

## HERMANN SUDERMANN IM AUSLAND: ÜBERSETZUNGEN UND FILMADAPTIONEN SEINER WERKE

**Dr. Valteris Rikšas (Walter T. Rix, Vokietija),**  
istorikas, literatūrologas

Sowohl die Biographie als auch das Werk Hermann Sudermanns werfen bis heute Fragen auf, die noch keine erschöpfende Antwort gefunden haben. Das Urteil der Literaturkritik, häufig bloß ein Nachklang der heftigen Debatte, die der Dichter mit seinen Gegnern geführt und letztlich verloren hat, spart nicht mit Vorbehalten. Aber so schnell wie die Urteile fertig sind, so selten sind zuverlässige Textanalysen, die diese Urteile in ihrem Umfang rechtfertigen würden. Wiederholt muß man feststellen, daß eine Textanalyse nicht zu dem Urteil führt, von dem man mit seinem Vorverständnis ausgegangen ist. Auch glaubt man, daß man Sudermann als späten Vertreter des Wilhelminismus, der nicht mehr Anschluß an die neue Zeit nach dem Ersten Weltkrieg gefunden hat, als überlebte Episode der Literaturgeschichte einordnen kann. Wenn man aber genauer hinsieht, so erweist Sudermann eine geradezu zähe Lebendigkeit. Immerhin gab es nach 1950 noch 49 Inszenierungen an deutschsprachigen Theatern. In höchstem Maße erstaunlich aber ist das bislang ungeklärte Phänomen, weshalb der Dichter, auch im Vergleich zu Ernst Wiechert oder Gerhart Hauptmann, in so viele Sprachen übersetzt und bis in unsere Zeit verfilmt wurde. Jutta Noak hat allein 39 Verfilmungen gezählt.

Sudermann verleiht den zentralen Konflikten, die die weitere Entwicklung bestimmen, eine ausdrucksstarke Bildlichkeit. Zwar ist das hermeneutische Verhältnis des Übersetzers zum Text auch durch dessen eigenes Kulturverständnis geprägt, aber aus welchem Kulturkreis er sich auch seinem Objekt nähert, er wird stets auf die zentrale Bildlichkeit stoßen. Diese ist nicht nur ein Einstiegsbereich für das Textverständnis des Übersetzers, sondern zugleich auch eine Empfehlung für die optische Umsetzung. Hier findet sich der erste Erklärungsansatz für die Neigung des Films, Dramen und Prosa von Sudermann visuell umzusetzen. Nicht ohne Grund nennt dieser den ersten Teil seiner Autobiographie *Bilderbuch meiner Jugend*. Versteht man *Bild* in diesem Zusammenhang nicht vordergründig und liest die Darstellung unter dem Aspekt *Bild*, so findet man immer wieder Hinweise, daß mit dieser Metapher die Erkenntnisfähigkeit des Menschen angesprochen wird. Aber auch im Gesamtwerk finden sich prägnante Reflektionspassagen, in denen sich der Aspektcharakter der Wirklichkeit im subjektiven Bild ausdrückt. 1901 charakterisiert der Dichter seine Darstellungsweise

mit den Worten: „In Kurzem: Ich sehe zuerst die Bilder, die Komposition im Ganzen, die Personen, mit denen ich zu tun habe, und aus diesen sich aufschwingenden Vorstellungen löst sich das rein Gedankliche von Selbst“. Das Boot in der *Reise nach Tilsit* ist daher nicht nur Boot im realen Sinn, denn seit der Antike ist Boot oder Kahn eine Metapher für Schicksal. Das Feuer in *Johannisfeuer* ist ein Bild der Leidenschaft. Die Insel im *Katzensteg* ist, auch in der darstellenden Kunst hin bis zu Arnold Böcklins *Toteninsel*, in der literarischen Tradition Ausdruck einer anderen Welt. Die Erdgebundenheit von *Jons und Erdme* wird trotz der Fülle realistischer Element zu einer Allegorie des menschlichen Lebens. Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen.

Während hinter der Bildlichkeit des Problemzentrums abstrakte Phänomene liegen wie Ehre, Sorge, Leidenschaft, Untreue, Anspruch auf Individualität, vollziehen sich die dadurch ausgelösten Handlungen im Konkreten. Hier vermag Sudermann durch das ausgewählte Inventar der dargestellten Welt eine überzeugende Wirklichkeit zu schaffen, die umso authentischer wirkt, desto mehr Elemente seiner unmittelbaren Heimat sie enthält. Daß die Handlungsstränge häufiger am Ende in eine unrealistische Sphäre einmünden, ist dabei kein Widerspruch. Die Konzeption Sudermanns weist damit eine gewissen Dualität auf: Das Faszinosum der Problemstellung und die Gegenständlichkeit des Handlungsraumes. Das Faszinosum mit seiner eindringlichen Bildlichkeit spricht den Regisseur, Dramaturgen und Übersetzer an, während es die Gegenständlichkeit erlaubt, die dargestellte Welt Punkt für Punkt in den eigenen Bereich umzusetzen. Dies sind gleichermaßen attraktive Voraussetzungen für Verfilmungen und Übersetzungen. Ein besonders charakteristisches Beispiel ist die Verfilmung von *Die Reise nach Tilsit* unter dem Titel *Sunrise* durch die Fox Film Corporation 1927 in der Regie von Murnau. Obgleich das Geschehen der Novelle konsequent nach Kalifornien verlegt wird, der Gegensatz zum Geschehen am Haff also nicht größer sein dürfte, geht kaum etwas von der Aussage der literarischen Vorlage verloren. Selbst das Erleben des Paares in Tilsit, das in beglückender Weise seine Liebe wiedergefunden hat, wird kongenial Punkt für Punkt in eine kalifornische Stadt übertragen. Ist schon bei diesem Beispiel der Sprung vom Haff nach Kalifornien gewaltig, so ist die Perspektive der BBC-Verfilmung des Schauspiels *Johannisfeuer* von 1979 unter dem Titel *Midsummer Fire* nahezu extrem. Zunächst ist es erstaunlich, daß ein derartig vom Mythos und den Lebensformen an der Memel geprägtes Stück, ein so großes filmisches Interesse findet. Neben der Verfilmung von 1979 gibt es noch drei weitere Verfilmungen. 1916 in den USA, 1939 in Deutschland und 1954 unter dem Titel *Und ewig bleibt die Liebe* nochmals in Deutschland. Auch von litauischer Seite aus wurde dem Schauspiel viel Interesse entgegengebracht. Am 19. Dezember 1920

wurde das große Theater in Kaunas mit *Johannisfeuer* in der Regie von J. Vaickus eröffnet. Allerdings war das Schauspiel bereits schon am 18. Dezember 1919 im Theaterstudio Vilnius über die Bühne gegangen. Infolge der angespannten kulturpolitischen Lage kam es in Kaunas nur zu wenigen Aufführungen. Die Kritik war sich darin einig, daß es ein Fehlgriff war, statt eines litauischen Autors einen deutschen ausgewählt zu haben. Dennoch ließ sich der bekannte litauische Regisseur B. Dauguvietis nicht davon abschrecken und brachte mit der *Schmetterlingsschlacht* 1924 Sudermann erneut auf die Bühne in Kaunas.

Die englische Verfilmung von *Johannisfeuer* geht erstaunlich weit, indem sie das Geschehen nach Mexiko verlegt. Statt des heidnischen Sprunges über das Feuer tanzen nun Indios um ein großes Feuer. Zwar stimmen Vorlage und Verfilmung darin überein, daß das Feuer Ausdruck einer unter der Decke der Zivilisation lodernden, kaum bezähmbaren Leidenschaft ist, aber die Verlagerung in den exotischen Bereich erschwert eine angemessene Umsetzung der Facetten des Bühnenstückes. Der Gegensatz zwischen dem ostpreußischen Gutsbesitzer Vogelreuter und seinen Leuten auf dem Gut taucht wieder auf in dem Unterschied zwischen dem von der spanischen Kultur geprägten Besitzer der Hacienda und den von der Magie ihrer Mythen getriebenen Indios. Die von Sudermann geschilderte Liebesbegegnung des Studenten Georg von Hartwig mit der leidenschaftliche Ursprünglichkeit ausstrahlenden Marike nimmt in der kurzen Vereinigung des jugendlichen Vertreters einer urbanen und herrschenden Schicht mit einer instinkthaften Verkörperung des Indios einen anderen Charakter an. Diese Verfilmung ist ein Beispiel dafür, daß man zwar einen Grundgedanken Sudermanns übernehmen, sich zugleich aber in der optischen Realisierung weit von ihm entfernen kann. Bereits Wilhelm Storost Vydunas/Vilius Storosta hatte an den Werken Sudermanns bemängelt, daß er die litauischen Charaktere nicht überzeugend, sogar falsch darstellt. In der englischen Verfilmung werden die litauischen Bezüge so weit verschoben, daß zwar die Tendenz der ursprünglichen Aussage noch zum Ausdruck kommt, aber von der eigentlichen Charakterzeichnung nichts mehr übrig bleibt.

Nach einer vorausgegangenen Übersetzung des Romans *Frau Sorge* in das Spanische mit dem Titel *La dama gris*, erfolgte 1950 eine argentinische Verfilmung unter dem Titel *Surcos de Sangre*. Auch in diesem Fall versucht die optische Umsetzung, Korrespondenzen zur literarischen Vorlage herzustellen. So finden das Bekenntnis Paul Meyhöfers zum Boden sowie seine Entschlossenheit, den verlorenen Hof wiederzugewinnen dadurch ihren Ausdruck, daß die Kamera wiederholt lange Ackerfurchen entlangfährt. Nach dem Vorbild des Romans veranschaulicht der Film dabei den Gegensatz zwischen

Herrenhaus und heruntergekommenen Bauernhof. Aber aus dem prachtvollen weißen Gebäude wird eine stattliche Hacienda und aus dem heruntergekommenen memelländischen Bauernstelle ein Art *Patio de la pobreza*, ein Hof der Armut. Die Standesschranken zwischen Elsbeth von Douglas und Paul Meyhöfer werden konsequent übertragen auf die sozialen Gegensätze der südamerikanischen Gesellschaft. Der dazwischen agierende Vater von Paul, Trinker und Phantast, erscheint als sozial gestürzter und dem Trunk ergebener Campesino. Die Kritik hat dem Roman nicht ganz zu unrecht vorgeworfen, alle sentimental Register gezogen zu haben, zumal es am Ende zu einer Heirat von Paul und Elsbeth kommt. Allerdings muß man auch anmerken, daß das Spiel mit den Gefühlen im Roman durch satirische Elemente und implizite kritische Kommentare immer wieder eingeschränkt wird. Offensichtlich hat diese Emotionalität bei der Stoffauswahl für den Film eine nicht unwesentliche Rolle gespielt. Drehbuchautor, Regisseur und zugleich in zentraler Rolle Mitspielender ist der in Südamerika bekannte Hugo del Carril. Dieser hatte sich bereits einen Namen durch einen Filmtypus gemacht, der das ländliche Leben in leicht wehmütig-melancholischer Weise fast hymnisch darstellt. Lange Sequenzen von heimkehrenden Feldarbeitern mit ihren zu Herzen gehenden Gesängen tauchen in diesen Filmen immer wieder auf. Offensichtlich bot sich unter diesen Voraussetzungen *Frau Sorge* als geeignetes Material an. Dementsprechend enthält die Verfilmung auch längere Gesangspassagen mit Nahaufnahmen von Gesichtern, bei denen Tränen die Wangen runter rollen. Der Paul Meyhöfer des Romans wird daher als Protagonist des Films mit einem ganz anderen Charakter ausgestattet. Paul ging es darum, gegen das Schicksal anzutreten, ihm sogar gegen alle Unbilden und Rückschläge zu trotzen. Im Film wird er zum Getriebenen des Schicksals, der die Schicksalsschläge hinnimmt und sich nicht dagegen auflehnt. Während Paul im Sinne des Individualismus das Schicksal besiegt, erweist sich das Schicksal gegenüber seinem Pendant im Film als gnädig und belohnt ihn am Ende sogar durch die Heirat. Man könnte hier fast von einem im Protestantismus wurzelnden Individualismus einerseits und einer durch die katholische Kultur geprägten Schicksalsbejahung sprechen, so grundsätzlich ist der Mentalitätswandel. Der Film ist von einem melancholischen Tenor durchdrungen, der uns fremd ist. Eigentlich handelt es sich nicht um eine optische Umsetzung des Romans, sondern eher um eine kulturspezifische Umwandlung (Akulturation) des Erzählmaterials. Der Film läuft bis heute mit großem Erfolg in Südamerika und kam auch 1958 in die spanischen Kinos.

Der Frage nach der Umsetzung schließt sich die Frage nach der Verbreitung an: Der Sprung von Berlin nach Warschau war nicht groß. Und so tauchen *Die Ehre* und *Heimat* bereits kurz nach ihrer Berliner Aufführung auch an Warschauer Theatern auf, allerdings nicht am maßgeblichen Teatr Wielki, dem

russische Dramatik und italienische Opern vorbehalten waren, sondern auf den kleinen Bühnen. Dazu kommen die Sprechaufführungen in adeligen Zirkeln sowie in intellektuellen, meistens studentischen Kreisen. In Polen herrschte zu der Zeit eine Strömung, die sich „Intensivismus“ nannte, vergleichbar mit dem deutschen Expressionismus nach dem Ersten Weltkrieg. Diese Strömung nahm die durch Sudermann vermittelten Impulse bereitwillig auf, an erster Stelle ihr Vertreter Jan Kasprowicz. Zwar kam das Theaterleben Polens während des Ersten Weltkriegs und in der Folgezeit fast zum Erliegen, aber die Polen konnten mit Stolz immer darauf verweisen, daß es die umjubelte Helena Modjeska war, die in den USA bis in die späten 20er Jahre in den großen Häusern die führende Rolle nicht nur in den Shakespeare-Dramen, sondern auch in den Werken Sudermanns spielte.

Indem Sudermann die dualen Bereiche seiner Dichtung zu einer organischen, ebenso erzählbaren wie darstellbaren Formel zusammenfügt, stattet er seine Werke mit einer Tendenz zur Übertragbarkeit aus. Die universellen Elemente wirken auch in unterschiedlichen Kulturkreisen und transportieren sein Anliegen über die Grenzen von Sprache und Kultur hinaus. Die konkreten, insbesondere die regionalen Elemente vermitteln den Eindruck von Glaubwürdigkeit und Authentizität. Gerade letztere grenzen sein Werk nicht ein, sondern verleihen Überzeugungskraft. Sie setzen einer Übertragung keinen grundsätzlichen Widerstand entgegen, sondern lassen sich bisweilen Punkt für Punkt in einen anderen Kulturbereich umsetzen. Ein gutes Beispiel in diesem Zusammenhang ist die vierfache Verfilmung von *Die Reise nach Tilsit*, darunter die litauische Verfilmung von 1982 mit Rimanta Krilaviciute und Algirdas Latena in den Hauptrollen.

Schwerer hatte es Sudermann dagegen in Rußland. Zwar spielte das deutsche Theater in St. Petersburg die Dramen Sudermanns in deutscher Sprache mit nur kurzer zeitlicher Verzögerung und selbst in den deutschen Siedlungsbieten wie z.B. in der Kolonie Gnadenfeld bei Odessa gehörte der Dramatiker zum festen Repertoire, aber die russische Zensur schob den Übersetzungen einen Riegel vor. Nach der Niederlage im Krieg gegen Japan 1905 spürte man, daß es innenpolitisch gähe und man wollte mit allen Mitteln den Einfluß jener Kräfte verhindern, die, von außen kommend, den Gärungsprozeß noch verstärken würden. Das übrige Europa verabschiedete sich vom überlieferten bürgerlichen Theater durch die „Freie Bühne“ in Berlin, das „Independent Theatre“ in London und das „Theatre Libre“ in Paris. Dies war eine Entwicklung, die die russischen Behörden um jeden Preis unterbinden wollten, weil sie darin eine Gefährdung der bestehenden Ordnung erblickten. In der Figur des preußischen Offiziers in *Heimat*, der auf die Prinzipien der monarchistischen Gesellschaft pocht, sah der russische

Zensor eine unverhüllte Parallele zum zaristischen Offizier, der in seinen Augen eine Stütze der Gesellschaft war. Ähnlich empfand der Zensor die Relativierung des Ehrbegriffs in *Die Ehre* als direkten Angriff auf die tragenden Werte des Zarenreiches. Auf diese Weise vollzog Rußland auch auf dem Theater nicht wie das übrige Europa den Schritt in die Moderne und bot damit auch Sudermann keine Chance. Die erste öffentliche Aufführung von Sudermann in russischer Sprache erfolgte am 8. August 1920 von einer Gruppe geflohener russischer Schauspieler, die in Vilnius *Johannisfeuer* in der Regie von K. Glinski spielten.

Ganz anders verlief die Entwicklung im Westen. Die starke Beachtung und fast schon stürmische Aufnahme Sudermanns in England erklärt sich aus der besondere Lage der Theater in England. Eine auch von deutschen Besuchern immer wieder herausgestellte Schwäche der Londoner Theater war deren vollkommene kommerzielle Ausrichtung, die dazu führte, daß sich die Bühnen des Westens kaum aus den Fesseln eines anspruchslosen Publikumsgeschmacks befreien konnten. Weitaus stärker noch als das Berliner Theater war die Londoner Bühne ein gefälliger Spiegel fragwürdiger Ideale der vom Liberalismus geprägten Mittel- und Oberschicht Englands, die einer Auseinandersetzung mit den großen politischen und sozialen Fragen der Zeit auswich. Über die Unverletzlichkeit dieser Ideale wachte überdies noch ein Zensor, *the Lord Chamberlain*. In diese Lethargie hinein stießen Henrik Ibsen und Sudermann, das Zweigestirn des neuen Theaters. Übermittelt wurde das kontinentale Theater durch eine kleine Gruppe aufrehrerischer Intellektueller sowie kulturinteressierter Großkaufleute, an ihrer Spitze der Amsterdamer Teehandelskaufmann Jacob Thomas Grein. Resonanzkörper der neuen Ideen waren die sogenannten *Radical Journals*, die bereits 1891 Teilübersetzungen von *Sodoms Ende* veröffentlichten. Mit dem „Independent Theater“ hatte sich die neue Richtung ein eigenes Theater und mit der „Stage Society“ eine eigene Schauspielschule sowie -truppe geschaffen. 1891 hatte eine deutsche Truppe *Sodoms Ende* in Amsterdam mit derartigem Erfolg vorgestellt, daß unmittelbar darauf der „Königlich Niederländische Bühnenverein“ das Drama in niederländischer Übersetzung übernahm. Von Amsterdam ging das Stück dann unverzüglich an das Londoner „Independent Theatre“. Der Durchbruch erfolgte 1895 als *Heimat* gleichzeitig in drei unterschiedlichen Fassungen in London aufgeführt wurde: In einer französischen Fassung mit Sarah Bernhardt, in einer italienischen Version mit Eleonora Duse und vom „Herzoglichen Theater zu Sachsen-Koburg Gotha“ in der Originalfassung. Der Erfolg war so durchschlagend, daß noch nicht einmal ein Jahr später die englische Übersetzung von Louis N. Parker als *Magda* die Londoner Bühne beherrschte mit Mrs. Patrick Campbell in der Hauptrolle. Letztere trat auch in der Folgezeit in weiteren Werken Sudermanns auf, so 1903 in *The Joy*

*of Living (Es lebe das Leben)*. Die Rezeption Sudermanns verlief grundsätzlich anders als in Deutschland und führte dazu, daß der deutsche Dichter auch nach dem Ersten Weltkrieg geschätzt wurde. Auch der irische Dichter George Bernard Shaw gehörte zu der Gruppe von Avantgardisten, die Sympathien für Sudermann bekundeten. Die Vehemenz der deutschen Kritik irritierte ihn derart, daß er sich öffentlich für Sudermann einsetzt. 1896 bezeichnet er in der *Saturday Review* das Stück *Michael and His Lost Angel (Sodoms Ende)* als : „... das beste Stück, das diese Richtung dem Theater gegeben hat“. In einer Zeit, da die unruhige Intelligentsia Londons die Fesseln des Viktorianismus abzustreifen suchte, wertete man den deutschen Dichter zusammen mit Ibsen und Hauptmann als Wegbereiter der neuen Zeit. 1895 schrieb die maßgebliche Zeitschrift *The Bookman* über *Heimat*: „Dies ist eine erbarmungslose Satire und eine kompromisslose Entlarvung der verfaulten heutigen Gesellschaft, die sich auf jene verderbten feudalistischen Traditionen gründet, welche unsere Zeit längst überwunden hat“. Das ruft den englischen Zensor auf den Plan. 1910 wagt der englische Verleger John Lane nicht, eine Übersetzung des Romans *Das hohe Lied* herauszubringen, weil der Zensor diesen als anstößig beurteilt und eine Publikation daher nicht genehmigt. Als der Verleger Meckenzie 1926 nach Blankensee kommen will, um über die Publikation der englischen Fassung von *Der tolle Professor* zu verhandeln, schreibt ihm Sudermann am 30. Juni 1926, daß „... eine gewisse Bearbeitung nötig sein wird, da zum Beispiel die erotischen Dinge, gemäß den in Ihrem Lande herrschenden Ansichten, sicherlich allzu offen behandelt sind“. 1929 gründet Jacob Thomas Grein in London das einflußreiche „Cosmopolitan Theatre“ und veranlaßt, daß zu dessen Eröffnung *Johannisfeuer* von englischen Schauspielern in deutscher Sprache aufgeführt wird, zweifellos eine programmatische Verbeugung vor der deutschen Theaterkunst in der für deutsche Kultur kritischen Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Bereits 1926 hatte er in einem Beitrag für die *Illustrated London News* darauf hingewiesen, daß Sudermanns Dramatik „einen Einfluß auf das englische Theater derart [ausübt], daß dessen Repertoire über die heimischen Erzeugnisse und den amerikanischen Import hinaus erweitert wurde“. Auch heute wird die Übersetzung des Romans *Frau Sorge* unter dem Titel *Dame Care* als Everyman Edition im englischen Buchhandel angeboten.

Außerhalb von Europa findet Sudermann in den USA bis Anfang der 30er Jahre besondere Beachtung. Hier verstärken sich wechselseitig die Impulse aus England, der Einfluß deutschsprachiger Bühnen und das amerikanische Streben nach einem eigenständigen Theater. Bis 1933 entstehen allein acht Verfilmungen. Auch in Japan führt die Öffnung gegenüber der europäischen Kultur zu Übersetzungen und Bühnenaufführungen.

In einer Zeit, die sich von den traditionellen Werten verabschiedet, bleibt die Dichtung Sudermanns auch außerhalb Deutschlands nicht ohne Wirkung. Daß er den Schritt in die neue Zeit nicht mit derselben Konsequenz wie andere vollzog, sollte ihn nicht der Vergessenheit überantworten.