 25.09.1971
- Johan Bargum om ny pjäs: "Häxskogen" ger anknytning till den litterära traditionen.*
O.A. In: Bbl 22.02.1984
- KARLSSON, TOM:** *Nothing but a Hound-Dog - ett tema hos Johan Bargum.* In: Finsk Tidskrift Nr.2/3, 1990. S.136-147
- KIHLMAN, MÅRTEN:** *Bargums nya bygge.* In: Hbl 04.02. 1973
- KOCH, HANS:** *Skakande "Hemma igen" på Lilla Teatern.* In: ÖN 14.10.1975
- *Finlandssvensk thriller på Lilla Teatern.* In: ÖN 08.02.1979
- KRAEMER, ELIN VON:** *Debatt om moral.* In: Astra Nr.3, 1979. O.S.
- NUORLIO, ANTTI:** *Hatara trilleri.* In: Uusi Suomi 04.02.1979
- OLIN, GUN:** *Finlandssvenskt på Lillan.* In: Studentbladet 15.05.1975
- PACKALÉN, FRIDA:** *Virkets orsak och verkan.* In: Bbl 22.02.1973

- PIEKKALA, JUSSI:** *Tre blåögda flickor.* In: Hbl 11.12.1986
- ROSENBERG, CARITA:** *Ny Bargum-pjäs på Lilla teatern.* In: VN 22.02.1973
- SALMÉN, LEIF:** *Runar Schildt: främlingen som tilltalar oss på nytt.* In: Studentbladet 21.02.1975
- SAHLSTRÖM, ANNA-LISA:** *Det gäller oss fast det kan röra andra.* In: Vbl 17.09.1975
- SAVUTIE, MAIJA:** *Ihmiset systeemin rattaissa.* In: Kansan uutiset 18.02.1971
- SCHILDT, CHRISTOFFER UND MONIKA:** *"Hemma igen" ur Schildtperspektiv.* In: Hbl 07.05.1975
- SCHILDT, GÖRAN:** *Det onda storkapitalet.* In: SvD 08.02.1971
- *Övertygande bastubygge.* In: SvD 05.10.1971
- *Återuppstånden Raskolnikov.* In: SvD 05.03.1979
- SELÉN, GÖRAN:** *Allt gick inte "som smort".* In: Bbl 04.02.1971
- Småputrig samhällskritik på Lilla Teatern.* O.A. In: Hbl 06.03.1973
- SÖDERLING, ROLF:** *Skuggor och myter svävar i Häxskogen.* In: ÖN 06.03.1984
- SÖDERSTRÖM, ARNE:** *"Hemma igen".* In: LF 09.05.1975
- SPÅRE, CATHARINA:** *Bargumpremiär på Lillan: viktig samhällsproblematisering. Fint utmejslade karaktärer.* In: Nya Pressen 22.09.1971
- Småföretagarproblemen under lupp.* In: Nya Pressen 20.02.73
- STENIUS, YRSA:** *Bastu komedi.* In: Abl 24.09.1971
- SUNDGREN, TATJANA:** *Orsak och verkan i vår bostadspolitik i pjäs på Lillan.* In: FNT 22.02.1973
- *Spännande premiär: Schildt/Bargum om klasskriget's tragiska efterspel.* In: FNT 24.04.1975
- *Häxskogen.* In: FNT 08.03.1984
- SPÅRE, CATHARINA:** *Delad syn på bastubygget.* In: NP 30.09.1971
- THELESTAM, CAMILLA:** *Tam häxskog.* In: VN 11.03.1984
- UDD, ERIK:** *Bargums "tia" på Lillan: en gammaldags moralitet med "inslag av thriller".* In: Hbl 26.01.1979
- ULFVENS, HENRIK:** *Lillan med något ovanligt: finlandssvenskt dråp.* In: Abl. 09.02.1979
- Urpreniär på Lillan: Två författare möts.* O.A. In: ÖN 24.04.1975
- Virkets orsak och verkan.* O.A. In: Bbl 22.02.1973
- WARBUTON, THOMAS:** *Teater.* In: Nya Argus Nr.4, Årg. 64, 1971. O.S.
- *Teater.* In: Nya Argus Nr.13/14, Årg. 64, 1971. O.S.
- *Teater: Johan Bargum: Virke och verkan.* In: Nya Argus Nr.4, Årg. 66, 1973. O.S.
- WIDÉN, GUSTAF:** *»Lästeater« att lära av.* In: Bbl 09.01.1975
- *Hemkomst med stor räckvidd.* In: Bbl 29.04.1975
- *"Brott en fråga om moral!"* In: Bbl 26.01.1979

- *Lillans nya thriller: en mellanpjäs av Bargum*. In: Bbl 06.02.1979
- *Johan Bargum om ny pjäs*. In: Bbl 22.02.1984
- *"Häxskogen" på Svenska Teatern: En diktares desperata kamp för att fylla sin chokladboll*. In: Bbl 03.03.1984
- **W. GLYN JONES, JOAN TATE: Johan Bargum's Analyses**. In: The Session: An Extract from Pappas flicka 1982. Books from Finnland 16/2, 1982. S.66-76
- WILLNER, SVEN: Det stora spelet om oljan på en liten bensinstation**. In: VN 03.02.1971
- ZILLIACUS, CLAS: Teater**. In: Nya Argus Nr.4, Årg. 72, 1979. O.S.
- *I bokmarginalen: Privatdetektiv Strömbergs svåraste fall*. In: Nya Argus Nr.14, Årg. 73, 1980. S.190-191
- ZILLIACUS, NINA: Veronica**. In: Studentbladet 16.02.1979
- ZILLIACUS, ANTONIA: Bargums bastutalko och viktiga frågor**. In: Studentbladet 08.10.1971
- ÅGREN, GÖSTA: En ny generation växer sakta fram**. In: Vbl 02.02.1971
- zu **CARPELAN, BO:**
- ALAVA, OUTI, YWE JALANDER: Misslyckade människor**. In: Lt, 36, (1984)
- ANDERGÅRD, MARGITA: 'Trösklar' i Åbo: Välbehövlig 'lyteskomik'**. In: Hbl 29.04.1982
- *Julafton när det skymmer*. In: Hbl 20.10.1984
- *Andras mening: "Julafton en pärla"*. In: Hbl 25.01.1985
- BRUUN, SOLVEIG: God jul?** In: VN 27.10.1984
- CARPELAN, BO: Vandrande skugga. I anledning av urpremiär 18.01.1980**. In: Paras Kungörelser 17.01.1980
- HAGELSTAM, KATY: Trist och ångestladdad julafton**. In: FNT 17.10.1984
- HERLER, DON: Julafton med brokig bård**. In: ÖB 15.10.1984
- JANSEN, JOHN-ERIK: Carpelans Trösklar bruksteater på ÅST**. In: ÅU 29.04.1982
- KAJAVA, JUKKA: Lempeä laatukuva sodan kynnykseltä**. In: HeSa 27.10.1984
- KIHLMAN, MÅRTEN: Rastlös vandring**. In: Hbl 20.01.1980
- KRAEMER, ELIN VON: Mini-scenens julafton**. In: Astra Nr.12, 1984. O.S.
- Teaterbrev från Helsingfors: Vardagsdramatiken avslöjas på julafton*. O.A. In: Kuriren Nr.18, 1984.
- MALVIUS, GEORG: Käre Bo Carpelan**. In: ÅU 10.01.1980
- MAZZARELLA, MERETE: Att kräva det omöjliga**. In: Hbl 10.03.1982
- ÖDMAN, CHARLOTTA: Illusionslösa tomtegubbar i lättsamt allvar**. In: Vbl 20.10.1984
- RAGATHA, CHRISTINA: ÅST: Tillsammans med Cita, Bo, Kalevi**. In: Kuriren 23.01.1980

- *Teaterbrev från Åbo: Livets Trösklar*. In: Kuriren 26.05.1982
- SÖDERSTRÖM, ARNE:** *Julafton på Svenska Teatern*. In: LF, 45, 1984
- SUNDQVIST, HARRY:** *Luopumisen aika*. In: Aamulehti 13.11.1984
- SUNDSTRÖM, HANS:** *Åbo Svenska Teater ger Carpelanpjäs*. In: Hbl 12.01.1980
- VALTIALLA, NALLE:** *Bo Carpelans jul*. In: Nya Argus Nr.12, Årg. 77, 1984. O.S.
- WAHLROOS, KIM:** *Carpelans julafton. Förkrigsjul och demaskering*. In: ÖN 27.10.1984
- WESTMAN, ROBIN:** *Vandrande skugga*. In: Studentbladet, 2, (1980)
- WIDÉN, GUSTAF:** *Bo Carpelans "julafton": Ett intensivt kammerspel om våra svikna drömmar*. In: Bbl 27.10.1984
- zu **ENCKELL, JOHANNA:**
- ANDERGÅRD, MARGITA:** *En hårsman från succé. En hårsman från att lyckas*. In: Hbl 10.03.1989
- BERGSTRÖM, LISA:** *Barndomens krigshågkomster*. In: Vbl 19.03.1983
- BÄCKSTRÖM, BARBRO:** *"Måtte det aldrig upprepas!"* In: Abl 25.03.1983
- BJÖRKSTEN, INGMAR:** *Underhållande om diktarliv*. In: SvD 31.03.1989
- BOHOLM, JOHAN:** *Verklighetstrogen "Släktbjudning"*. In: ÖB 18.03.1983
- BRUUN, SOLVEIG:** *Skaldelivets vedermodor*. In: VN 16.03.1989
- EKLUND, LOTTA:** *Förvirrande teater på fantasifull scen*. In: Vbl 12.03.1989
- ERIKSSON, CHRISTER:** *Hur många är disponerade för fascism?* In: NÅL 23.10.1981
- FRANSBERG, KLAS:** *Österbottnisk dramatik*. In: Enhet 25.03.1983
- GLADER, SVEN-ERIK:** *Lyckat pjäsval med fungerande tidsbild*. In: JT 18.03.1983
- HERLER, DON:** *Från Helsingfors teateriljor - Svenskan*. In: Kristinestadstidning 06.04.1989
- HINDSTRÖM, BJÖRN:** *Snöbollskriget - Finlands nutidshistoria som drama*. In: SÖ 17.12.1981
- *Pjäs om krigstiden på Wasa Teater*. In: SÖ 22.03.1983
- JAHNSSON, BENGT:** *En snöboll mitt i prick*. In: DN 07.10.1981
- KORSSTRÖM, TUVA:** *En strukturalist om Heliga Birgitta*. In: Hbl 03.03.1987
- SANDIN, MARIA:** *Den mänskligaste ängeln - om Brigitta, Lucifer, teater och det sublima: Samtal med Johanna Enckell*. In: Horisont Nr.2, Årg. 38, 1991. S.29-35
- SCHILDT, GÖRAN:** *'Snöbollskriget' - som förvandlad. Engagerande och levande*. In: SvD 19.10.1981
- SÖDERLING, ROLF:** *Lilla Teatern spelar STOR teater!* In: ÖN 03.10.1981
- SUNDGREN, TATJANA:** *Behöver ett litet, litet land i den stora, stora världen en förmyndare? - på Svenskis i Helsingfors flödar teater nu ett ymlighetshorn med Borgåmätt*. In: FNT 06.04.1989
- THERMAN, FREDERIK:** *Jag är inte med*. In: FNT 15.10.1981

- *Porträtt av Runeberg*. In: Lt 24.04.1989
- ULFVENS, HENRIK:** *Lillans Snöbollskriget: Rykande aktuell*. In: Abl 09.10.1981
- ULJENS, ANITA:** *Släktbjudningen på Wasa Teater*. In: Hbl 20.03.1983
- WAHLROOS, KIM:** *Överambitiös pjäs om Runeberg. En hästlängd från sanningen*.
In: ÖN 10.03.1989
- WICKMAN, MAJ:** *En ovanlig pojke?* In: Abl 22.03.1989
- WIDÉN, GUSTAF:** *"Snöbollskriget" på Lillan: Ett tidlöst passionsspel med grumliga
slutsatser*. In: Bbl 03.10.1981
- *Vingklippta drömmars drama*. In: Bbl 10.03.1989
- ZILLIACUS, CLAS:** *Snöbollskriget som frös bort. Hagar Olsson och dramatiken år
1939*. In: *Pegas och Snöbollskrig*. Litteraturvetenskapliga studier tillägnad Sven
Linnér. Meddelanden från Stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut Nr.44.
Åbo 1979. S.171-184

zu **GRANHOLM, ERIK:**

- BROTHERUS, GRETA:** *Halvfärdig pjäs på Wasa Teater*. In: Hbl 14.10.1973
- FNB:** *Vasa Teater har ordet*. In: Vbl 07.09.1972
- GLADER, SVEN-ERIK:** *Ågren och Granholm skriver specialpjäs för Vasa Teater. Lil-
jedahl sätter ihop musical*. In: Öb 10.08.1972
- *Egnahemsbyggarna*. O.A. In: JT 10.10.1973
- *'Egnahemsbyggarna' verkligen rolig pjäs*. In: ÖP 14.10.1973
- NEUMANN, WILLIAM:** *Spritjobbarna*. In: Hbl 29.10.1976
- Nu kommer Spritjobbarna*. O.A. In: JT 19.09.1976
- Spritjobbarna har premiär*. O.A. In: ÖB 18.09.1976
- Starten slutsåld på Egnahemsbyggarna*. O.A. In: Vbl 10.10.73
- ÅGREN, ERIK:** *Kultursidan. "Egnahemsbyggarna" en verklighetspjäs*. In: FNT
19.10.1973

zu **GROTH, JOAKIM:**

- ANDERGÅRD, MARGITA:** *Thriller om Eugen debut på Lillan*. In: Hbl 10.08.1983
- *Dödens rulett*. In: Hbl 26.08.1983
- *Lillan på Råholmen: Fången i en flipperhjärna*. In: Hbl 13.09.1986
- *Urpreniär på Lillan: 'Främlingarna' på en ö*. In: Hbl 07.10.1986
- *Het höst för Joakim Groth - Den svåra friheten - och dess gränser*. In: Hbl
30.11.1986
- *Familjehelvetiskt på Lillan: 'Främlingarna' kom med skratt, närkontakt*. In: Hbl
16.01.1987
- *'Främlingarna' rolig, laddad och knivskarp*. In: Hbl 29.01.1987
- BLOMQVIST, ARN-HENRIK:** *Främlingarna*. In: Löntagaren 26.01.1987

- BROTHERUS, GRETA:** *Teater. Groths Främlingarna på Lillan.* In: Nya Argus Nr.1/2, Årg. 80, 1987. S.37f.
- BRUUN, SOLVEIG:** *Akvariefiskar på landebacken.* In: VN 13.09.1986
- *Välbekanta främlingarna.* In: VN 17.01.1987
Teaterhöst med spänning och skratt. O.A. In: Marthabladet, 8, (1983)
- FNB: Lillan: 'Nya generationen - en framtid'.** In: ÅU 10.08.1983
- *Urpremiär för Groth-pjäsa på Lillan: Tragikomisk kritik av småborgerlighet.* In: Bbl 07.01.1987
- *Småborgerlig normal kärlek.* In: Vbl 07.01.1987
- *Urpremiär på Lillan.* In: VN 07.10.1987
- GROTH, JOAKIM:** *Ur programbladet.* In: ÖN 30.08.1983
- HÖGNÄS, TOR:** *Historiska skott i ny Groth-pjäsa.* In: Vbl 10.08.1983
- JAKOBSON, JAN:** *Teater som de unga känner igen.* In: Vbl 20.10.1981
- JALANDER, YWE:** *Smällskott på Lillan.* In: Lt, 33, (1983)
- KRAEMER, ELIN VON:** *Generationspjäs på Lillan.* In: Astra Nr.3, 1987. O.S.
Teaterbrev från Helsingfors: Urpremiär på Lilla Teatern med Skotten i Helsingfors. O.A. In: Kuriren Nr.13, 1983. O.S.
- NORDGREN-SIVONEN, CHRISTINA:** *Teaterhösten: Lillan börjar med Skotten i Helsingfors.* In: Lt 13.08.1989
"Skotten i Helsingfors" en tragedi i tre bilder. O.A. In: ÖN 30.08.1983
- ÖDMAN, CHARLOTTA:** - *Svårlyssnat i Lillans akvarium.* In: Vbl 17.09.1986
- *Lilla Teatern klar för Främlingarna.* In: Vbl 10.01.1987
- *En hårdhänt avhyvling i superb och rolig pjäs.* In: Vbl 28.01.1987
- RITAMÄKI, TAPANI:** *Tre språk i akvariet - samtidigt.* In: FNT 18.09.1986
- RÖNNHOLM, BROR:** *När det belamrade huset bryter samman.* In: ÅU 05.02.1987
- SCHILDT, GÖRAN:** - *Mitt i prick i Helsingfors.* In: SvD 01.09.1983
- *Lovande dramatiker i Helsingfors. Knivskarp, laddad text.* In: SvD 27.01.1987
- SANDELL, TOM:** *Växandets smärtpunkt.* In: Hbl 21.12.1986
- THELESTAM, CAMILLA:** *Slumpen som äger livets värde.* In: VN 28.08.1983
- WECKSTRÖM, HENRIK:** *"Skotten i Helsingfors" höll måttet.* In: Bbl 26.08.1983
- WICKMAN, MAJ:** *Här manglas finlandssvenskheten.* In: Abl 22.06.1987
- WIDÉN, GUSTAF:** *Lovisamiljö på Lilla Teatern: Laddad pjäs i Tjechovs anda.* In: Bbl 16.01.1987
- WIERTH, JOSEFINE:** *Främlingsskap på finlandssvenska.* In: FNT 29.01.1987
- zu **GUMPLER, HERBERT:**
- KIHLMAN, MÄRTEN:** *Miniscenen blev rättsal.* In: Hbl 25.04.1974
- ROSENBERG-WOLFF, CARITA:** *Jäktig rådhusförmiddag på svenskans minis-scen.* In: VN 28.04.1974

- PACKALEN, FRIDA:** *Våld före lunch.* In: Bbl 30.04.1974
- UDD, ERIK:** *Rättvisan debatterades på Miniscenen. Chefsåklagaren mildare än teaterdomare Nisse Brandt.* In: Hbl 17.05.1974
- VELTHEIM, KATRI:** *Antenttinus on uskon asia.* In: Uusi Suomi 25.04.1974
- zu **HEMMING, GUNILLA:**
- ANDERGÅRD, MARGITA:** *Dags för debutpjäs.* In: Hbl 01.02.1984
- *Andras mening om Bolagsmannen.* In: Hbl 02.03.1984
- BJÖRKSTÉN, INGMAR:** *"Lysande skyskrapor blir det inte".* In: SvD 26.02.1984
- BLOMQVIST, ARN-HENRIK:** *Var ligger teaterns funktion?* In: Lt, 1, (1987)
- BROTHERUS, GRETA:** *'Bolagsmannen' diskuterades.* In: Hbl 19.02.1984
- *Teater.* In: Nya Argus Nr.3, Årg. 80, 1987. O.S.
- BRUNOW, BIRGIT:** *Teaterdags.* In: Hangötidning 19.03.1987
- DAHLBERG, BIRGITTA:** *Gunilla Hemming om mansdominerade dramatiken: kvinnor har inte mod att pocka på uppmärksamhet!* In: Radio Tv-bladet, 6, (1984). O.S.
- HAMBERG, LARS:** *Teater.* In: Elanto Nr.3, 1984. O.S.
- *Pjäsen som flimrar förbi.* In: Elanto Nr.3, 1987. O.S.
- HELENIUS, BARBARA:** *Om makt och frigörelse.* In: Hbl 09.02.1984
- HERLER, DON:** *Gåttfullt kronohagen.* In: Öb 16.02.1984
- *Stark giv av "Förnuftets gudinna".* In: Öb 19.03.1987
- INGSTRÖM, PIA:** *Tre kvinnor i språket.* In: Hbl 27.02.1987
- KRAEMER, ELIN VON:** *Ögonblicksbilder.* In: Astra Nr.4, 1984. O.S.
- *Teaterbrev från Helsingfors: Teater med plats för åskådarnas egen fantasi.* In: Kuri-
ren Nr.4, 1984. O.S.
- ÖDMAN, CHARLOTTA:** *Mångbottnat om kvinnorna och rollerna.* In: Vbl 17.03.1987
- PIEKKALA, JUSSI:** *Tre blåögda flickor.* In: Hbl 11.12.1986
- RANDSTRÖM, STEFAN:** *Pappers-Gudinna.* In: Studentbladet, 3, (1987). O.S.
- REJMAN, KATARINA:** *Fängslande bolagsman.* In: Studentbladet, 3, (1984). O.S.
- SÖDERSTRÖM, ARNE:** *Teater på annat sätt.* In: LF, 7, (1984). O.S.
- THELESTAM, CAMILLA:** *I spänning inför livet?* In: VN 10.02.1984
- *Revolutionens tesalong.* In: VN 28.03.1987
- WIERT, JOSEFINE:** *I väntan på domen.* In: FNT 12.03.1987
- WIDÉN, GUSTAF:** *Premiär för ungt teaterteam: entydiga slutsatser undviks i triangel-drama på Svenskan.* In: Bbl 01.02.1984
- *"En tyst bolagsman" på Miniscenen: vardagsnära, fräsiga dialog i debutpjäs med svackor.* In: Bbl 09.02.1984

zu **HULDÉN, LARS:**

ANDERGÅRD, MARGITA: *Wasans Fältskärsmusical: En antihjältarnas kväll.* In: Hbl 20.04.1970

- *Karleby's version av Don Camillo.* In: Hbl 10.06.1990

BOUCHT, BIRGITTA: *Interesserad publik gav Lappooperan ökad resonans.* In: VN 15.10.1967

- *Salo i Helsingfors.* In: Vbl 17.10.1967

FRANKENHAEUSER, MARGIT: *Brutaliteter i snabbt tempo.* In: Hangötidning 28.02.1976

GLADER, SVEN ERIK: *Vad fältskärn aldrig berättade.* In: JT 17.04.1980

HERLER, DON: *Stark giv av Lappo-operan.* In: ÖB 17.10.1967

HÖGLUND, M.-B: *Skandinaviskt och lite spanskt för Huldéns visor.* In: Vbl 16.04.1980

KIHLMAN, MÅRTEN: *Lappooperan på svenska.* In: Hbl 07.10.1967

- *Teater.* In: Nya Argus Nr.8/9, Årg. 69, 1976. O.S.

- *Villon intog Åbo.* In: Hbl 22.02.1976

Nattklubb närmast kulturen i teaterstängt sommar-Vasa. O.A. In: VN 16.08.1970

Roller i sikte. Kosola talar svenska. O.A. In: Hbl 01.10.1967

SAHLSTRÖM, META: *En liten pärla på vårkanten.* In: Vbl 22.04.1970

SPÅRE, CATHARINA: *Kaj Chydenius har levt dygnet runt med musiken till Lappo-operan: Nu kan jag den nog!* In: NP 03.10.1967

SUNDGREN, TATJANA: *Lappooperan.* In: Astra Nr.10, 1967. O.S.

WARBUTON, THOMAS: *Teater.* In: Nya Argus o.Nr., Årg. 50, 16.10.1967. O.S.
Wasa Teater inledde inför fåtalig publik. In: Hbl 20.08.1970

WIDÉN, GUSTAF: *Humorfyllda slottspel.* In: Bbl 15.04.1975

zu **KARLSSON, RALF:**

ANDERGÅRD, MARGITA: *Radikal debattpjäs.* In: Hbl 25.09.1988

PURANEN, CLARA: *Repövningstanker blev pjäs av ÅST: 'Vid gränsen' diskuterar rätten att döda.* In: Hbl 26.09.1988

RÖNNHOLM, BROR: *Vid gränsen. Levande och fantastiskt men likafullt för tunt?* In: ÅU 27.09.1988

Fred i vår tid. O.A. In: Vbl 28.09.1988

Svenskt språk i Finland i dag. Samtale med Lars Huldén. O.A. In: Samtiden Nr.5, 1981. S.24-26.

JOHANSSON, PETER: *ÅST intog Syndalen.* In: Hangötidning 02.09.1988

WIDÉN, GUSTAF: *Huldén missnöjd med sitt smugglarmanus: "Men sångarna borde gå hem!"* In: Bbl 14.09.1977

zu **KIHLMAN, CHRISTER:**

BJÖRKSTEN, INGMAR: *Kihlman, Helsingfors: Sådant man inte bör tala om.* In: SvD 12.09.1976

BRENNECKE, DETLEF: *Christer Kihlman. Der Exzentriker der finnlandschwedischen Literatur.* In: Brennecke, Detlef: *Von Strindberg bis Lars Gustafsson. Zwölf Essays zur schwedischen Literatur.* Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik Nr.21. Frankfurt 1989. S.151-161

BROTHERUS, GRETA: *Daniel Hjort i kammarversion.* In: Hbl 05.02.1975

- *Livlig debatt om Daniel Hjort.* In: Hbl 14.03.1975

- *Repliken. Texten till Daniel Hjort.* In: Hbl 18.03.1975

- *Nordisk vår för Lilla Teatern.* In: Hbl 08.05.1976

- *Debatt på Lillan.* In: Hbl 06.10.1976

- *Kihlman på finska folktro, minimusical.* In: Hbl 10.10.1976

- *Kihlmans hundrar på finska.* In: Hbl 03.11.1976

Daniel Hjort på Lillan: Hjärte eller förrädare? O.A. In: Bbl 11.02.1975

ENCKELL, MIKAEL: *Repliken: Lillans invitation till självprövning.* In: Hbl 29.09.1976

FLORIN, MAGNUS: *"Innan publiken tillåts inträda i salongen kontrolleras deras pass".* In: Abl 26.07.1976

FNB: *Ny Kihlman-pjäas för premiär i september.* In: Bbl 08.05.1976

Folkhjärten Daniel Hjort. O.A. In: Hangötidning 25.02.1975

FORSSTRÖM, TOM: *Kabaré om samlevnad.* In: VN 06.10.1972

GRÖNDAHL, HENRY G.: *Uppfostrans ABC.* In: Hbl 14.02.1974

- *Om trohet och hämnd.* In: Hbl 13.02.1975

HAMBERG, LARS: *Vor moralske frihed.* In: Politikken, 05.11.1976

KIHLMAN, MÅRTEN: *Teater.* In: Nya Argus Nr.5/6, Årg. 69, 1976. O.S.

KOCH, HANS: *Lilla Teaterns nyaste: 110-årigt drama med budskap till nutiden.* In: ÖN 22.02.1975

Kyss själv. O.A. In: Astra Nr.9, 1972. O.S.

"Kyss själv" blev en stor succé. O.A. In: ÖN 16.11.1973

"Kyss själv" samlade rekordpublik i Lappfjärd. O.A. In: SÖ 09.11.1973

NORMARK, BRITTA: *En riktig kvinna?* In: ÖN 30.09.1972

OKER-BLOM, GUN: *Kihlmans hundar.* In: Studentbladet 24.09.1976

OLIN, GUN: *Komedi eller sorgespel?* In: Studentbladet 21.02.1975

PACKALÉN, FRIDA: *Det är jävligt skönt att vi är två sorter?* In: Bbl 28.09.1972

ROSENBERG-WOLFF, CARITA: *Mamma-, pappa-, barnproblem i Lillancabaré.* In: VN 16.02.1974

SIDBACK, BÖRJE: *"Kvinnansäljer sig billigt här hos oss".* In: Hbl 05.11.1973

SÖDERSTRÖM, ARNE: *Öppenhjärtigt om sex på Lillan.* In: Teatern LF 17.09.1976

- SPÅRE, CATHARINA:** *Småmysiga attityder barn-vuxna. Kabaré av Stürmer och Kihlman på Lillan.* In: NP 12.02.1974
- SUNDGREN, TATJANA:** - *Underhållande uppfostringskabaré men förstod vi att det var oss det gällde?* In: FNT 14.02.1974
- *Vad är äran värd när makten alltid missbrukas? Laura Jäntti regisserar Daniel Hjort på Lillan.* In: FNT 13.02.1975
- *Grumligt om homosexualitet på Lillan - var fanns den dubbla botten eller fanns det inget?* In: FNT 16.09.1976
- VICARIUS:** *Kyss själv - för all del.* In: JT 11.11.1973
- WIDÉN, GUSTAF:** *Stark Kihlman-pjä: att kämpa i motvind.* In: Bbl 14.09.1976
- WILLNER, SVEN:** *Våra fördomar om oss själva och homosexuella blottläggs av Kihlman på Lilla Teatern.* In: VN 12.09.1976
- zu **LARSSON, ANDERS:**
- ANDERGÅRD, MARGITA:** *Anders Larsson och hans fullträff.* In: Hbl 14.12.1985
- *Anders Larssons år.* In: Hbl 29.01.1988
- *Dilemmat med den störtade ängeln.* In: Hbl 11.05.1988
- *Larssonskt psykodrama à la Kafka.* In: Hbl 07.04.1992
- BROTHERUS, GRETA:** *Inspirerad, kampglad ohörsamhets symfoni.* In: Hbl 10.02.1987
- SANDIN, MARIA:** *Mellan minne och glömskan.* In: Vbl 07.04.1992
- STAGNÄS, MAYVOR:** *Freelansande skådespelare, författare... Anders Larsson tar en sak i taget.* In: JT 14.02.1992
- STRÖMDAHL, KETH:** *Premiär på Pikku-Lillan. Treor spelar Larsson.* In: Hbl 26.04.1988
- THELESTAM, CAMILLA:** *En ängel flög förbi.* In: Hbl 01.05.1988
- THERMAN, FREDRIK:** *Från ovan?* In: Löntagaren 09.05.1988
- zu **LILJEDAHL, LEIF:**
- BYFALT, BRUNO:** *Fyndigt och mysigt i Vasa.* In: Hbl 19.01.1973
- GLADER, SVEN-ERIK:** *Sångerna, musiken positivast i Charley.* In: ÖP 17.02.1974
- *På Wasa Teater: En handfull fina sånger.* In: JT 17.02.1974
- GRANSKOG, ERNEST:** *Väl snäll musical.* In: Hbl 17.02.1974
- zu **OLSONI, KRISTIN:**
- ARPIAINEN, LEILA:** *Ryhmäperhe ryhmätyönä.* In: HeSa 14.05.1970
- BROTHERUS, GRETA:** *Estradebatt blev aldrig skådespel.* In: NP 13.05.1970
- GRÖNDAHL, G.-HENRY:** *Vänliga utopister.* In: Hbl 14.05.1970
- SÖDERSTRÖM, ARNE:** *"Radikalt" försök på Svensk Teatern.* In: LF 15.15.1970

zu **RINGELL, SUSANNE**

ANDERGÅRD, MARGITA: *Infernaliskt rolig dockhemsproblematik.* In: Hbl
02.04.1989

EKLUND, LOTTA: *Välgörande för cyniker.* In: Vbl 05.04.1989

HERLER, DON: *Från Helsingfors teaterliljor - Svenskans miniscenen Familjedrama
kring "Tv"-herre.* In: Kristinestads Tidning 11.05.1989

KARSSTRÖM, GUNVAR: *Edelweiss på Svenska Teatern.* In: Tammerfors aktuellt, 4,
(1989)

RINGBOM, HENRIKA: *Att lyckas med Mona Lisas leende.* In: FNT 06.04.1989

THELESTAM, CAMILLA: *En annorlunda pjäs.* In: VN 04.04. 1989

THERMAN, FREDERIK: *Den stora skrattspeglan.* In: Lt 24.04.1989

WIDÉN, GUSTAF: *Roande men ytlig debutpjäs.* In: Bbl 03.04.1989

zu **SCHOULTZ, SOLVEIG:**

ANDERGÅRD, MARGITA: *'Häftigt' under ytan.* In: Hbl 03.02.1989

- *Andras mening. Ringen - varm, klok, förtjänar framgång.* In: Hbl 07.03.1989

EKLUND, LOTTA: *Befriande ovanligt på Lilla Teatern.* In: Vbl 08.02.1989

ENCKELL, BARBRO: *Novellringen.* In: FNT 02.03.1989

THERMAN, FREDERIK: *Knäpp upp uniformen.* In: Löntagaren 27.02.1989

Vi lever i ett korsdrag.... O.A. In: Samtiden Nr.5, 1981. S.23-24

zu **SJÖSTEDT, HARRIET:**

BROTHERUS, GRETA: *Munter spöksonat.* In: Hbl 10.02.1981

BÅSK-EKHOLM, KATIA: *Auktionen på ÅST.* In: Enhet 27.02.1981

TORVALDS, OLE: *Ett tankvärt ämne i teatralisk färs.* In: ÅU 10.02.1981

FRANKENHAEUSER, MARGIT: *Auktionen - kombination av saga och folklustspel.* In:
Hangötidning 24.02.1981

RÖNNHOLM, BROR: *Auktionen utan laddning.* In: VN 10.02.1981

zu **SÖDERLING, ROLF:**

KOCH, HANS: *Kropstenen gick hem också i Helsingfors.* In: ÖN 21.10.1976

Kropstenen uppförs på Lilla Teatern. In: ÖN 24.08.1976

Kropstenen slutsåld på Lillan. O.A. In: ÖN 07.10.1976

WIDÉN, GUSTAF: *Glädje trots svag ekonomi: Postbacken inbjuds till Lilla Teatern!*
In: Bbl 24.08.1976

- *Redan slutsålt för Postbacken i Helsingfors.* In: Bbl 07.10.1976

zu **STÜRMER, WAVA:**

FLEMMING, CHRISTINA: *Bibliografi över Recensioner av Wava Stürmers skönlitterära skrifter 1955-1980 samt av Så som elden (Wasa Teater, Svenska Teatern).*

Åbo Akademi, Litteraturvetenskapliga institutionen, Meddelanden Nr.6. Åbo 1983. O.S.

HERLER, DON: *Det är sting i Wavas text.* In: Öb 09.12.1979

NYLUND, CAMILLA: *Kvinnoeld.* In: Studentbladet, 12, 1979. O.S.

JANSSON, JANINA: *Kvinnovardag på Svenskan.* In: Hbl 25.11.1979

KRAEMER, ELLIN VON: *Kvinnosak i scenversion.* In: Astra Nr.1, 1980. O.S.

OLIN, BIRGITTA: *Teaterbrev från Helsingfors: ministans kamp.* In: Kuriren, 12.12.1979

SCHILDT, GÖRAN: *"Såsom elden" i Helsingfors: kvinnor på frammarsch.* In: SvD 23.12.1979

SÖDERLING, ROLF: *Svenska Teatern: Elden vill inte brinna.* In: ÖN 27.12.1979

SÖDERSTRÖM, ARNE: *Kvinnoproblem på Svenska Teatern.* In: LF 30.11.1979

SUNDGREN, TATJANA: *Att förmedla medvetenhet.* In: FNT 06.12.1979

THELESTAM, CAMILLA: *Helaftons kvinnosak.* In: VN 28.11.79

WIDÉN, GUSTAF: *Stürmerpjäs blev besvikelse: Kvinnokamp utan sting.* In: Bbl 27.11.1979

ZILLIACUS, CLAS: *Teater.* In: Nya Argus Nr.3/4, Årg. 73, 1980. O.S.

zu **TIKKANEN, HENRIK:**

ELFVING, EBBA: *Tikkanen med fjärilsvingar.* In: Hbl 15.03.1978

GORDIN, DAN: *Finlandssvensk teatervår.* In: Löntagaren 24.04.1978

GRÖNBERG, ANNE-MARIE: *Det meningslösa kriget.* In: VN 09.04.1978

HERLER, DON: *Fredspredikan - vidteckning?* In: Öb 25.04.1978

SÖDERSTRÖM, ARNE: *Tikkanen på Lilla Teatern.* In: LF 07.04.1978

ULFVENS, HENRIK: *Lillans 'Fjärilsvingar': Briljant - men ojämn.* In: Abl 07.04.1978

WIDÉN, GUSTAF: *Henrik Tikkanens nya pjäs: kriget en sexualneuros?* In: Bbl 11.04.1978

WILHELMS, TOM: *Tikkanens "Fjärilsvingar" på Lillan. "Brändovägen" på scen - anonymiserad, tråkigare.* In: FNT 13.04.1978

zu **WAHLFORSS, MIKAEL:**

ANDERGÅRD, MARGITA: *Publiken fånge i nät.* In: Hbl 20.11.1986

HELENIUS, BARBARA: *Människor i skyddsrum.* In: Hbl 05.12.1986

LODENIUS, PETER: *Mikael Wahlforss vill se när spelet blir verklighet.* In: Ny Tid 11.12.1986

ÖDMAN, CHARLOTTA: *I ett skyddsrum efter bomben.* In: Vbl 19.12.1986

zu **WILHELMS, TOM:**

AHLBOM, CHRISTIAN: *Ett mål: Teatern versus verkligheten.* In: Vbl 06.10.1984

BÄCKSTRÖM, BARBRO: *Nyskrivet på Wasa Teater.* In: Abl 06.11.1986

- *Autentiska rättsfall blev pjäs.* In: Abl 09.11.1984

FRANSBERG, KLAS: *Tre rättsfall på Vasa.* In: Enhet 08.09.1984

GLADER, SVEN-ERIK: *Sommarvänner: Österbottnisk - ja! Men banal och otrolig.*

In: JT 24.09.1982

HÖGLUND, MAJ-BRITT: *Nyskrivna pjäser avlöser klassiskt i Västernorrland.* In: Vbl 14.11.1984

SILVERSTEN, MONA: *Sommarvänner - en pjäs som visar vardagen som den gestaltar sig.* In: FNT 26.10.1982

SJÖSTRAND, MARGARETHA: *Premiär för Wasa Teaters "Sommarvänner". "Man känner för de olika figurerna i pjäsen".* In: ÖP 30.09.1982

ULJENS, ANJA: *Tre rättsfall.* In: Hbl 07.11.1984

VIITANEN, SONJA: *Underhållande och ytlig teater i regionens smak.* In: Öb 24.09.1982

zu **WULFF, THOMAS:**

GRÖNDAHL, HENRY G.: *Lillan avancerar på två fronter. I Esbo: Rädda spöken.* In: Hbl 01.11.1975

JANSSON, HENRIK: *Thomas Wulff - experimentator och revoltör.* In: Finsk Tidskrift Nr.1/2, 1982. S.14-28

KOCH, HANS: *Lilla Teaterns senaste: Rädsla och humor som uppsökande teater.* In: ÖN 27.11.1975

Lilla Teatern i startgropen med uppsökande pjäs. O.A. In: ÖN 23.09.1975

SUNDGREN, TATJANA: *Visst är väl alla rädda för någonting. Huset på kullen ofta inne i oss.* In: FNT 13.11.1975

WIDÉN, GUSTAF: *Premiär i Borgå för Lillanpjäs om rädsla?* In: Bbl 14.08.1975

zu **ÅGREN, ERIK:**

BROR-ERIK: *Vad söker du broder?* o.Quelle November 1972

HAGA, MONICA: *Oro och hemlöshet är emigrantens lott.* In: Vbl 29.10.1972

HAGNMAN, KAJ: *Emigrantens liv: Priset för flyttningen och oron alltför högt.* In: Vbl 22.10.1972

Odalmän och utvandrare. O.A. In: SvD 07.11.1972

SAHLSTRÖM, ANNA-LISA: *Vem söker du broder? Erik Ågrens Emigrantpjäs på Vasa Teater.* In: Horisont Nr.1, Årg. 20, 1973. S.57-61

zu **INTROTEATERN:**

Handplockat på Intro-scen. O.A. In: Hbl 21.02.1984

Introteatern utan scen. O.A. In: Hbl 15.05.1984

zu **KOM-TEATERN:**

Amatörteater lever upp. Rampen satsar på egen kabaré. O.A. In: Hbl 27.02.1977

BROTHERUS, GRETA: *KOM jubilerar med liten budget.* In: Hbl 24.08.1979

JANSSON, HENRIK: *KOM kom till Åbo.* In: Åu 06.09.1977

JOHANSSON GAMMALS, CHRISTINA: *Kaisa Korhonen på Lillans spelöppning:
Samarbetet med KOM-Teatern inget adjö till svenskheten!* In: Bbl 21.08.1981

KIHLMAN, MÅRTEN: *Sambomb av Lillan, KOM.* In: Hbl 30.08.1981

- *Startskott för Lillan och KOM.* In: Hbl 03.09.1981

Kom-scenens öde avgörs den 6 maj. O.A. In: Hbl 30.04.1970

Lillan-Kom experiment: Teater genom samarbete. O.A. In: Abl 28.08.1981

LINDÉN, MARIELLA: *Kultur. KOM kom hem!* In: FNT 15.12.1977

SPÅRE, CATHARINA: *Miljökabaré på KOM: 'Lagt skrot ligger' ojämn, underhållande.* In: NP 24.01.1970

zu **LILLA TEATERN:**

BROTHERUS, GRETA: *Traditionsenlig revy Gorkij i Lillans höst.* In: Hbl 09.05.1975

Finlandssvensk linje fortsätter hos Lillan i höst. In: VN 14.08.1975

HÄGERSTRÖM, GUNILLA, LEIF SALMÉN, IRA WINQVIST: *Repliken. Lillan och demokratin.* In: Hbl 13.12.1975

HÖGNÄS, TOR: *Lillan ger inte upp svenskheten.* In: Vbl 21.08.1981

Lillans personal får beslutsmakten. O.A. In: Ob 24.08.1974

Lilla Teatern höll personalseminarium. In: Hbl 06.06.1975

Lilla Teatern väljer delegation. O.A. In: Hbl 21.11.1975

Pikku Lillan bort, manssångare istället? In: Hbl 15.04.1972

SPÅRE, CATHARINA: *Ahlfors lämnar Lillan: Vänskaplig oenighet om målsättning.*
In: NP 05.06.1970

- *Lillan klarar sin "kris".* In: Hbl 11.12.1975

STARK, CAROLA: *"Neutronbomben": Tvåspråkig kabaré på Lillan välriktat skott mot fördomar.* In: Bbl 03.09.1981

Teaterdemokrati på Lillan. Diskussion till den milda grad! O.A. In: Abl 14.02.1975

WIDÉN, GUSTAF: *Revymakare på Lillan: "Vi öppnar framtidsdörrar!"* In: Bbl
23.02.1980

- *Stort överskott 1980: Snart är Lillan redo för nya "risker"!* In: Bbl 02.04.1981

- *Trots publikrusning: Lillans underskott nu 500.000 mark!* In: Bbl 20.03.1980

zu **SVENSKA TEATERN:**

BJÖRKSTEN, INGMAR: *'Lysande skyskrapor blir det inte'*. In: SvD 26.02.1984

MANDELIN-DIXON, MARY, MATIAS UUSIKYLÄ: *Dialog med publiken*. In: Astra Nr.3, 1984. O.S.

Personalen kräver. Förstatliga Svenska Teatern. O.A. In: Enhet 15.09.1977

SPÅRE, CATHARINA: *Svenskans 'Teaterögat' läggs ner tills vidare. Gemensam teaterinfo en lösning?* In: NP 10.07.1972

Värsta krisen någonsin för Svenska Teatern. O.A. In: Vbl 11.08.1977

zu **TEATER GRANAT:**

JAGUAR, JONAS: *Teater Granat: "Har revolten en riktning, granaten ett mål..."*. In: Enhet 04.08.1979

LINDBLAD, KJELL: *Ungdomsmusikalen "d.u.M.": Musik av hög klass*. In: Bbl 26.07.1979

NYLUND, CAMILLA: *d.u.M. ungen*. In: Studentbladet 21.09.1979

zu **TEATER RAMPEN:**

Amatörteater lever upp. Rampen satsar på egen kabaré. O.A. In: Hbl 27.02.1977

Amatörteatern inför höststarten. Rampen sätter upp en egen pjäs igen. O.A. In: Hbl 06.10.1977

ANDERGÅRD, MARGITA: *I en myrstack*. In: Hbl 26.05.1984

'Kvinnorna' på Rampen. O.A. In: Hbl 21.02.1984

JANSSON, JANINA: *Rampen om makt*. In: Hbl 18.01.1981

zu **WASA TEATER:**

BROTHERUS, GRETA: *Olsoni - Kurtén: Vi vill ha kvar inhemska linjen*. In: Hbl 18.12.1973

GLADER, SVEN-ERIK: *Vasa Teaters vår: Sång musik och slagsmål!* In: Vbl 31.10.1981

GRANHOLM, OLOF: *Anställningstryggheten på Wasa teater*. In: FNT 15.03.1979

KURTÉN, MARTIN, KRISTIN OLSONI: *Olsoni, Kurtén om anställningstryggheten på Wasa Teater: Ingen har sagts eller säjs upp godtyckligt!* In: FNT 22.03.1979

Lokalförankring viktig för teatern. O.A. In: Vbl 02.08.1972

Pjäser av Ågren och Granholm får urpremier på Wasa Teater. O.A. In: JT 02.08.1972