Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 8 (1979)

Artikel: Fröken Julie auf deutsch : fünf Übersetzer suchen August Strindberg
Autor: Brennecke, Detlef
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858410

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DETLEF BRENNECKE

Fröken Julie auf deutsch
Fünf Übersetzer suchen August Strindberg

Vorbemerkung

In einer Dreiviertelstunde einen Text und fünf seiner Übersetzungen zu untersuchen, zuvor den geistesgeschichtlichen Hintergrund ihrer Autoren darzustellen und aus der komparatistischen Analyse am Ende noch einen rezeptionstheoretischen Schluß zu ziehen – ist ein Ding der Unmöglichkeit.

Daß ich es dennoch – zumindest thesenartig – versucht habe, ist damit zu erklären, daß ich zu Beginn meiner Arbeit an diesem Vortrag den Umfang seines, wie es mir schien, doch so begrenzten Themas erheblich unterschätzt habe.

Ich hatte unter anderem gehofft, mich in diesem Vortrag auf gewisse Vorarbeiten stützen zu können – stellte dann jedoch fest, daß es sie kaum gibt. Weder gibt es (von beiläufigen Äußerungen abgesehen) tragfähige Untersuchungen zu den deutschen Strindberg-Übersetzungen, noch Studien über Strindbergs deutsche Übersetzer (was einem im Fall Emil Scherings fast als undenkbar erscheint), noch mehr als partielle Stellungnahmen zu Strindbergs deutscher Rezeption.

In dieser Situation kann mein Vortrag – zumal er ja nur fünf der sieben Übersetzungen von *Fröken Julie* präsentiert – nicht mehr sein als die Anregung, sich dem Thema in Zukunft ausführlicher zu widmen.

Einleitung

«Ebensowenig wie eine definitive und ein für allemal gültige schauspielerische Hamlet-Auffassung gibt es eine definitive übersetzerische Konzeption. Jede neue Interpretation reagiert auf das Werk auf neue Weise und drückt so auch das Verhältnis des Übersetzers zur gegenwärtigen kulturellen Lage und zur allgemeinen Situation des eigenen Volkes aus»[1].

In diesen beiden Sätzen des 1967 gestorbenen tschechoslowakischen Literaturtheoretikers Jiři Levý wird ein Phänomen berührt, das trotz mancher Arbeit innerhalb der komparatistischen Literaturwissenschaft viel zu wenig beachtet wird. Ich meine die Metamorphose, die ein

[1] J. Levý, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* (1963), übers. von W. Schamschula, Frankfurt am Main 1969, S. 78.

Werk im Laufe seiner Aneigung durch eine fremde Sprache in dieser durchmacht.

Sogar ein in grammatischer und lexikalischer Hinsicht so banaler Satz wie beispielsweise Hamlets «To be, or not to be: that is the question» beweist noch durch seinen Weg von Christoph Martin Wielands «Seyn oder nicht seyn – Das ist die Frage»[2] über August Wilhelm Schlegels «Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage»[3] hin zu Erich Frieds «Sein oder Nichtsein dann, das ist die Frage»[4], mit welcher Ausdauer sich Übersetzer immer wieder darum bemühen, einen Text herzustellen, in dem sie zum Ausdruck bringen, was ihre Vorgänger – ihrer Ansicht nach – noch nicht zum Ausdruck zu bringen vermochten.

Die Motivation zur neuen Übersetzung eines nicht-kontemporären fremdsprachlichen Texts kann – dies als Beispiel – neuen philologischen Erkenntnissen und einem gewandelten Weltbild entwachsen – denn beide verändern das Verständnis dieses Texts. Indem sich aber das veränderte Verständnis dieses Texts in seiner neuen Übersetzung niederschlägt, wird die neue Übersetzung zu einem Zeichen *ihrer* Zeit. Als Zeichen *ihrer* Zeit indessen bildet die neue Übersetzung den vorerst letzten Reflex einer im übrigen immer weiter schreitenden Entwicklung des Verständnisses des nicht-kontemporären fremdsprachlichen Texts. – Von Fritz Güttinger stammt der Satz: «Die Lebenserwartung einer Übersetzung ist diejenige der Auffassung, die dahintersteht»[5].

Gleichsam die Gegenprobe zu diesem Ausspruch läßt sich – unter anderem – mit Hilfe der Analyse einiger Übersetzungen von August Strindbergs naturalistischem Trauerspiel *Fröken Julie* machen – den Übersetzungen z.B. von Ernst Brausewetter, Emil Schering, Willi Reich, Peter Weiss und Hans Egon Gerlach.

Ihre Texte sollen deshalb im folgenden darauf untersucht werden, ob in ihnen Wandlungen des Verständnisses festzustellen sind und – *wenn* sie festzustellen sind – in welcher Weise dadurch die Rezeption des Strindbergschen Stücks prädisponiert worden ist.

[2] Nach: *Der deutsche Shakespeare* (= Theater unserer Zeit 7), Basel/Hamburg/Wien 1965, S. 54.

[3] Nach: *Shakespeares Werke* 9, hg. von W. Deninger (= Bongs Goldene Klassiker Bibliothek), München o.J., S. 128.

[4] W. Shakespeare, *Hamlet,* übers. von E. Fried, Berlin o.J., S. 6 des dritten Akts.

[5] E. Güttinger. *Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens,* Zürich 1963, S. 57.

Der Sinn einer solchen Untersuchung liegt darin zu zeigen, mit Hilfe welcher Fragestellung die Basis unseres Wissens über die Strindberg-Rezeption in Deutschland verbreitert und somit noch sicherer gemacht werden kann.

Fröken Julie

Kurz nach Fertigstellung des Manuskripts seiner *Skärkarlsliv*-Erzählungen schrieb August Strindberg im Juli und August des Jahres 1888 auf dem alten Jagdschloß Skovlyst in der Nähe von Kopenhagen ein, wie er es nannte, «naturalistisches Trauerspiel im neuen Stil»[6], den Einakter *Fröken Julie*[7]. Er griff darin das – schon ein Jahr zuvor in *Fadren* behandelte – Thema des Kampfes der Gehirne und Geschlechter wieder auf und spitzte es noch dadurch zu, daß er diesen Kampf nunmehr auch zwischen zwei gesellschaftlichen Klassen toben ließ. Die eine verkörpert die Comtesse Julie, die andere der Diener Jean.

Es ist bekannt, welchen Skandal dieses Sujet seinerzeit gemacht hat, denn der Zorn war öffentlich. – Nicht öffentlich hingegen war die Reaktion des schwedischen Verlegers Joseph Seligmann, dem Strindberg das Manuskript von *Fröken Julie* am 22. August 1888 zugeschickt hatte[8] und der es im November desselben Jahres bereits publizierte – freilich nicht in der ihm übersandten Form, sondern mit 137 Änderungen und Streichungen[9].

[6] Ich zitiere Strindbergs Briefe hier und im folgenden nach der seit 1948 von der Strindberggesellschaft in Stockholm veröffentlichten Edition *August Strindbergs brev* (= *ASB*). – Dieses Zitat: *ASB* 7, S. 106.

[7] Da es hier nicht um eine Darstellung und Interpretation des Stücks geht, sondern um die Sichtung seiner Übersetzungen, verweise ich den an der Literatur zu *Fröken Julie* Interessierten an dieser Stelle nur auf C. R. Smedmark, *Inledning till Fröken Julie,* in C. R. S., *August Strindbergs dramer* 3, Stockholm 1964, S. 277–295; sowie auf L. Josephsons *Strindbergs drama Fröken Julie,* Stockholm etc. 1965, und die von U.-B. Lagerroth und G. Lindström herausgegebenen *Perspektiv på Fröken Julie,* Uddevalla 1972.

[8] Am 10. August hatte er das Manuskript K. O. Bonnier angeboten (vgl. *ASB* 7, S. 104), der es jedoch zehn Tage später zurückschickte, da es ihm «allzu riskant, allzu ‹naturalistisch›» erschien (vgl. *ASB* 7, S. 105).

[9] Dazu siehe unten Anm. 16.

Da Strindberg offenbar keine Abschrift seines Manuskripts mehr besaß[10] und Seligmann das Original unterdessen auf Wunsch des Autors[11] über David Bergström an den französischen Übersetzer Jules Henri Kramer weitergegeben hatte, war er zu einer gründlichen Korrektur der, wie er schrieb, «idiotischen und frechen Kollaborationen»[12] des Verlegers nicht mehr imstande, als *Fröken Julie* im Winter 1888/89 ins Dänische übersetzt werden sollte. – Strindberg blieb es nur, auf der Rückseite des Titelblatts der im Februar 1889 im Kopenhagener Schubothe Verlag gedruckten Übersetzung durch Nathalia Larsen[13] sarkastisch anmerken zu lassen: «Die Übersetzung folgt dem überarbeiteten[14] Original unter Weglassung der vom schwedischen Verleger im Text des Verfassers unternommenen Dichterversuche»[15].

Erst seit Harry Bergholz' Studie *Toward an Authentic Text of Strindberg's Fröken Julie*[16] von 1954 haben wir einen Überblick über die Eingriffe des schwedischen Verlegers[17]; erst seit Carl Reinhold Smedmarks zehn Jahre später vorgelegter Ausgabe des Dramas[18], für deren Kommentar[19] das inzwischen wiederentdeckte Originalmanuskript[20]

[10] Strindberg hatte, wie u.a. die Seitenverweise in seinen Briefen vom 2. Oktober 1888 an Seligmann (*ASB* 7, S. 129) und vom 26. Oktober 1888 an J. H. Kramer (*ASB* 7, S. 150f.) zeigen, zeitweilig eine Kopie des Manuskripts besessen (vgl. auch *ASB* 7, S. 137). Diese Kopie dürfte es gewesen sein, die E. Brandes gelesen hatte. – Wo sie später hingekommen ist, läßt sich nicht mehr feststellen.

[11] Vgl. Strindbergs Brief vom 21. Oktober 1888 an Seligmann (*ASB* 7, S. 147).

[12] *ASB* 7, S. 174.

[13] Zu ihr vgl. die Briefe in *ASB* 7, S. 200, S. 207, S. 219, S. 221 und S. 222.

[14] Anstelle dieses Wortes sollte ursprünglich das Wort «restaurierte» stehen (vgl. *ASB* 7, S. 219f., Anm. 4).

[15] *ASB* 7, S. 219.

[16] H. Bergholz, *Toward an Authentic Text of Strindberg's Fröken Julie,* in: orbis litterarum, 9, 1954, S. 167–192.

[17] Bergholz betrachtet sie insgesamt gesehen allerdings nicht als so gravierend: «The many changes go but skindeep and do not affect the essence of the work» (S. 176).

Bemerkt worden waren Seligmanns Eingriffe schon 1948 von M. Lamm in seinem Buch über *August Strindberg,* Stockholm ²1963 (= Aldusbok 40), S. 181[1], und von S. Rinman in seinen *Studier i svensk bokhandel,* Stockholm 1951, S. 352, doch sind beide Autoren ihnen nicht weiter nachgegangen.

[18] Smedmark, *Dramer* 3, S. 297–362.

[19] Smedmark, *Dramer* 3, S. 494–511.

ausgewertet wurde, verfügen wir über einen – immerhin so gut wie[21] – authentischen Text.

Vorher galt der von John Landquist im 23. Band der *Samlade skrifter av August Strindberg*[22] veröffentlichte Abdruck als verbindlich und vor diesem der Text der drei früheren schwedischen Auflagen des Stücks[23] und seiner dänischen Übersetzung.

Wo aber nun die textliche Basis einer Übersetzung dermaßen unsicher ist und sich jeder Übersetzer auf einen anderen ‹Urtext› stützen kann, sind Divergenzen zwischen allen Resultaten selbstverständlich. Brausewetter zum Beispiel benutzte sowohl die schwedische Ausgabe von 1888 als auch – auf Bitten Strindbergs[24] – die dänische von 1889; Schering, der 1910 die Handschrift noch einmal – und zwar vergeblich – suchen ließ[25], dürfte nach der ersten schwedischen Auflage von 1888 übertragen haben; Reich und Gerlach arbeiteten – bei unterschiedlicher Berücksichtigung der Anmerkungen – offenkundig mit John Landquists Edition von 1920; Peter Weiss last but not least legte seiner Übersetzung 1962 Strindbergs Manuskript zugrunde[26].

Auch wenn man die Binsenwahrheit außer Betracht läßt, daß die Übersetzung nicht das Original ist, muß man gleichwohl schon am Anfang resümieren, daß die Nachbildungen von Strindbergs Einakter *Fröken Julie* einen ‹Urtext› gar nicht kennen.

Die Verführung, sich gegenüber der jeweiligen Vorlage Freiheiten zu nehmen, war mithin programmiert. Bereits der erste deutsche Übersetzer dieses Stücks konnte ihr nicht widerstehen.

[20] Es befindet sich seit dem Jahre 1942 im Nordischen Museum in Stockholm.

[21] Diese Einschränkung ist zu machen, da sich nicht in jedem Fall mit letzter Sicherheit sagen läßt, ob eine Änderung in der Handschrift auf Strindbergs, Seligmanns oder des Setzers Konto geht. Schon der Autor selbst, der am 3. Januar 1889 einen eigenen Zusatz durch N. Larsen wieder streichen ließ (*ASB* 7, S. 219), blickte da nicht mehr durch.

[22] A. Strindberg, *Fröken Julie,* in A.S., *Samlade skrifter* 23, hg. von J. Landquist, Stockholm 1920, S. 97–187, bzw. S. 434–439.

[23] Stockholm 1888, [2]1903 und [3]1914.

[24] Vgl. Strindbergs Brief vom 13. Dezember 1889 (*ASB* 7, S. 398).

[25] Vgl. dazu u.a. Bergholz, *Authentic Text,* S. 187.

[26] Dies schließe ich aus der unten, S. 182, zitierten Übersetzung von nur in der Handschrift stehenden Repliken. Ich muß es freilich bei der Vermutung belassen, da der Autor mir eine diesbezügliche Frage nicht beantwortet hat.

Strindberg und Ernst Brausewetter

Der 1863 in Königsberg geborene und 1904 in Berlin gestorbene Ernst Brausewetter war ein vielseitiger Mann[27]. Er besaß praktische Verlagserfahrung und war als Autor tätig. 1892 zum Beispiel veröffentlichte er eine Studie *Ueber Abhärtung*[28] und 1897 eine «Liebesnovelle» mit dem Titel *Eifersucht*[29]. 1895 gab er eine Denkschrift zu *Fürst Bismarck's 81. Geburtstag* heraus[30] und 1899/1900 das illustrierte Jahrbuch *Knecht Ruprecht*[31]. Ferner arbeitete er als Herausgeber von Anthologien[32] und als Übersetzer aus den nordischen Sprachen. Dabei übertrug er Ibsen ebenso wie Paulsen, Hedberg ebenso wie Strindberg.

Schon die thematische und formale Vielfalt in der schriftstellerischen Produktion Ernst Brausewetters deutet darauf hin, daß hier kein Strindberg-Übersetzer aus Passion, sondern eher aus Zufall am Werk war.

Diese Tatsache dürfte auch der Grund dafür gewesen sein, daß Strindbergs Verhältnis zu diesem Alles-Schreiber und Alle-Übersetzer, den er nicht persönlich kannte[33], – wie seine Briefe zeigen – geschäftsmäßig, ja: meist gespannt war. Bezeichnend ist es, wenn er Brausewetter am 24. April 1892 ohne Umschweife mitteilt: «Nachdem ich seit ein paar Jahren nichts mehr von Ihnen gehört habe, bin ich auf Erich Holms[34] Angebot eingegangen, ihn mit der weiteren Verbrei-

[27] Über ihn siehe: *Deutsches Literatur-Lexikon* 1, hg. von B. Berger und H. Rupp, Bern/München [3]1968, Sp. 941.

[28] E. Brausewetter, *Ueber Abhärtung. Eine Anweisung zur Erziehung gesunder Kinder,* Wiesbaden 1892.

[29] E. Brausewetter, *Eifersucht. Eine Liebesnovelle,* Berlin und Leipzig 1897.

[30] E. Brausewetter, *Fürst Bismarck's 81. Geburtstag – Vollendung des 80. Lebensjahres. Berichte über die Ereignisse vor und an demselben. Reden – Preßstimmen – Gedichte des In- und Auslandes,* Ziegenhals und Leipzig 1895.

[31] *Knecht Ruprecht. Illustriertes Jahrbuch für Knaben und Mädchen,* 2 Bände, hg. von E. Brausewetter, Köln 1900.

[32] E. Brausewetter, *Nordische Meisternovellen,* Leipzig 1896; ders., *Meisternovellen deutscher Frauen,* Berlin 1897 und 1898.

[33] In einem Brief an O. Hansson vom 20. Februar 1891 vermutet er offenbar, daß es sich bei Ernst Brausewetter um das Pseudonym einer Frau handeln muß (*ASB* 8, S. 188; vgl. auch S. 200, wo er «Ernst Brausewetter» in Anführungszeichen setzt).

[34] Mathilde Pragers Pseudonym.

tung meiner Werke in Deutschland zu betrauen[35]. Dabei haben Sie kein Recht, sich über diesen Schritt zu wundern, da Sie teils gegebene Autorisierungen ungenutzt gelassen, teils für sich in Anspruch genommen haben, selbst zu bestimmen, was erscheinen soll und was nicht»[36].

Dies war zwar eine handfeste Ungerechtigkeit, denn erst im Jahr zuvor hatte Brausewetter – noch dazu erfolgreich[37] – versucht, für Strindbergs Roman *I havsbandet* in Deutschland einen Verleger zu finden, und seine unterdessen begonnene Übersetzung nur deswegen abbrechen müssen, weil Marie von Borch ihm zuvorgekommen war[38], doch zeigt der Ton dieses Briefes, wie wenig ersprießlich die Zusammenarbeit zwischen Strindberg und Ernst Brausewetter – sicherlich für beide Seiten – war[39].

Strindbergs Mißtrauen, von Brausewetter bei der Teilung der Er-

[35] Strindberg respektiert die alten Rechte Brausewetters später nur widerwillig und aus der Einsicht: «Er soll halt auch leben können» (*ASB* 14, S. 238).

[36] *ASB* 9, S. 24 (vgl. auch *ASB* 9, S. 31).

[37] Strindberg selbst zitiert am 20. März 1891 in einem Brief an O. Hansson ein Schreiben Brausewetters, in dem dieser mitteilt, der Stuttgarter Verleger J. Kürschner sei bereit, *I havsbandet* in seiner Zeitschrift Aus fremden Zungen, vorabzudrucken und anschließend in der Deutschen Verlagsanstalt zu verlegen. Als «Honorarantheil» stellt er 300 Mark in Aussicht (*ASB* 8, S. 223f.).

[38] Diese ganze Affaire ist zu verfolgen in *ASB* 8, S. 188f., S. 200, S. 201f., S. 219, S. 223f., S. 229f. und S. 245. Sie steht im Grunde unter Strindbergs Motto: «Mein Kämpfer ist, wer gewinnt = der ist mein Übersetzer, der zuerst einen Verleger findet» (*ASB* 8, S. 200).

[39] Anders als der Übersetzerkollege Brausewetters, J. Elias, der wie dieser auch Ibsen übertrug und 1896 von «dem papiernen Deutsch der (W.) Lange und Brausewetter» sprach (nach: *Dichter über ihre Dichtungen. Henrik Ibsen,* Studienausgabe 10/II, hg. von V. Arpe, München 1972, S. 254), hat sich Strindberg über die translatorischen Fähigkeiten Brausewetters nicht negativ geäußert. Die Übersetzung von *Skräddarns skulle ha dans* aus der Novellensammlung *Skärkarlsliv* bezeichnet er einmal sogar als «gut» (*ASB* 7, S. 403), obwohl er noch drei Jahre später in einem Brief an M. Prager gesteht, daß er «nicht genug Deutsch kann, um so etwas zu beurteilen» (*ASB* 9, S. 105).

Vgl. auch den Bericht von M. Weyr aus dem Jahre 1893: «Er (= Strindberg)... spricht acht Sprachen, darunter Chinesisch, die meisten schlecht, beherrscht sie aber schriftlich vollkommen, mit Ausnahme des Deutschen, welches ihm am schwersten fällt, hat aber dabei die fixe Idee, die deutsche Sprache zu reformieren und bringt seine Übersetzer zur Verzweiflung» (nach *Strindberg im Zeugnis der Zeitgenossen,* hg. von S. Ahlström, übers. von H.G. Kemlein, Bremen 1963, S. 223f.).

träge übervorteilt zu werden, kam am Ende noch hinzu[40], so daß eine Regung der Eitelkeit des Übersetzers beim Autor schließlich das Faß der angestauten Abneigung zum Überlaufen brachte. Entrüstet schrieb Strindberg drei Tage nach der Premiere von *Gillets hemlighet* am 23. Januar 1903 im Berliner Schillertheater an Emil Schering: «Dieser hysterische Brausewetter (...) hat mir nach der Aufführung eine törichte Postkarte geschrieben, auf der er zwar sein Übersetzertalent lobt – aber kein Wort (nicht 1 !) über die Aufführung selbst oder ihren Erfolg sagt»[41].

Auch wenn – alles in allem – Ernst Brausewetter schon von seiner Motivation her als Strindbergs Übersetzer nur eine Nebenrolle spielt[42], ist er doch bedeutend als der erste Übersetzer des wohl am meisten skandalumwitterten Stücks dieses Autors.

Brausewetters Übersetzung

Am Ende einer Charakteristik schreibt Ernst Brausewetter im Jahre 1896 über August Strindberg, «daß seine Gestaltungskraft nicht völlig an seine Geistestiefe und Ideenoriginalität heranreicht, daß seine Gestalten nicht völlig sind, was sie werden sollten, und daß sie uns daher nicht zu überzeugen vermögen»[43].

[40] Vgl. *ASB* 8, S. 229, und 14, S. 251. Dieses Mißtrauen schien eine gewisse Rechtfertigung zu erfahren, als sich Brausewetters Witwe weigerte, Strindberg die ihm zustehenden Tantiemen auszuzahlen (vgl. *ASB* 15, S. 315, S. 318 und S. 321).

[41] *ASB* 14, S. 243f. Zuvor hatte er E. Schering gegenüber bereits die Hoffnung ausgedrückt, dieser werde seine Zeit nicht mit einem Antwortbrief an Brausewetter «vergeuden» (*ASB* 14, S. 192); schon 1894 hatte er «Brausewetter und das Theaterpack» in einem Atemzug genannt (*ASB* 10, S. 26).

[42] Immerhin wurden von den Werken Strindbergs die folgenden in Brausewetters Übersetzung gedruckt:
Fadren (1887) im Jahre 1888.
Skräddarns skulle ha dans (1888) im Jahre 1889,
Fröken Julie (1888) im Jahre 1890,
Gillets hemlighet (1880) im Jahre 1894,
Herr Bengts hustru (1882) im Jahre 1894,
Kamraterna (1888) im Jahre 1910 und
Mäster Olof (1872) im Jahre 1913.

[43] BRAUSEWETTER, *Nordische Meisternovellen*, S. 7.

Was dieses Zitat belegt, ist die Kritik des Übersetzers an der Sprache des von ihm übersetzten Schriftstellers – an jenem Element somit, an dem der Übersetzer den von ihm übersetzten Schriftsteller am subtilsten redigieren kann.

Worauf im Fall von *Fröken Julie* jener von Ernst Brausewetter empfundene Mangel Strindbergs an «Gestaltungskraft» beruht, begreift man, wenn man feststellt, daß offenbar der Übersetzer 1890 fortgeführt hat, was von Seligmann zwei Jahre früher schon begonnen worden war: die Zensur vielleicht schockierender Repliken.

Und so fehlt bei Brausewetter Jeans «frecher Scherz»[44] nach dem Beischlaf, es sei nicht gerade der *Rücken* des Habichts gewesen, den er bei Julie soeben noch gesehen hat[45]; deshalb ist die Doppelung «Domestiken-Nutte, Lakaien-Schickse» mit «Domestikendirne» zumindest um 50 Prozent gekürzt[46]; deshalb wurde der Satz «So etwas kenne ich nur von Tieren und gefallnen Frauen!» ebenso fortgelassen[47] wie der Satz «Sie spucken mich an und gestatten mir nicht, mich dann abzuwischen – und zwar an Ihnen»[48]; deshalb raunzt Jean auch Julie nicht mehr mit den Worten an «Sind Sie rasend, Mensch?», sondern immerhin noch einigermaßen comme il faut mit der Frage «Sind Sie rasend, Fräulein?»[49]; deshalb ist Julies emanzipiertes Geständnis, «daß meine Leibesfrucht Deinen Samen begehrte» ebenso eliminiert[50] wie Jeans zynische Replik «Das ist jetzt das Königsblut, das spricht!

[44] JOSEPHSON, *Fröken Julie,* S. 136.

[45] Ich habe ausschließlich die gesprochenen Repliken des Stücks untersucht, da mir nur auf ihrer Ebene ein Vergleich der fünf Übersetzungen miteinander sinnvoll erscheint (Reich z.B., Weiss und Gerlach haben Strindbergs Vorwort nicht übertragen) und die Regieanweisungen als textliche Rezeptionsgrundlage weitgehend unerheblich sind.

Als schwedischen Text habe ich den von LANDQUIST 1920 in den *Samlade skrifter* edierten verwendet (= LANDQUIST + Seitenangabe), der sich ja u.a. auf die erste schwedische und dänische Auflage stützt (vgl. S. 423).

BRAUSEWETTERS Übersetzung erschien 1890 als Band 2666 von Reclams Universal-Bibliothek in Leipzig (= BRAUSEWETTER + Seitenangabe).

Hier nun vgl. LANDQUIST S. 152 : BRAUSEWETTER S. 42.

[46] LANDQUIST S. 153 : BRAUSEWETTER S. 42.

[47] LANDQUIST S. 153 : BRAUSEWETTER S. 42.

[48] LANDQUIST S. 164 : BRAUSEWETTER S. 49.

[49] LANDQUIST S. 165 : BRAUSEWETTER S. 50.

[50] LANDQUIST S. 175 : BRAUSEWETTER S. 56.

Weiter so, Fräulein Julie! Nur in den Sack mit dem Müller!»[51]; deshalb schließlich sind die berüchtigten «Gemüsehändlersünden» der dänischen Übersetzung ebenso gestrichen[52] wie Kristins Replik «(Ja, aber sehen Sie, diesen [= Glauben] kriegt man nicht so ohne weitres), es sei denn durch Gottes Gnade – und die zu kriegen, ist nicht allen gegeben – – –»[53].

Die Linie, auf der Brausewetters Streichungen liegen, ist, wie wir sehen, weitgehend identisch mit der Linie, auf der Seligmanns Streichungen lagen: vor allem sexuelle und blasphemische Äußerungen fallen der Zensur zum Opfer. Da aber gerade diese Äußerungen im Munde Jeans ihren Stellenwert haben, führt ihre Streichung dazu, daß der klassenkämpferische Impetus Jeans an Saft und Kraft verliert.

Addiert man am Schluß zu Brausewetters reflektierten Streichungen noch die eher unreflektierten Modifikationen seiner Vorlagen[54] und Übersetzungsfehler, wie sie immer vorkommen können,[55] dann wird erkennbar, wie Brausewetters Übersetzung in manchem Detail von Strindbergs Text abweicht.

Damit war *Fröken Julie* zwar nicht im Kern verändert worden, wohl aber so ins Deutsche gebracht, daß es notwendig wurde, sowohl die translatorischen Mängel zu beheben, als auch jene Sätze nachzuliefern, die Brausewetter ausgelassen hatte.

Diese Aufgabe fiel 1902 jenem Manne zu, der bis heute als *der* Strindberg-Übersetzer gilt: Emil Schering (1873–1951).

[51] LANDQUIST S. 176 : BRAUSEWETTER S. 56.

[52] LANDQUIST S. 436 : BRAUSEWETTER S. 60.

[53] LANDQUIST S. 182 : BRAUSEWETTER S. 60. Unverständlich ist, warum Brausewetter bei diesem Konzept die Sodomisten-Replik aus der dänischen Übersetzung übernommen hat (LANDQUIST S. 438 : BRAUSEWETTER S. 47).

[54] Indem sich Christine im Deutschen z.B. von Anfang an mit ihrem «Schatz» *(passim)* anders als im Schwedischen duzt, gesellt sie sich schon damit verbal zu Jean auf dieselbe Stufe, so daß dieser nicht mehr – sich auch in der Sprache von Christine entfernend – *zwischen* ihr und der Comtesse steht (zu diesem Punkt vgl. u.a. JOSEPHSON, *Fröken Julie,* S. 151).

[55] Z.B. «Mörder» statt ‹Räuber›, (LANDQUIST S. 138 : BRAUSEWETTER S. 33) und «im Wagen» statt ‹in den Wagen› (LANDQUIST S. 158 : BRAUSEWETTER S. 46).

Strindberg und Emil Schering

Nachdem Emil Schering 1894 im Alter von 21 Jahren den ersten Kontakt zu Strindberg hergestellt hatte, betätigte er sich mit Eifer als sein Übersetzer, mit Leidenschaft als sein «Propagandist»[56]. Schon 1897 ging er mit dem Plan um, Strindbergs sämtliche Schriften zu übersetzen, doch erhielt er grünes Licht erst 1899, als der Autor an ihn schrieb: «Können Sie eine deutsche Ausgabe meiner ‹Gesammelten Schriften› zu Stande bringen, bin ich bereit mitzumachen»[57].

Erfüllt von blinder Hingabe an den «Meister», wie er ihn fortan zu nennen pflegte[58], machte sich Schering daraufhin ans Werk, systematisch alle Arbeiten Strindbergs zu übertragen. – – Zwölf Jahre später, am 30. Juli 1911, konnte der Schwede – am Ende seines Lebens – konstatieren, daß «Sie die deutsche Gesamtausgabe meiner Schriften jetzt vollendet haben»[59] – eine Feststellung, die er sogleich mit der praktischen Frage verband, ob das Ganze nun nicht «gegen eine sehr große Summe zu verkaufen» sei[60].

Bei dem oft geradezu ekstatischen Enthusiasmus auf beiden Seiten ist es nicht verwunderlich, daß auch auch auf beiden Seiten sich *Kritik* kaum geäußert hat. Vielmehr waren hier zwei Männer zusammengetroffen, die sich für Gefährten im Geiste halten wollten. Und es ist ein Zeichen hierfür, wenn Schering im April 1907 dem «Meister» über

[56] So W.A. Berendson in: *August Strindberg. Ein geborener Dramatiker,* München 1956, S. 76.

Über Schering vgl. auch C.L. Schleich, *Besonnte Vergangenheit. Lebenserinnerungen (1859–1919),* Berlin 1930, S. 284.

[57] Ich zitiere in diesem Kapitel Strindbergs Briefe nach *Briefe an Emil Schering* (= *Strindbergs Werke* VIII, 3, übers. von E. Schering), München 1924, füge aber hinzu, daß diese Briefe vom Herausgeber nicht immer vollständig und in Übereinstimmung mit dem Wortlaut der Originale übertragen worden sind; vgl. z.B. den Brief Strindbergs vom 14. Juni 1902 in dieser Ausgabe, S. 75f., und in *ASB* 14, S. 192.

Strindbergs hier zitierte Zustimmung steht in: *Briefe,* S. 28.

[58] Man vgl. z.B. nur eine so energisch Respekt verlangende Fußnote wie: «Die bisherigen Briefe hatte Strindberg deutsch geschrieben; doch habe ich auch diese deutschen Briefe ‹übersetzt›, damit sich niemand über das gebrochene Deutsch des in drei Sprachen (schwedisch, französisch, deutsch) schreibenden Meisters lustig zu machen wagt!» (Strindberg, *Briefe,* S. 13).

[59] Strindberg, *Briefe,* S. 275.

[60] Strindberg, *Briefe,* S. 275.

eine «telepathische Verbindung» mit ihm berichtet und Strindberg dies mit Zustimmung registriert: «Ja, es ist wie Sie sagen: ‹Eine Kraft›!»[61].–Als Schering (um ein weiteres Beispiel für die mystische Wahlverwandtschaft der beiden zu geben) kurz darauf von seiner Ehefrau verlassen wurde und sie auch ihre Kinder mit sich nahm, schrieb Strindberg ahnungsvoll an seinen Jünger: «Also auch Sie!»[62].

Gleichsam um den Übersetzer aber von seinem privaten Kummer abzulenken, regte Strindberg – nachdem seine Kinder dies schon vorher abgelehnt hatten – nunmehr Schering an, seine Erzählungen, Novellen und Märchen zu dramatisieren. Schering, wie immer leicht für eine «Intention» seines «Meisters» zu enthusiasmieren, muß stehenden Fußes aus Strindbergs «schwedischer Miniatur» *Karl Ulfsson* ein Drama in vier Akten gezimmert und postwendend an den Dichter dann abgeschickt haben, denn schon am 18. Mai 1907 ist Strindberg in der Lage, dieses opus mit dem Satz zu kommentieren: «So schrieb ich meine ersten Dramen mit 19 Jahren!»[63].

Vor dem Namen Strindberg mag dies auch einem Vierunddreißigjährigen vielleicht noch als ein Lob erschienen sein, gleichwohl: der Plan kooperativer Schriftstellerei wurde nicht weiter verfolgt. Er zeigt jedoch, wie eng die geistige Beziehung zwischen Strindberg und Emil Schering unterdessen war – eine Beziehung, die ihre Impulse vor allem aus Strindbergs Einstellung erhielt: «Niemals kommt hier ein gutes Wort zu mir, anders als durch Sie»[64].

Scherings Übersetzung

Eine auf Brausewetters Übersetzung folgende Nachbildung von Strindbergs *Fröken Julie* hatte zuerst die translatorischen Mängel der ersten Übertragung zu beheben und diese vor allem um jene Passagen zu ergänzen, die von Brausewetter ausgelassen worden waren.

Die Untersuchung von Scherings Übersetzung zeigt nun, daß das in

[61] STRINDBERG, *Briefe*, S. 233.
[62] STRINDBERG, *Briefe*, S. 220.
[63] STRINDBERG, *Briefe*, S. 217.
[64] STRINDBERG, *Briefe*, S. 191.

ihr tatsächlich auch geschehen ist[65], ja: wie von selbst geschehen mußte, weil Strindbergs Adorant in ganz außergewöhnlichem Maße wörtlich übersetzt hat – so wörtlich zum Teil, daß seine Treue auf Kosten der Verständlichkeit geht.

Denn was bedeutet dem deutschen Zuhörer im Theater eine Bemerkung wie «das war jedenfalls ein Mann für seinen Hut»[66]? Wie soll er's sich zusammenreimen, daß die Mittsommernacht «am heiligen Abend», beziehungsweise sogar «am Heiligabend» gefeiert wird[67]? Was soll er von einem Ausspruch halten wie «Ein andermal ist ein Schelm»[68] oder einem Dialog wie

> DAS FRÄULEIN. (...) Komm Er jetzt hinaus und pflücke Er mir Syringen!
> (...)
> JEAN. Mit Fräulein?[69].

Derartig grammatisch unmögliche und inhaltlich unsinnige, wohl aber wörtliche Nachbildungen machen Scherings Text zu einem Musterbeispiel für den vergeblichen Versuch, mit einer hundertprozentig wörtlichen auch eine hundertprozentig richtige Übersetzung herzustellen. Indem Emil Schering aber diesen Versuch ständig unternimmt, läßt er die Gestalten seiner Übersetzung sich bisweilen in einem Deutsch unterhalten, das auf ihre sprachlichen Probleme mehr Aufmerksamkeit lenkt als auf ihre menschlichen –

[65] Die Tatsache, daß die «Gemüsehändlersünden» der dänischen Übersetzung (vgl. oben Anm. 52) auch bei Schering fehlen (S. 46), ist darauf zurückzuführen, daß Schering offenbar nur die schwedische Vorlage benutzt hat.

Im übrigen zitiere ich seine Übersetzung nach der 17. Auflage des 1902 zum erstenmal im Band *Elf Einakter* erschienenen Texts, München 1918, S. 3–50 (= *Strindbergs Werke* I, 3; hier = SCHERING + Seitenangabe), da ich davon ausgehe, daß Scherings spätere – überarbeitete – Übersetzung als die maßgebliche betrachtet werden muß. Anzumerken ist jedoch in diesem Zusammenhang, daß die erste Fassung im ganzen gesehen *noch* wörtlicher ist als die ihr seit 1904 folgenden. Das gilt besonders für den Gebrauch der Fremdwörter – z. B. «komplett» (1902, S. 1): «vollständig» (Berlin/Leipzig ²1904, S. 9), «mankierte» (1902, S. 6): «sitzen ließ» (1904, S. 14), «Chiffonnière» (1902, S. 45): «Sekretär» (1904, S. 53) etc. (vgl. dazu Schering selbst [1902, S. 348f.]).

[66] LANDQUIST S. 118 : SCHERING S. 5.

[67] LANDQUIST S. 120, bzw. S. 125 : SCHERING S. 7, bzw. S. 10.

[68] LANDQUIST S. 127 : SCHERING S. 11.

[69] LANDQUIST S. 131 : SCHERING S. 13.

CHRISTEL. Ist es auf die Art zugegangen? Nein, was Er sagt!
JEAN. Ja, so war die Sache! (...)[70].

Man kann eine solche Diktion, wie Otto Oberholzer es 1956 in seiner Zürcher Antrittsvorlesung über *Wandlungen des Strindbergbildes* getan hat[71], natürlich ganz allgemein mit Scherings «unzulänglichen sprachlichen Mitteln» erklären[72]. Man sollte sie jedoch, wie ich meine, auch im Zusammenhang mit jenem Grundsatz sehen, den Friedrich Schleiermacher schon 1813 in seinem Vortrag *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens*[73] als ersten genannt hat, als er die zwei Wege beschrieb, die – theoretisch – «zu einem möglichst richtigen und vollständigen Verständniß und Genuß» eines fremden Sprachkunstwerks führen[74]. «Entweder», sagt Schleiermacher, «der Uebersezer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen»[75].

Emil Schering läßt ohne Zweifel «den Schriftsteller möglichst in Ruhe» und beweist mit seiner Übersetzung weniger, daß er sich die «Eindeutschung Strindbergs»[76], als vielmehr, daß er sich die ‹Strindbergisierung des Deutschen› «zur Lebensaufgabe»[76] gemacht hat.

Die zitierten Beispiele zeigen indessen, daß die solchem Ziel zugrundeliegende Methode nur verhindert, was sie anstrebt. – Georges Mounin erklärt mit Recht: «(...) der Übersetzer eines Theaterstücks (wird) sich im allgemeinen weniger wörtlicher Übersetzungsverfahren bedienen (...). Denn er muß nicht nur Aussagen übersetzen, sondern auch

[70] LANDQUIST S. 118 : SCHERING S. 6.

[71] O. OBERHOLZER, *Wandlungen des Strindbergbildes. Zürcher Antrittsvorlesung vom 16. Juni 1956,* in: Wochenbeilage des Neuen Winterthurer Tagblattes 79/144 vom 23. Juni 1956.

[72] OBERHOLZER, *Strindbergbild.*

[73] F. SCHLEIERMACHER, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens,* in: Das Problem des Übersetzens, hg. von H.J. Störig, (= Wege der Forschung 8), Darmstadt 1963, S. 38–70.

[74] SCHLEIERMACHER, *Methoden,* S. 47.

[75] SCHLEIERMACHER, *Methoden,* S. 47.

[76] Nach OBERHOLZER, *Strindbergbild.*

Kontexte und Situationen, und zwar so, *daß man sie unmittelbar versteht»*[77].

Indem Emil Schering im Fall von *Fröken Julie* «nur Aussagen» übersetzte, hemmte er die Wirkung dieses Stücks. Warum er das Interesse an ihm nicht auf ewig gelähmt hat, ist wohl mit den Worten von Oberholzer schon erklärt: «Strindberg ist (...) der exemplarische Beweis dafür, daß keine auch noch so mangelhafte und anfechtbare Übersetzung den Durchbruch einer genuinen dichterischen Kraft über die sprachlichen Grenzen hinweg aufzuhalten vermag»[78].

Schering hatte diesen Durchbruch in Deutschland mit seiner Leidenschaft, nicht mit seinem Können gefördert – und nur voll Erstaunen stellt man in der Rückschau fest, daß es weder Heinrich Goebel (Berlin 1919) noch Else von Hollander (München 1919) gelang, die Bedeutung des Scheringschen Elaborats jemals ernstlich zu erschüttern. Mehr als ein halbes Jahrhundert verging, bis die fünfte Übersetzung von Strindbergs *Fröken Julie* die zweite von den Bühnen drängte. Ihr Autor heißt Willi Reich.

Willi Reich

Nachdem Kurt Desch sich 1947 zwar die Rechte zu einer neuen deutschen Strindberg-Übersetzung gesichert, dieses Unternehmen aber 1953 wieder aufgegeben hatte[79], war es abermals der Albert Langen-

[77] G. Mounin, *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung* (1965), übers. von H. Stammerjohann, (= sammlung dialog 20), München 1967, S. 138 (die Kursivierung ist von mir). Vgl. dazu auch H. Sahl, *Zur Übersetzung von Theaterstücken,* in: übersetzen, hg. von R. Italiaander, Frankfurt am Main/Bonn 1965, S. 104f., sowie den Satz von J. Levý: «... der Text eines Dramas muß beim ersten Hören verständlich sein» (*Übersetzung,* S. 41; siehe dort vor allem dann das Kapitel V «Die Übersetzung von Theaterstücken», S. 128–159).

[78] Oberholzer, *Strindbergbild.* Interessant als zeitgenössische Kritik an Scherings Übersetzungskunst ist F. Moeschlins Aufsatz *Zum Verständnisse Strindbergs und zur Würdigung seines Übersetzers,* in: Süddeutsche Monatshefte 10, 1913, S. 390–408; besonders S. 403–408.

[79] Ich stütze mich im folgenden besonders auf W.A. Berendsohn, *Början till en ny tysk Strindbergsupplaga,* in: Meddelanden från Strindbergssällskapet 17, 1955, S. 6f.

Georg Müller Verlag in München, der sich der Verdeutschung von Werken Strindbergs widmen wollte[80]. Mit ihr beauftragt wurde neben andern Willi Reich – ein Mann, der als Strindberg-Übersetzer nicht eben prädestiniert schien; ja – der 1898 in Wien geborene spätere Musikwissenschaftler[81], der vor allem durch seine Schriften über Alban Berg bekannt geworden ist[82], ist einer jener Übersetzer, die beweisen, wie sehr die Nachbildung der Werke Strindbergs oft eine Nebensache von ‹Liebhabern› und Amateuren war.

Auch Reich war solch ein ‹Liebhaber›, denn nur um Strindbergs Texte im Original studieren zu können, hatte er 1922 als 24jähriger Musikreferent autodidaktisch Schwedisch gelernt. – Erst 1946 freilich erschien dann in Basel auch eine Übersetzung im Druck – nämlich die von Strindbergs *Ett drömspel*[83]. 1949 erschien – nunmehr in Zürich – Reichs Übertragung der *Historiska miniatyrer* und von *Världshistoriens mystik*[84].

Als der Langen-Müller Verlag bald darauf die Übersetzer für sein Strindberg-Wagnis suchte, lag es nahe, daß er den sich mit Strindberg-Übersetzungen soeben profilierenden Willi Reich als Mitarbeiter engagierte. Und so übersetzte Reich im Zuge seiner Nachbildung verschiedener Werke von August Strindberg[85] 1955 auch das Drama *Fröken Julie*[86].

Während wir nun bei den übrigen hier zur Sprache kommenden Übersetzern aus weiteren Publikationen die Art ihrer Einstellung zu Strindberg zu konkretisieren vermögen, ist bei Willi Reich dies so gut

[80] A. Strindberg, *Werke,* 9 Bände, München 1955–1959.

[81] Über ihn siehe u.a. das *Riemann Musik Lexikon 2,* hg. von W. Gurlitt, Mainz [12]1961, S. 479.

[82] W. Reich, *Alban Berg,* Wien 1937; ders., *Alban Berg. Bildnis im Wort,* Zürich 1959; ders., *Alban Berg. Leben und Werk,* Zürich 1963.

[83] A. Strindberg, *Ein Traumspiel,* übers. von W. Reich, Basel 1946.

[84] A. Strindberg, *Historische Miniaturen,* übers. von W. Reich, Zürich 1949.

[85] In der unter Anm. 80 genannten Strindberg-Ausgabe war Reich zuständig für die Übersetzung der Bände: *Das rote Zimmer,* München 1955; *Dramen,* München 1955; *Historische Miniaturen,* München 1956; *Dramen* 2, München 1957. Zu diesen Übersetzungen siehe W. Boehlich, *Vom Kreuz des Übersetzens,* in: Der Monat 9, 1957, S. 63–70.

[86] Diese Übersetzung erschien separat in der Reihe Langen-Müllers kleine Geschenkbücher, München 1955.

wie ausgeschlossen[87]. Zwar taucht der Name Strindbergs im umfangreichen musikwissenschaftlichen Œuvre Willi Reichs hin und wieder einmal auf, immer jedoch nur am Rande: so zum Beispiel in einer Arbeit über Alban Berg[88], von dem berichtet wird, daß er Strindberg für einen «Menschenkenner im wahrsten Sinne des Wortes» hielt[89], oder in seinem Buch über Arnold Schönberg[90], wo er unter anderem Schönbergs opus 18, *Die glückliche Hand,* mit Strindbergs *Till Damaskus, Dödsdansen* und *Ett drömspel* vergleicht[91].

Von solchen kurzen, assoziativen Streiflichtern doch abgesehen ist der Interpret von Willi Reichs Attitüde gegenüber Strindberg ganz auf die Analyse seiner Übersetzungen beschränkt.

Reichs Übersetzung

Einen Schlüssel zur Charakterisierung von Willi Reichs Übersetzung[92] liefert Emil Scherings Übersetzung. Schon ein Vergleich des einleitenden Wortwechsels zwischen Jean und Kristin in diesen beiden Nachbildungen mit dem in den drei anderen enthüllt die enge Partnerschaft von Willi Reichs *Fräulein Julie* mit Emil Scherings *Fräulein Julie*: in wörtlicher Entsprechung erklärt Jean hier wie dort: «Heute abend ist Fräulein Julie wieder verrückt; vollständig verrückt!»[93]. Worauf in beiden Fällen eine «Christel» antwortet: «So, ist Er jetzt da?»[94].

Der mögliche Einwand, daß sich hier die identische Wiedergabe «gewissermaßen von selbst» ergeben haben könnte[95], läßt sich mit

[87] Eine sehr kurze «Vorbemerkung» steht z.B. im Band *Historische Miniaturen,* München 1956, S. 7. – Vgl. ferner das «Nachwort» in Reichs *Traumspiel*-Übersetzung, S. 121–124.

[88] Reich, *Berg,* 1963.

[89] Reich, *Berg,* 1963, S. 22.

[90] W. Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär,* Wien etc. 1968.

[91] Reich, *Schönberg,* S. 111; vgl. auch S. 136.

[92] Ich zitiere nach dem Abdruck der Übersetzung in A. Strindberg, *Dramen,* übers. von W. Reich, 3 Bände, München/Wien 1964–1965; *Fräulein Julie* dort in: *Dramen* 1, S. 65–112 (= Reich + Seitenangabe).

[93] Landquist S. 117 : Schering S. 5 : Reich S. 67.

[94] Landquist S. 117 : Schering S. 5 : Reich S. 67.

[95] Daß so etwas vorkommen kann, stellt u.a. F. Güttinger in Rechnung (*Zielsprache,* S. 56).

dem Hinweis entkräften, daß zum Beispiel die simple Replik von Kristin «Så, är han här nu?»[96] bei Brausewetter «So, du bist jetzt hier?»[97], bei Peter Weiss «Na, da ist Er ja endlich»[98] und bei Hans Egon Gerlach «Na, kommst du endlich?»[99] lautet.

Wenn sich aber demnach die Übereinstimmung von Willi Reichs Übersetzung mit der von Emil Schering *nicht* «gewissermaßen von selbst» ergeben haben muß, dann läßt sie sich – zumal sie durchgehend zu beobachten ist – nur mit einer bewußten Anlehnung des späteren Texts an den früheren erklären.

Offenbar hat Willi Reich Scherings Übersetzung im großen und ganzen als endgültig akzeptiert und sie – nach einem halben Jahrhundert – nur einer stilistischen Aufarbeitung unterzogen. – Hieß es in Jeans Antwort auf die soeben zitierte pikierte Frage Kristins bei Schering noch über das Fräulein Julie: «Und dann hat sie so gewalzt – so was habe ich noch nicht erlebt»[100], heißt das jetzt bei Willi Reich: «Und dann hat sie gewalzt – so etwas habe ich noch nie erlebt»[101].

Durch die Beseitigung des wiederholten «so» und die Vervollständigung des «was» zu «etwas» wird der Text Scherings jetzt in einer Weise syntaktisch und grammatisch geglättet[102], die Strindbergs Gestalten zu konturlosen ‹personae› deformiert, die eine Sprache sprechen, die eher der Retorte des Schreibtischs entstammt, denn Strindbergs immerhin doch naturalistischen Intentionen.

Da diese Sprache sich obendrein am Schering-Deutsch der Strindberg-Zeit orientiert, rückt ihr Verfasser das von ihm übersetzte Drama in eine in der Mitte der fünfziger Jahre unwirklich erscheinende Ferne, von der her *Fröken Julie* nur noch als ein Schaustück längst vergangener Verhältnisse wirkt. – Ein Knecht, der seine Herrin plump-vertraulich, doch gestelzt, mit den Worten animiert: «Sieh, mein kleines Mädchen, komm her, dann lade ich dich zu einem Glas Extra ein!»[103],

[96] LANDQUIST S. 117.
[97] BRAUSEWETTER S. 21.
[98] WEISS S. 3 (zur Quellenangabe siehe unten Anm. 119).
[99] GERLACH S. 5 (zur Quellenangabe siehe unten Anm. 158).
[100] LANDQUIST S. 117 : SCHERING S. 5.
[101] LANDQUIST S. 117 : REICH S. 67.
[102] Indem Reichs Übersetzung Strindbergs «aldrig» mit «nie» wiedergibt, ist sie *noch* wörtlicher als Scherings Übersetzung.
[103] LANDQUIST S. 150 : REICH S. 87.

artikuliert sich 1955 so, daß er ein Stück, dessen «künstlerische Intensität» schon Martin Lamm 1948 betont hat[104] und das Pavel Fraenkl fünfzehn Jahre später noch veranlaßte, den «Wortkünstler August Strindberg» zu apostrophieren[105], der unmittelbaren Wirkung erst einmal entzieht.

Eliminiert wird dabei eines der wesentlichen Bauelemente dieses Einakters – jenes nämlich, das Lennart Josephson 1965 mit den Sätzen beschrieb: «In ‹Fröken Julie› hat jede einzelne der drei Personen ihre eigene Sprache, die von der der übrigen Personen abweicht. Da Strindberg verschiedene Gesellschaftsklassen einander gegenüberstellt, geben Divergenzen in der Diktion den sozialen Rang jeder einzelnen Person an»[106].

In einer Zeit, die im Begriff war, die schichtenspezifische Gebundenheit der Sprache in immer stärkerem Maße zu respektieren, mußte sich Reichs gereinigtes Duden-Deutsch als ein Anachronismus erweisen, der das Interesse am Gesellschaftskritiker Strindberg eher dämpfte, denn forcierte. Indem die Übersetzung mit ihrer sterilen Diktion Strindbergs *Fröken Julie* als verstaubtes Exponat aus dem Zeughaus der Theatergeschichte vorführte, widersprach sie schließlich auch dem Willen des Autors, der in seinem Vorwort noch betont hatte, er habe hier ein Motiv ausgewählt, «von dem man sagen kann, daß es außerhalb des tagespolitischen Parteienstreits liegt, weil das Problem sozialen Aufstiegs oder Abstiegs, von oben oder unten, besser oder schlechter, Mann oder Frau, immer von brennendem Interesse gewesen war und sein wird»[107].

Beherzigt hat solches ‹Programm› erst der sechste Übersetzer dieses Stücks: der Schriftsteller Peter Weiss.

[104] M. Lamm, *August Strindberg* (1948), Stockholm ²1963 (= Aldusbok 40), S. 181.
[105] P. Fraenkl, *Strindberg og Fröken Julie,* in: Nordisk Tidskrift 1963, S. 337–342; Zitat S. 341.
[106] Josephson, *Fröken Julie,* S. 131.
[107] Landquist S. 100.

Peter Weiss

Als der 1916 bei Berlin geborene, unterdessen aber in Stockholm lebende Peter Weiss 1961 seine Übersetzung von *Fröken Julie* in der von Walter Höllerer herausgegebenen Anthologie *Spiele in einem Akt* publizierte[108], war er in Deutschland gerade erst durch zwei Erzählungen bekannt geworden[109], die beide schwerlich Relationen zu Strindbergs naturalistischem Trauerspiel offenbaren: die kubistisch-surrealistische Erzählung *Der Schatten des Körpers des Kutschers*[110] und die autobiographische Erzählung *Abschied von den Eltern*[111].

Auch wenn Gerhard Schindele in der ersten Arbeit zum Beispiel so etwas wie eine «verdrängte Revolte» zu spüren vermeinte[112] und sich durch solche Analyse vielleicht eine sublime tiefinnere Beziehung zwischen Peter Weiss' bisherigen Publikationen und Strindbergs Drama herstellen ließe, bedarf es doch anderer, zuverlässigerer Mittel, um Weiss' Interesse an der Übersetzung gerade dieses Stücks von gerade diesem Autor erklären zu können.

Eine Möglichkeit hierzu bietet seine Rede «Gegen die Gesetze der Normalität», die er am 27. Mai 1962 anläßlich der Strindberg-Feier des Berliner Schiller-Theaters gehalten hat[113].

[108] *Spiele in einem Akt. 35 exemplarische Stücke,* hg. von W. Höllerer (1961), Frankfurt am Main ²1963, S. 1–34. – Die Übersetzung wurde u. a. noch einmal abgedruckt in *Spectaculum* 10, Frankfurt am Main 1967, S. 167–197, wobei der Übersetzer dem für deutsche Begriffe unverständlichen Satz Jeans auf S. 177 «Es war nur ein Ausgang da, für die Herrschaften, aber für mich gabs noch einen, und mir blieb nichts anderes übrig, als den zu wählen» die Erklärung hinzugefügt hat: «*(Es handelt sich hier nämlich um einen der prunkvoll ausgestatteten Abtritte, wie sie auf Herrensitzen in Schweden üblich waren.)*».

[109] In Schweden hatte er bereits seit 1946 Arbeiten veröffentlicht; vgl. dazu u. a. P.-I. Litschke, *Der Schriftsteller Peter Weiss. Eine Bibliographie,* in: Über Peter Weiss, hg. von V. Canaris (1970), Frankfurt am Main ²1971 (= edition suhrkamp 408), S. 151–183.

[110] P. Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers,* Frankfurt am Main 1960.

[111] P. Weiss, *Abschied von den Eltern,* Frankfurt am Main 1961.

[112] G. Schindele, «Der Schatten des Körpers des Kutschers», in: *Kindlers Literatur Lexikon.* Zwölfbändige Sonderausgabe, Band 9, München 1972, S. 8479f.; Zitat S. 8480.

[113] P. Weiss, *Gegen die Gesetze der Normalität,* in: Spectaculum 10, Frankfurt am Main 1967, S. 319–324.

Weiss berichtet in ihr, daß er schon «als Fünfzehn-Sechzehnjähriger»[114] angefangen hatte, Strindberg zu lesen, freilich nur «intuitiv»[115]. Erst später dann in Schweden, dem saturierten Musterland, meint er zu verstehen, was Strindberg sagen wollte. «Er lehnte sich», so deutet es Weiss, «gegen die Gesetze der Normalität auf, die Welt war ihm zu eng, und da er ein Neuschaffender war, mußte alles, was er dachte und tat, ringsum Bestürzung wecken. Wenn man ihn für unzurechnungsfähig hielt, so geschah dies, weil man an ihn die Maßstäbe der geltenden Ordnung legte, einer Ordnung, deren Sterilität und Verlogenheit Strindberg bekämpfte»[116].

Und danach folgt der unterdessen bekannt gewordene Satz: «Ich glaube, wir stehen heute am Anfang eines neuen Strindberg-Bildes, denn erst wir können die Reichweite seiner Visionen wirklich fassen»[117].

Deutlich wird in diesen Zitaten, daß die Lektüre der Werke August Strindbergs das kritische Bewußtsein von Peter Weiss geformt hat. Betrachtet man deshalb den entwicklungsgeschichtlichen Stellenwert der Weiss'schen Übersetzung von Strindbergs *Fröken Julie,* dann drängt sich einem der Gedanke auf, daß diese Übersetzung, dieser Entwurf «eines neuen Strindberg-Bildes», eine Vorarbeit war für die bald folgenden sozialkritisch-engagierten Werke Peter Weiss': vor allem für sein Knittelvers-Drama *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*[118].

In jedem Fall ist sie der Ausdruck eines sich bei Peter Weiss wandelnden Bewußtseins: noch zögernd gleichsam schiebt er die Verwandlung des Bilds von August Strindberg vor.

[114] Weiss, *Normalität,* S. 319.
[115] Weiss, *Normalität,* S. 320.
[116] Weiss, *Normalität,* S. 320.
[117] Weiss, *Normalität,* S. 320.
[118] P. Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade,* Frankfurt am Main 1963 (= erste Fassung; die fünfte und bislang letzte Fassung erschien 1965 als 5. Auflage des edition suhrkamp-Bändchens Nr. 68).

Weiss' Übersetzung

Verwandelt wird das Bild tatsächlich. Denn nachdem Ernst Brausewetter den Einakter *Fröken Julie* mit Rücksicht auf das moralische und religiöse Empfinden seiner Zeitgenossen zensiert und nachdem Emil Schering ihn mit einer sklavisch-wörtlichen Nachbildung verstümmelt und nachdem Willi Reich ihn schließlich mit einer sprachlichen Staubschicht überzogen hatte, die das weitere Interesse des Publikums an Strindberg und *Fröken Julie* eher erstickt denn belebt haben dürfte, war der sechste Übersetzer endlich nun der erste, der – nach 74 Jahren – Strindbergs ‹Urtext› unzensiert, unverstümmelt, unverstaubt so vollständig wie möglich wiederzugeben versuchte.

Seine Übersetzung[119] enthält deshalb die Sodomisten-Replik[120] *und* die «Gemüsehändlersünden»[121], und sie beweist mit einer Bemerkung wie dem von unbekannter Hand aus Strindbergs Manuskript gestrichenen Nachsatz Kristins «Und malt sie sich jetzt deshalb so weiß?»[122], daß der Übersetzer dieses Manuskript – wenn auch vielleicht auf dem Umweg über Bergholz' Aufsatz *Toward an Authentic Text of Strindberg's Fröken Julie* – bei seiner Arbeit benutzt haben muß[123]. In jedem Fall belegt das Beispiel zusammen mit noch anderen[124], daß der Übersetzer zuerst einmal bemüht war, einen «authentischen» Text vorzulegen.

Diesem Streben widerspricht nicht, daß sich Peter Weiss weniger eng an die Vorlage hielt als Schering oder Reich. – Zum Beispiel übersetzt er Jeans Satz «Sie ließ ihn über die Reitgerte hüpfen wie einen Hund, den man das Springen lehrt»[125] ‹frei› mit den Worten: «Über die Reitgerte ließ sie ihn springen, wie 'nen Hund. So, mach schön hopp!»[126].

[119] Vgl. Anm. 108 (= Weiss + Seitenangabe).
[120] Landquist S. 438 : Weiss S. 22.
[121] Landquist S. 436 : Weiss S. 31.
[122] Weiss S. 4.
[123] Bergholz, *Authentic Text,* S. 175, Nr. 125.
[124] Vgl. ferner beispielsweise noch die Aufhebung der Streichung Nr. 122 (= Bergholz' Numerierung) auf S. 3, der Streichung Nr. 126 auf S. 10 und der Streichung Nr. 130 auf S. 13!
[125] Landquist S. 118.
[126] Weiss S. 4.

Schon ein solcher Ausschnitt zeigt, mit welcher Intention Peter Weiss ‹frei› übersetzt hat: ihm ging es darum, Strindbergs Einakter in einer Form nachzubilden, deren Sprache keinen eisernen Vorhang zwischen der Bühne und den Zuschauern herunterläßt. In seiner Rede *Gegen die Gesetze der Normalität* sagte Peter Weiss über den Autor von *Fröken Julie:* «Er will kein Schauspiel zeigen, sondern lebendige Menschen in einer Konfliktsituation. Er räumt mit dem Begriff der alten Bühne auf, vor der die Bürger saßen, um sich unterhalten zu lassen. Die Schranken zwischen Schauspieler und Publikum sollen wegfallen»[127].

Die Übersetzung bestätigt diese Interpretation[128] unter anderem mit ihren zahllosen elidierten Endungs-«e»s[129], ihren verschluckten Silben[130] und einem Dialog wie:

> KRISTIN. Hör mal, Jean, will Er nicht mit mir tanzen, wenn ich fertig bin?
> JEAN. Klar, wird gemacht[131].

Indem Peter Weiss im Unterschied zu seinen Vorgängern endlich den Mut aufgebracht hat, Fräulein Julie, Jean und Kristin eine Sprache sprechen zu lassen, die zum einen wiedergibt, was Strindberg gesagt haben wollte, und dies zum anderen in einer Form tut, die sich am heute gesprochenen Wort orientiert, wird auch heute hörbar, was Lennart Josephson mit den «Divergenzen in der Diktion» als durchgängiges Charakterisierungsmittel Strindbergs erkannt hat[132].

Peter Weiss gelingt dadurch die Aktualisierung eines aktuellen Stücks, in dem die Sprache des Originals – unverfälscht übersetzt – das unterschiedliche soziale Niveau der sie gebrauchenden Gestalten betont und somit enthüllt, um was es hier noch geht: nicht nämlich – zum ersten – nur um eine mehr oder minder alltägliche und mithin uninter-

[127] WEISS, *«Normalität»,* S. 323.

[128] Vgl. z.B. Strindbergs Vorwort (LANDQUIST S. 112f.).

[129] «Heut», «Ich hab», «da seh ich», «zuhaus» usw.

[130] «Sowas», «Wie's zuging», «hinterm Stall», «Aus'm Keller» usw.

[131] LANDQUIST S. 121 : WEISS S. 5.

[132] Siehe oben S. 179. Mit Umgangssprache hat das im übrigen nichts zu tun. Jeans Satz z.B. «Steigen Sie nicht herab, Fräulein, (...)» (WEISS S. 9)» ist keine Umgangssprache (vgl. demgegenüber GERLACH S. 15: «Tun Sie das nicht, Fräulein Julie, [...]» [zur Quellenangabe siehe unten Anm. 158]). – Zum Thema ‹Umgangssprache› siehe unten S. 187–190.

essante Geschlechterreiberei, nicht nämlich – zum zweiten – nur um den ‹Fall› eines Weibes und den Aufstieg eines Mannes, sondern – zum dritten – auch um einen höchst ungewöhnlichen Klassenkampf im Grafenhaus.

Wer ihn erkannt hat, kann ihn offen – ganz wie es Strindberg vorgeschrieben hatte – beim (marxistischen) Namen nennen und so übersetzt Peter Weiss, wo Strindberg Jean bewußt von «min klass» sprechen ließ[133], dies jetzt mit «meiner Klasse»[134] – und nicht mit «Stand» wie Brausewetter[135], Schering[136], Reich[137] und später dann auch Gerlach[138].

Weiss, der 1962 der Ansicht war, wir stünden «heute am Anfang eines neuen Strindberg-Bildes», hatte mit seiner Übersetzung des Einakters *Fröken Julie* das Seine getan, neben die populären Vorstellungen vom wildwuchshaarigen Psychopathen und verbissenen Frauenhasser das Bild eines klarsichtigen Gesellschaftskritikers zu stellen. In einer Zeit, in der Walter A. Berendsohn *Fröken Julie* noch zum Anlaß genommen hatte, den Deutschen über Strindberg mitzuteilen: «Er gräbt sich tief hinein in die Menschenseelen und findet sie schwankend, zersetzt, gemischt aus Altem und Neuem»[139], wird Peter Weiss konkret. Er macht den Versuch, in einer Übersetzung klarzustellen, daß Strindberg nicht nur ein in «Menschenseelen» grabender, mehr oder minder verwirrter Egozentriker mit einem faszinierenden intellektuellen Hautgout war, sondern – auch – ein feinnerviger Kritiker gesell-

[133] LANDQUIST S. 153. Vgl. ferner die Verweise auf «Klassen»unterschiede auf S. 99, S. 103 und S. 107 (2mal), sowie die Streichung Nr. 134 bei Bergholz, nach der es auf S. 153, Zeile 22, hinter «kvinnor!» ursprünglich hieß: «Men jag vet det brukas i Er klass; ...» (BERGHOLZ, *Authentic Text,* S. 176).

Zu dem ganzen siehe das Kapitel «Klassmotsättningar», in JOSEPHSON, *Fröken Julie,* S. 260–303. – Daß der Hinweis auf Marx im Zusammenhang mit Strindberg nicht gesucht ist, beweist auch H. Welinders Erinnerung an das Jahr 1884: «Strindberg lieh sich von meinem Bruder Marx, Lassalle und, wenn ich mich nicht irre, auch Rousseau» (nach *Zeitgenossen,* S. 107).

[134] WEISS S. 19.

[135] BRAUSEWETTER S. 42.

[136] SCHERING S. 27.

[137] REICH S. 89.

[138] GERLACH S. 31 (zur Quellenangabe siehe unten Anm. 158).

[139] BERENDSOHN, *Strindberg,* S. 21.

schaftlicher Zustände. «In einer Welt, die krank, vergrämt und verfahren war, stand er», sagt Weiss von Strindberg, «selbst lebendig, gesund, mit weit offenen Sinnen»[140]. –

Hans Egon Gerlach, dem siebten Übersetzer des Dramas *Fröken Julie,* schien solche Deutung offenbar zu volksfern und ätherisch.

Hans Egon Gerlach

Das literarische Schaffen des vorerst letzten Übersetzers von *Fröken Julie* gleicht in seiner Vielfalt dem des ersten Übersetzers. – Ebenfalls ein ‹man of letters› war Hans Egon Gerlach (geb. 1908) vor dem zweiten Weltkrieg u.a. Mitarbeiter der Neuen Rundschau, in der er eine Reihe seiner Arbeiten publizierte: 1934 zum Beispiel den Aufsatz *Im anderen Lande*[141], in dem er von einer zum Malen und zum Schreiben genutzten Exkursion nach Finnland berichtet, und 1937 den «Versuch einer Ehrenrettung» mit dem Titel *Von der Furcht*[142]. Ein Jahr später erschien sein Buch über Philipp Otto Runge[143] und 1955 sein Buch über Edvard Munch[144].

Nachdem er darüber hinaus 1959 Leon Uris' Roman *Exodus*[145] und 1962 David Beatys Roman *The Proving Flight*[146] ins Deutsche übertragen hatte[147], machte er sich vor allem durch seine – erst in Einzelausgaben des Reclam Verlags, dann aber 1968 in einem Band herausgebrachten – Übersetzungen der Schauspiele Henrik Ibsens[148] einen Namen.

[140] Weiss, *Normalität,* S. 324.

[141] H.E. Gerlach, *Im anderen Lande,* in: Die neue Rundschau 45/2, 1934, S. 386–395; vgl. auch seinen Beitrag *Tunturi,* in: Die neue Rundschau 46/2, 1935, S. 299–308.

[142] H.E. Gerlach, *Von der Furcht. Versuch einer Ehrenrettung,* in: Die neue Rundschau 48/1, 1937, S. 192–195.

[143] H.E. Gerlach, *Philipp Otto Runge. Ein Versuch – zugleich ein Bekenntnis,* Berlin o.J. (1938).

[144] H.E. Gerlach, *Edvard Munch. Sein Leben und sein Werk,* Hamburg 1955.

[145] L. Uris, *Exodus,* übers. von H.E. Gerlach, München 1959.

[146] D. Beaty, *Test-Flug,* übers. von H.E. Gerlach, Frankfurt am Main/Berlin 1962.

[147] Zu erwähnen ist außerdem noch der Band *Goethe erzählt sein Leben,* den H.E. Gerlach 1949 zusammen mit O. Herrmann in Hamburg herausgegeben hatte.

[148] H. Ibsen, *Schauspiele,* übers. von H.E. Gerlach, Hamburg 1968.

Sowohl das am Ende dieses Bandes abgedruckte *Nachwort des Übersetzers*[149] als auch einige Bemerkungen Gerlachs in seinem Munch-Buch machen seine Einstellung zu August Strindberg deutlich.

Gerlach schreibt in dem zuletzt genannten Buch über Strindberg: «Seine galvanisierte Eitelkeit, sein Verfolgungswahn, sein nervöser, zitternder Haß gegen alle und alles, besonders aber gegen das ‹Weib› – bewegt uns das alles noch sonderlich? Erkennen wir die Qualen dieses Individuums als allgemeingültiges Bild menschlichen Leides, ist seine Not der unseren verwandt, sind wir bereit, die Erbschaft anzutreten? Während wir vielleicht eine geheime Nötigung verspüren, diese Frage weitgehend zu bejahen, hören wir uns laut und abwehrend sagen: Nein! Die Nervenhölle, in der Strindberg schmort, stellvertretend für ein ganzes Zeitalter, ist satanisch, und die Schilderungen dieser Hölle sind grandios. Doch es ist seine Hölle, meinen wir, nicht unsere, und die Art, wie hier einer den Umgang mit den Lemuren zelebriert, erscheint uns in unseren gegenwärtigen Verhältnissen reichlich luxuriös und fast lasterhaft»[150].

Schon hier ist – bei aller Zwiespältigkeit der so wortmächtig formulierten Gefühle – doch unüberhörbar, daß Strindberg seinem Übersetzer als Unzeitgemäßer erscheint.

Nimmt man zu diesem Eindruck die übersetzungstheoretischen Äußerungen Gerlachs aus dem Nachwort zu seinen Ibsen-Übersetzungen hinzu, in denen er betont, daß erst unsere zeitliche Distanz zu Schriftstellern wie Ibsen oder Strindberg das rechte Verständnis ihrer Texte ermöglicht und daß der Übersetzer, um dieses Verständnis zum Ausdruck zu bringen, geradezu frei vom Urtext übersetzen *muß*[151] – dann ahnt man, wie Hans Egon Gerlach Strindbergs *Fröken Julie* übertragen haben wird.

Man ahnt, daß Hans Egon Gerlach den Unzeitgemäßen mit Hilfe der Sprache zeitgemäß machte.

[149] H.E. Gerlach, *Nachwort des Übersetzers,* in Ibsen, Schauspiele, S. 1079–1082.
[150] Gerlach, *Munch,* S. 8.
[151] Gerlach, *Nachwort,* S. 1080.

Gerlachs Übersetzung

Wie aber sollte Hans Egon Gerlach Strindbergs *Fröken Julie* 1966 noch zeitgemäß machen, wo doch schon Peter Weiss das Drama fünf Jahre zuvor in seiner Übersetzung aktualisiert hatte?

Man ahnt auch dieses, denn die Möglichkeiten, die der letzte Übersetzer auszuschließen hatte, bestimmten, was er tun mußte.

Mit anderen Worten: wollte Gerlach nicht auf das inzwischen antiquierte Deutsch der Brausewetter, Schering und Reich zurückgreifen, mußte er die Personen des Stücks *unser* Deutsch sprechen lassen. Da aber Peter Weiss bereits dieses Deutsch benutzt hatte, mußte Gerlach variieren, was dem Text des Vorgängers sein Gepräge gibt.

Zuerst ist dies die schon gezeigte Klassenkämpfer-Attitüde. – Zum zweiten dann ist es das Merkmal, daß die Weiss'sche Übersetzung trotz ihrer Modernität noch immer Züge des Fremden trägt: man denke nur an die Beibehaltung der Anrede in der dritten Person und daran, daß der Wein hier verdünnt wird[152], das Volk «einen Schottischen» tanzt[153] und der Knecht mit einer «Redingote» bekleidet herumläuft[154]. – Zum dritten klingt Weiss' Übersetzung trotz ihrer Publikumsnähe gleichwohl doch nicht umgangssprachlich: man versteht sich «auf» etwas[155], spricht nicht vom ‹Sitzen-›, sondern «Aufsitzenlassen»[156] und ist «amourös in» jemanden[157]. Das heißt: Weiss verfremdet und stilisiert die Umgangssprache.

Gerlach jetzt, der eine *neue* Übersetzung vorzulegen hatte[158], mußte sich in diesen Punkten irgendwie von Weiss distanzieren.

[152] Dies geht daraus hervor, daß Jean ausnahmsweise hier einmal «pur» trinkt (LANDQUIST S. 119 : WEISS S. 4).

[153] LANDQUIST S. 122 : WEISS S. 5.

[154] LANDQUIST S. 126 : WEISS S. 7.

[155] LANDQUIST S. 122 : WEISS S. 5.

[156] LANDQUIST S. 124 : WEISS S. 6.

[157] LANDQUIST S. 131 : WEISS S. 9.

[158] Er tat dies im Auftrag des Reclam Verlags, Stuttgart, bei dem er bereits (siehe oben S. 185) seine Ibsen-Übersetzungen veröffentlicht hatte und dem Brausewetters alte Übertragung verständlicherweise nicht mehr absetzbar schien.

Gerlachs Übersetzung hat – wie Brausewetters Übersetzung einst – in Reclams Universal-Bibliothek die Nr. 2666 (= GERLACH + Seitenangabe).

Und so dämpfte er zuerst den Klassenkampf-Aspekt, indem er das sich in der Sprache manifestierende schichtenspezifische Element außer acht ließ und Kristin zum Beispiel die Worte in den Mund gab: «nun ist das Malheur passiert»[159], obwohl sie bei Strindberg – ‹standesgemäß› – gesagt hatte: «nun ist es schiefgegangen»[160]. – Zum zweiten ließ er alles fort, was fremdartig erscheinen konnte: deshalb fehlt das Verdünnen des Weins ebenso[161] wie jener «Schottische»[162] und die «Redingote»[163]. – Zum dritten überschreitet er die Schwelle zur umgangssprachlichen Diktion: man braucht nur Jean davon reden zu hören, daß das Fräulein nicht mehr wie bei Weiss[164] und Strindberg[165] «Chosen» aufführt, sondern «Zicken» macht[166], um überzeugt zu werden, daß der Übersetzer sich so verhalten hat, wie es zu erwarten war.

In Gerlachs Übersetzung reden die Gestalten in moderner Umgangssprache – und das heißt vor allem: sie verwenden Redeformeln, die für uns alltäglich sind. Da bringt Jean den Grafen «an die Bahn»[167] und nicht «zur Station»[168]; Kristin, die jetzt «Christine» heißt, verdreht die Syntax und sagt: «Aber draus geworden ist ja trotzdem nichts»[169], wo es bei Strindberg lautete: «Aber es ist ja sowieso nichts draus geworden»[170]; und wenn das Fräulein fragt: «Was denn? Was denn für Andeutungen? Was meint Er?»[171], dann empört es sich bei Gerlach kurz und bündig mit den Worten: «Wie bitte? Was soll das heißen!»[172].

[159] Gerlach S. 7.
[160] Landquist S. 120.
[161] Gerlach S. 7.
[162] Gerlach S. 9.
[163] Gerlach S. 12.
[164] Weiss S. 4f.
[165] Landquist S. 117.
[166] Gerlach S. 6.
[167] Gerlach S. 5.
[168] Landquist S. 117.
[169] Gerlach S. 11.
[170] Landquist S. 126.
[171] Landquist S. 123.
[172] Gerlach S. 9.

Solche Beispiele zeigen, wie Gerlach verfährt: innerhalb der alten Schleiermacherschen Alternative – «Entweder der Uebersezer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen»[173] – entscheidet er sich mit Nachdruck für die zweite Möglichkeit und transponiert Jean, Julie und Kristin sprachlich 1966 in die deutsche Wohnküche.

Folgerichtig überträgt er einen Satz wie zum Beispiel «det ska ju alltid vara på grannlåter man fångar fruntimmer!»[174] nicht wie noch Peter Weiss mit den in Rhythmus und Stabreim stilisierten Worten «nur mit schönen Reden fängt man doch Frauenzimmer!»[175], sondern drastisch-plastisch mit dem Sprichwort «Mit Speck fängt man Mäuse»[176].

Was, ist nun zu fragen, wird mit einer solchen Übersetzung erreicht?

Vor allem: daß uns das Stück in *keiner* Hinsicht ‹fremd› mehr erscheint. – Gerlach schrieb mir am 19. April 1977, er habe Strindbergs Stück so übersetzen wollen, als hätte Strindberg es geschrieben, «wenn ihm statt der schwedischen Sprache die deutsche Sprache als Arbeitsmaterial zur Verfügung gestanden hätte».

Der Gedanke, der dieser theoretischen Einstellung zugrundeliegt, ist nicht neu und wurde schon 1813 von Friedrich Schleiermacher in der bereits erwähnten Rede *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens* auf seine Logik untersucht[177]. Dabei machte Schleiermacher in aller Ausführlichkeit deutlich, zu welch skurrilem Resultat eine Übersetzerhaltung führt, die beispielsweise versucht, Tacitus als deutschen Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts auszugeben.

Wir hier indessen müssen uns fragen: was ist das für ein geschichtliches Wesen – August Strindberg, der Zeitgenosse und Deutsche? Was sagt uns eins seiner Stücke, dessen Protagonisten in ihrer Rede so gut wie nichts erkennen lassen von den historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen des Jahres 1888? Muß es nicht *erst recht* als unzeitgemäß uns erscheinen, wenn die Comtesse und ihr Die-

[173] Vgl. Anm. 75.
[174] LANDQUIST S. 152.
[175] WEISS S. 18.
[176] GERLACH S. 30.
[177] SCHLEIERMACHER, *Methoden,* S. 58–67.

ner sprechen, wie wir heute sprechen, aber durchblicken lassen, daß die Bahnfahrt von Schweden an den Comer See mindestens drei Tage dauert[178]?

Begreifen wir Strindbergs Botschaft wirklich besser, wenn wir sie besser verstehen? –

Und die Kernfrage lautet: hindert nicht Gerlach, gerade *weil* er in seiner Übersetzung alles tut, um «den Leser möglichst in Ruhe» zu lassen, jenes Verständnis, das über das ‹plot› des Stücks hinausgeht – jenes Verständnis nämlich, das uns hilft, auch von Strindberg und seiner Zeit etwas zu lernen, das heißt: über den zwischen ihm und uns liegenden Zeitraum – und das wieder heißt: über uns?

Was Gerlachs Übersetzung fehlt, ist die historische Dimension, ohne die ihre Sprache nicht zu den Personen paßt und man sich zum Beispiel fragt, warum denn Jean und Julie nicht nach Como *fliegen* wollen.

Resümee

Erinnern wir uns nach der Analyse der fünf Übersetzungen von August Strindbergs Drama *Fröken Julie* noch einmal an den zu Beginn zitierten Satz von Jiři Levý – «Jede neue Interpretation reagiert auf das Werk auf neue Weise und drückt so auch das Verhältnis des Übersetzers zur gegenwärtigen kulturellen Lage und allgemeinen Situation des eigenen Volkes aus» –, dann merken wir, daß wir ihn ergänzen müssen.

Als erstes müssen wir ergänzen: *nicht jede – und auch nicht jede neue – Übersetzung eines fremdsprachlichen Texts ist eine Interpretation.* – Weder Brausewetter, der einen Teil der blasphemischen und obszönen Repliken des Stücks elidierte, noch Schering, dem sein Ethos als Verehrer es verbot, Hand an des «Meisters» Text zu legen, *interpretierten* ja *Fröken Julie.*

In einer Zeit des Strindberg-‹Rausches› brauchte man noch keine Deutung, denn das Stück befand sich trotz – ja: gerade *wegen* des Skandals, den es gemacht hat, mit der Zeit in Harmonie.

Nach dem zweiten Weltkrieg aber hatte sich die Zeit geändert.

[178] LANDQUIST S. 146 : GERLACH S. 26.

Strindbergs Drama war nicht mehr eo ipso zeitgemäß – ein Spannungszustand, den drei Übersetzer auf jeweils ihre Art mit ungleichem Erfolg aufzuheben suchten.

Nachdem Emil Scherings Übersetzung seit 1946 13mal inszeniert worden war, wurde sie seit 1955 nur noch 4mal inszeniert[179].

In diesem Jahr erschien Willi Reichs Übersetzung. Sie wurde seitdem 19mal inszeniert, und das heißt: rund 5mal öfter als Scherings. Seit 1961 wurde sie nur noch 10mal inszeniert[180].

In diesem Jahr erschien Peter Weiss' Übersetzung. Sie wurde seitdem 48mal inszeniert, und das heißt: rund 5mal öfter als Reichs und 16mal öfter als Scherings. Seit 1964 wurde sie 47mal inszeniert[181].

In diesem Jahr erschien Hans Egon Gerlachs Übersetzung. Sie wurde seitdem 10mal inszeniert, und das heißt: 5mal seltener als Weiss' und fast genauso selten wie Reichs und Scherings Übersetzung[182].

Was wir deshalb als zweites hier ergänzen müssen; ist: *in einer Zeit, in der ein Autor nicht mehr unabhängig von der Übersetzung sowieso Interesse weckt, können verschiedene Translationen desselben nichtkontemporären fremdsprachlichen Texts verschiedenes Interesse wecken.*

Daher ist zu fragen:

- warum löste Reichs Übersetzung nach 1955 die von Emil Schering ab, ohne doch selbst das Mittelmaß des Erfolgs je zu überschreiten[183];
- warum löste Weiss' Übersetzung nach 1961 die von Willi Reich ab

[179] Ich stütze mich bei diesen Angaben auf ein Schreiben des Drei Masken Verlags, München, vom 10. Mai 1977.

[180] Ich stütze mich bei diesen Angaben auf ein Schreiben des Theater-Verlags Kurt Desch, München, vom 10. Mai 1977.

[181] Ich stütze mich bei diesen Angaben auf eigene Recherchen im Archiv des Theaterverlags Suhrkamp, Frankfurt am Main.

[182] Ich stütze mich bei diesen Angaben auf ein Schreiben des Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs, Berlin, vom 10. Mai 1977.

[183] Auf das Verhältnis von Scherings Übersetzung zu Brausewetters braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden. Brausewetters Arbeit hatte in ihrer Unvollständigkeit nach dem Erscheinen von Scherings, *des* Strindberg-Übersetzers, Arbeit seinerzeit keine Chance mehr.

und trug zu so etwas wie einem Boom in Sachen *Fräulein Julie* bei; – warum schließlich konnte Gerlachs Nachbildung niemals reüssieren?

Jede dieser Fragen läßt sich aufgrund der Übersetzungsanalysen beantworten.

Reichs Übersetzung – zuerst – mußte in ihrer (wenngleich moderaten) sprachlichen Glättung 1955 deutschsprachigen Zuschauern verständlicher und somit attraktiver sein als Scherings alte und als solche obendrein noch mangelhafte Strindberg-Übertragung. Das gab ihr den Vorzug vor Scherings deutschem Text. – Da Reich diesen Text allerdings in seiner Übersetzung nurmehr mumifizierte, rückte er *Fröken Julie* in eine historische Ferne, aus der es seitdem wie ein Klassiker wirkte. Im noch gesellschafts*un*kritischen Wirtschaftswunder-Westdeutschland der Zeit um '55 konnte die Reaktion der Theater auf Strindbergs Seduktions-Stück den Durchschnitt schwerlich überschreiten.

Dies vermochte sich zu ändern, als Peter Weiss sechs Jahre später seine Übersetzung publizierte, die – 1963 im Neuen Theater, Nürnberg, uraufgeführt – in radikaler sprachlicher Erneuerung ein Drama präsentierte, das den Dreifrontenkampf der Hirne, Klassen und Geschlechter jedermann verständlich machte. In einer für kritische Töne immer hellhöriger werdenden Gesellschaft mußte Peter Weiss' Übersetzung als Interpretation erscheinen, die jenes Element in den Vordergrund hob, das diese Gesellschaft jetzt stark interessierte. – «Gerade die betriebsame ‹Entsozialisierung› Strindbergs zum ‹Enthüller unüberbrückbarer Abgründe zwischen Mann und Weib› – als hätte dieser Dichter seine aufwühlende Autobiographie nicht unter den Titel ‹Sohn einer Magd› gestellt – dürfte», schreibt Arthur West am 14. August 1974 in der Wiener Volksstimme, «den Marxisten und Wahlschweden Peter Weiss gereizt haben, just jenes Strindberg-Drama, das deutlicher als alle anderen die gesellschaftliche Gegenüberstellung hinter der geschlechtlichen ausleuchtet, ‹Fräulein Julie›, einer eindeutig klärenden deutschsprachigen Neutextierung zu unterziehen»[184]. –

[184] Es ist bemerkenswert, daß der Rezensent so ausführlich auf die Übersetzung eingeht. – Der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb z.B. mußte *sein* Rezensions-Material für in dieser Hinsicht «kaum ergiebig» erklären (Brief vom 3. Mai 1977); der Theater-Verlag Kurt Desch schreibt zu demselben Punkt: «In den Besprechungen, die wir aus

Diese eindeutige Klärung durch die Übersetzung, diese translatorische Interpretation eines nicht-kontemporären fremdsprachlichen Texts auf eine in der Gegenwart des Übersetzers diskutierte Frage zu war *das* Charakteristikum dieser Übersetzung. Da es zugleich ein Novum in der Reihe aller Übersetzungen von Strindbergs *Fröken Julie* ist, dürfte es identisch sein mit jenem Potential, das weder die Übersetzung von Willi Reich, noch die von Hans Egon Gerlach besitzt: dem Potential des größeren Erfolgs in den sechziger/siebziger Jahren[185].

Zwar hat auch Hans Egon Gerlachs Übersetzung einen Bezug zur Gegenwart des Übersetzers, doch liegt er diesmal nicht im Innerlich-Thematischen, sondern allein im Äußerlich-Verbalen – im undifferenziert auf alle Personen verteilten Jargon westdeutscher Alltäglichkeit, mit dem weder etwas über das historische Fundament dieses Stücks, noch über seine momentane Relevanz gesagt werden kann. – Gerlachs *Fräulein Julie* ist wie Reichs Übersetzung die Wiedergabe eines Klassikers, der hier im flotten Kleid erscheint und deshalb öfter vorgeführt wurde als das einzig vergleichbare Modell: eben das von Willi Reich.

Somit müssen wir als drittes schließlich ergänzen: *ein Übersetzer kann besonderes Interesse für die Übersetzung eines nicht-kontemporären fremdsprachlichen Texts dann wecken, wenn er diesen Text durch seine Übersetzung so interpretiert, daß auch dieser Text einen thematischen Bezug zur Gegenwart des Übersetzers offenbart.*

den Aufführungen von Strindberg's ‹Fräulein Julie› in der Übersetzung Willi Reich's bekommen haben, ist man auf die Übersetzung seltsamerweise überhaupt nicht eingegangen» (Brief vom 5. Mai 1977). – In jedem Fall bestätigt Weiss' Übersetzung, was Levý gesagt hat: «Im Gegensatz zum einfachen Leser, der mehr oder minder intuitiv dazu neigt, sich aus den Bestandteilen des Werks die intensivsten auszuwählen, bestimmt ein guter Übersetzer seinen Interpretationsstandpunkt meist bewußt, und er weiß, was er mit seiner Übersetzung dem Leser sagen will. Besonders ausgeprägt ist dieser Standpunkt bei den marxistischen Übersetzern: es geht darum, dem heimischen Leser so verständlich und dynamisch wie möglich besonders die Elemente des Werks zu verdolmetschen, die direkt oder indirekt eine Sozialkritik aussprechen, die für eine materialistische Weltsicht und für eine realistische Denkweise zeugen» (*Übersetzung,* S. 51 f.).

[185] Daß Weiss auch als Schriftsteller einen gewissen Bekanntheitsgrad und somit Werbewert hat, spielt natürlich eine Rolle. Doch ist dabei zu bedenken, daß dieser Bekanntheitsgrad auf Arbeiten beruht, in denen dieselben (gesellschafts)politischen Ansichten zum Ausdruck kommen wie in der Übersetzung – was durch die Übersetzung ‹ankam›, blieb so und so die Gesellschaftskritik.

Peter Weiss, in unserm Fall, hatte dies getan. Dem Übersetzer war es gelungen, das Bild eines nicht nur auf sich selbst und seinen Frauenhaß fixierten Dichters zu entwerfen – ein Bild, das unserer Zeit mehr zu bieten hat als das altbekannte.

Dies hinwieder unterstreicht die für die Rezeption eines nicht-kontemporären fremdsprachlichen Texts entscheidende Funktion des neuen Übersetzers. – Von ihr war hier zuerst zu sprechen, wo noch so viel von Strindbergs Rezeption gesprochen werden wird.[186]

[186] Seit meinem Vortrag habe ich mich mit dem Thema weiterhin beschäftigt. Vgl. *Strindbergs' Fröken Julie': ein plaidoyer d'un fou,* in: skandinavistik 8, 1978, S. 56–63. Eine weitere Studie, *Strindberg und Ernst Brausewetter* mit umfangreichem Material über Brausewetter und einer Reihe bislang unbekannter Briefe von Strindberg an Brausewetter wird demnächst erscheinen.