

Von Strindbergs *Dödsdansen* zu Dürrenmatts *Play Strindberg*. Die Darstellung des Ehekonflikts in Original, Übersetzung und Bearbeitung

Oliver Winkler
Institut für Germanistik
Åbo Akademi

*The aim of the research is to investigate the literary representation of the conflictive interaction between the married couple Alice and Edgar, which appears in both the Swedish play **Dödsdansen** by August Strindberg and the German-language adaption **Play Strindberg** by Friedrich Dürrenmatt. The investigation focuses especially on two German-language translations of **Dödsdansen** on which **Play Strindberg** is based. Dialog analysis is used to study a sample dialogue from **Dödsdansen** and compare it with the corresponding dialogues in the translations and in **Play Strindberg**. The analysis sheds new light on the intertextual relationship between the original text and its adaption.*

Schlüsselwörter: verbale Konflikte, Dödsdansen, deutschsprachige Übersetzung, Play Strindberg

1 Die Frage der Textgrundlage von *Play Strindberg*

„Ein unheimlicher Kitschmensch, dieser Strindberg!“ (Bolliger & Buchmüller 1996: 228), soll Dürrenmatt gesagt haben, nachdem er die ersten Seiten einer deutschen Übersetzung des bekannten Strindberg-Klassikers *Dödsdansen* gelesen hatte. Dürrenmatt plante als damaliger Kodirektor des Basler Stadttheaters zusammen mit dem Regisseuren Erich Holliger eine Inszenierung von Strindbergs Stück, gab jedoch den Versuch einer „dramaturgischen Bearbeitung durch Striche, d. h. eine theaterübliche Strindberg-Bearbeitung“ (Dürrenmatt 1969: 349) bald wieder auf. Die Begründung war, eine solche Bearbeitung verfälsche das Original zu stark. Dürrenmatt war aber fasziniert vom Thema und fasste kurzerhand den Entschluss eine eigene, neue Version des Strindbergschen Totentanzes zu schreiben – *Play Strindberg*.

Bei der Durchsicht der einschlägigen Forschungsliteratur zu Dürrenmatts Drama zeigte sich deutlich, dass der Schwerpunkt der Forschung eher auf der Auseinandersetzung mit den Intentionen und Reflexionen des Dramatikers Dürrenmatt lag als auf der Durchführung einer empirisch ausgerichteten kontrastiven Textanalyse von Original und

Bearbeitung (vgl. z. B. Sharp 1970; Pritzker 1976; Treib 1980; Knapp 1981; Rumler-Gross 1985; Sammern-Frankenegg 1991). Ganz vernachlässigt wurde dabei die Frage nach der Textgrundlage von *Play Strindberg* und ihrer Bedeutung im Hinblick auf das Verhältnis zwischen dem Original Strindbergs und der Bearbeitung Dürrenmatts.

Es besteht kein Zweifel, dass sich Dürrenmatt nicht auf den schwedischen Originaltext, sondern auf eine deutsche Übersetzung gestützt hat. Dürrenmatt selbst schreibt in seinem Kommentar zu *Play Strindberg*, dass er mit einer „Rohübersetzung“ (Dürrenmatt 1969: 349) von Strindbergs *Dödsdansen* gearbeitet habe. Nähere Angaben zum Übersetzer und zur Ausgabe werden jedoch nicht gemacht. Anhand meiner Recherchen im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern zeigte sich, dass sich in Dürrenmatts Nachlass zwei verschiedene deutsche Ausgaben¹ des schwedischen *Dödsdansen* fanden. Die eine Ausgabe² stammt aus dem Jahr 1958 und geht auf die Übersetzung Emil Scherings zurück. Die andere Ausgabe³, ohne Druckdatum, bedient sich der Übersetzung von Hans Egon Gerlach. Der Vergleich der Schering- und Gerlach-Ausgabe mit *Play Strindberg* zeigt, dass Dürrenmatt mit beiden deutschsprachigen Ausgaben gearbeitet hat.⁴

2 Fragestellung und theoretische Grundlage der Untersuchung

Im Zentrum von Strindbergs *Dödsdansen* sowie von Dürrenmatts *Play Strindberg* steht die konfliktreiche zwischenmenschliche Beziehung der beiden Ehepartner Alice und Edgar. Im Folgenden möchte ich untersuchen, wie sich die literarische Darstellung des

¹ Da es aus übersetzungstheoretischer Sicht fraglich ist, ob man diese Texte Übersetzungen nennen darf, verwende ich im Folgenden den Begriff ‚Ausgabe‘. Vgl. zu dieser Problematik Schreiber (1993).

² Strindberg, August (1958): *Totentanz*. Erster Teil. Deutsch von Emil Schering. München: Drei Masken Verlag.

³ Strindberg, August (o.D.). *Totentanz*. Erster Teil. Deutsch von Hans Egon Gerlach. Berlin: Felix Bloch Erben.

⁴ Es gibt klare Indizien dafür, dass die Schering-Ausgabe als Textgrundlage von *Play Strindberg* fungiert hat. Vor allem die häufigen Übernahmen von semantischen und syntaktischen Elementen aus der Schering-Ausgabe, die sich von denen der Gerlach-Ausgabe z. T. stark unterscheiden, sprechen für die Schering-Ausgabe. Als Beispiel hierzu der folgende Vergleich: *Schwere Zigarren* (Gerlach-Ausgabe S. 5), *starken Tabak* (Schering-Ausgabe S. 5), *starken Tabak* (Dürrenmatt 1969: 290) Gleichzeitig lassen sich aber in der Gerlach-Ausgabe Dialogsequenzen finden, die in der Schering-Ausgabe gestrichen werden, jedoch in *Play Strindberg* vorhanden sind, was auch die Kenntnis und Verwendung der Gerlach-Ausgabe als Textgrundlage beweist. Vergleiche hierzu die Schering-Ausgabe (S. 34–35) mit der Gerlach-Ausgabe (S. 51–52) und *Play Strindberg* (Dürrenmatt 1969: 294).

ehelichen Beziehungskonfliktes von Strindbergs Original über die oben genannte deutschsprachige Textgrundlage hin zu Dürrenmatts Bearbeitung entwickelt hat.

Der Beziehungskonflikt manifestiert sich im Drama auf der Ebene des Dialogs. Durch die Schaffung des Dialogs hat der Autor die Möglichkeit, Beziehungsverhältnisse zwischen seinen Figuren darzustellen. Indem er seine Figuren wechselseitig sprachliche Handlungen vollziehen lässt, konstituiert er eine Illusion einer Kommunikationssituation, in der die Interaktanten – über ihre kommunikativen Handlungen – wechselseitig nicht nur Informationen sondern zugleich Beziehung aushandeln. Die Beschreibung kommunikativer Handlungen verlangt aber nach einem handlungstheoretischen Modell. Hier bietet es sich an, auf das linguistische Instrumentarium der Gesprächsanalyse zurückzugreifen.

Unter Anwendung eines gesprächsanalytischen Modells, wie es Kilian (2005) für die Analyse fiktionaler und fiktiver Dialoge vorschlägt, werde ich im Folgenden anhand eines Dialogausschnittes aus *Dödsdansen* die Struktur der verbalen Konfliktaushandlung im Dialog der beiden Ehepartner Alice und Edgar untersuchen und im Anschluss daran mit den genannten deutschsprachigen Ausgaben und der Bearbeitung Dürrenmatts vergleichen.⁵

Bei der Gesprächsanalyse wird die übliche Form einer Segmentierung des Dialogs in Gesprächsschritte verwendet, die durchnummeriert und anhand der Anfangsbuchstaben der Figurennamen gekennzeichnet werden (A steht für Alice, E für Edgar). Den Gesprächsschritt definiere ich mit Erwin Goffman (1974: 201) als das, „was ein Sprecher tut und sagt, während er an der Reihe ist“. Damit der Dialog in seinem Verlauf beschrieben werden kann, muss der Gesprächsschritt stets im Hinblick auf seine kommunikativ-funktionale Verbindung zum vorausgehenden Gesprächsschritt bestimmt werden. Der zentrale Aspekt bei der Aushandlung von Beziehung liegt auf der Interaktionalität, also auf der Frage, wie Perspektiven wechselseitig kommunikativ ausgehandelt werden. (Vgl. Schwitalla 1979; 1996.)

⁵ Es handelt sich hierbei um eine Weiterführung und Vertiefung des im Rahmen meiner Magisterarbeit geleisteten kontrastiven Vergleichs von *Dödsdansen* und *Play Strindberg* (vgl. Winkler 2009).

3 Gesprächsanalytischer Vergleich von *Dödsdansen*, der deutschsprachigen Gerlach-Ausgabe, der deutschsprachigen Schering-Ausgabe und *Play Strindberg*

Die Dialoganalyse erfolgt in vier Schritten. In einem ersten Schritt (3.1) wird der schwedische Dialog gesprächsanalytisch expliziert,⁶ darauf folgt der Vergleich mit der Gerlach-Ausgabe (3.2), der Scheringausgabe (3.3) und *Play Strindberg* (3.4).⁷

3.1 Dödsdansen

Das folgende Gesprächsthema zwischen Alice und Edgar baut auf einem vorausgehenden Streit auf, den Alice und die Bedienstete Jenny austragen. Nach dem Abgang von Jenny initiiert Alice den Dialog mit der besorgten an Edgar gerichteten Frage – *Tror du hon går sin väg?* (A1) –, worauf Edgar mit der Antwort – *Skulle inte förvåna mig, men då är vi ställda ...* (E2) – Alice' Sorge bestätigt. Hierauf reagiert Alice sogleich mit einer Verschiebung auf die persönliche Ebene mit einer Schuldzuweisung – *Det är ditt fel, för du skämmer bort dem!* (A3) –, vor der sich Edgar mit – *Åhnej! Du hör ju de äro alltid artiga mot mig!* (E4) – verteidigt. Alice setzt nach mit dem verschärften Vorwurf – *Därför att du kryper för dem! Du kryper för övrigt för alla underordnade, därför att du är en slavnatur som despot.* (A5) –. Dieser Vorwurf läßt Edgar mit einem ironischen – *Se så!* (E6) – abblitzen. Alice gibt nicht auf, sondern baut ihren Vorwurf weiter aus mit – *Ja du kryper för ditt manskap och dina underofficerare, men du kan inte likas med dina jämlingar och överordnade.* (A7) –, worauf Edgar wiederholt defensiv reagiert und den Vorwurf mit einem ironischen – *Ouff!* (E8) – übergeht. Alice provoziert weiter mit dem beleidigenden – *Så gör alla tyranner!* – und führt dann das Thema durch die wiederholte Frage – *Tror du hon går?* (A9) – zum Dialogausgang zurück. Auf Alice' Frage reagiert Edgar mit der ironisch bis zynischen Aufforderung – *Ja, om du inte går ut och säger ett vänligt ord åt henne!* (E10) –, welcher Alice sogleich mit der rhetorischen Nachfrage – *Jag?* (A11) – implizit widerspricht. Edgar reagiert nun taktisch mit dem ironischen Gegenargument – *Skulle*

⁶ Diese Analyse ist von zwei schwedischen Muttersprachlern überprüft worden.

⁷ Die hier analysierten Dialogausschnitte sowie die bibliographischen Angaben dazu finden sich im Anhang.

jag, så säger du att jag kurtiserar pigorna! (E12) –, dem Alice durch eine Themenverschiebung ausweicht und dann klagt: *Tänk, om hon går! Då får jag göra alla syslorna som sist, och förstöra händerna!* (A13) Anstelle partnerorientierter Einlassung reagiert Edgar mit einer Relevanzabstufung und verschiebt so das Thema weg von der persönlichen Ebene – *Det är inte det värsta! Men flyttar Jenny, så flyttar Kristin, och sen få vi ingen tjänare mer hit på ön! Styrman på ångbåten skrämmer bort alla nya som komma för att söka tjänsten ... Och glömmen han bort det, så gör mina konstaplar det!* (E14) –. Alice knüpft hieran an und verschiebt das Thema zurück auf die persönliche Ebene mit dem Vorwurf – *Ja, dina konstaplar, som jag skall föda i mitt kök, och som du inte vågar visa ut ...* (A15) –, worauf sie von Edgar unterbrochen wird, der sich rechtfertigt: *Nej, för då går de också vid nästa kapitulation och då få vi stänga kanonbutiken!* (E16) Dies kontert Alice mit dem Einwand – *Detta ruinerar oss!* (A17) –, dem Edgar nicht widerspricht, sondern scheinbar mit einer Lösung entgegnet: *Därför har officerskåren ämnat gå in till kunglig majestät och begära alimentationsbidrag ...* (E18) Hierauf fordert Alice ihren Mann zur Konkretisierung seiner Aussage auf mit der Nachfrage – *Till vem?* (A19) –, worauf Edgar konkretisiert: *Till konstaplarna!* (E20)

An dieser Stelle wird eine Diskrepanz im Objektbezug deutlich, die sich durch Edgars Gesprächsschritt (E18) ergibt. Mit – *detta ruinerar oss* (A17) – meint Alice, dass sie durch die Beherbergung der Schutzleute in den Ruin getrieben würden, sie stellt sich damit gegen Edgar. Die nachfolgende Reaktion Edgars (E18) lässt offen, auf wen sich die Alimentsbeiträge beziehen, auf das Ehepaar oder auf die Schutzleute. Alice fordert Edgar zur Konkretisierung auf, worauf dieser mit seiner Antwort (E20) – *till konstaplarna!* – die Falle zuschnappen lässt und damit Alice zu verstehen gibt, dass er sich gar nicht auf Alice' Argument (A17) bezieht. Auf diesen unkooperativen Gesprächsschritt von Seiten Edgars reagiert Alice mit einem Lachen und der persönlichen Abwertung – *Du är för galen!* (A21) –. Edgar läßt auch diesen persönlichen Angriff abprallen, indem er sich nur auf das vorhergehende Lachen bezieht und dieses zu seinen Gunsten umdeutet: *Ja, skratta litet för mig! Det kan behövas.* (E22) Alice entgegnet nun mit der impliziten Drohung – *Snart har jag glömt att skratta ...* (A23) –, welche infolge der verallgemeinernden Antwort – *Det skall man aldrig glömma ... det är så tråkigt ändå!* (E24) – von Edgar übergangen wird. Alice weist Edgar zurecht mit – *Inte är det*

roligt! – und wechselt darauf das Thema mit ihrem Angebot an Edgar: --- *Vill du spela mer?* (A25)

Am hier gesprächsanalytisch bearbeiteten Beispiel wird deutlich, wie die Figuren auf der Interaktionsebene – durch ihr sprachliches Handeln – mit unterschiedlichen Mitteln und Strategien gegeneinander agieren und dadurch einen verbalen Konflikt aufbauen. Dabei treten deutlich zwei grundsätzlich verschiedene Arten von dialogischem Verhalten auf. Auf der einen Seite steht Alice mit einem aktiveren und stark personen- und beziehungsorientierten und provozierenden Dialogverhalten, auf der anderen Seite Edgar, dessen Dialogverhalten sich durch eine defensive Positionierung, durch Ausweichen und mangelnde Bezugnahme auf das Gegenüber kennzeichnet.

3.2 Gerlach-Ausgabe

Es soll nun untersucht werden, wie sich die Beziehungsaushandlung der Interaktanten in der deutschsprachigen Gerlach-Ausgabe gestaltet. Dort zeichnet sich ab der zweiten Hälfte des Dialogs eine Veränderung der Dialogstruktur ab. Diese setzt ein mit dem Gesprächsschritt A17, wo Alice' Einwand – *detta ruinerar oss* – mit dem deutschen – *das wäre unser Ruin* – übersetzt wird. Durch den Konjunktiv *wäre* verliert der Gesprächsschritt seine Funktion eines Einwandes und wird im Gegensatz zum Original hier sogar konsentisch. Alice' Sprechhandlung verliert also mit der Übertragung ins Deutsche ihre kommunikative Funktion. Dies hat Folgen für den weiteren Gesprächsverlauf.

Die Diskrepanz in den Bezügen im schwedischen Dialog, die Edgar mit seiner Reaktion (E18) veranlasst, fällt im Deutschen aufgrund der Veränderung von A17 weg. Die beiden Partner reden im deutschen Dialog nicht mehr aneinander vorbei. Da im Deutschen also Edgars Gesprächsschritt E18 nicht mehr unkooperativ ist, verlieren auch die nächsten drei Gesprächsschritte A19–A21 ihre Kohärenz. Im schwedischen Dialog versteht Alice in A21 erst, dass Edgar sie absichtlich übergangen hat, worauf sie ihn mit dem abwertenden – *du är för galen* (A21) – tadelt. Da das unkooperative Verhalten Edgars im Deutschen wegfällt, verliert nun auch A21 seine Gesprächsfunktion. Alice' Lachen und die Aussage – *Du bist wirklich zu verrückt* (A21) – wirkt nun freundlich

und in gewissem Sinne unmotiviert. Ebenso verliert die darauffolgende Reaktion Edgars (E22) die Funktion, die ihr im Original beikommt. Dort deutet er, wie wir gesehen haben, Alice' Abwertung (A21) zu seinen Gunsten um, als wäre es ein positives Lachen, für ihn bestimmt. Durch die Übersetzung – *Ja ja, lach du ruhig ein bisschen. Das kann nicht schaden* (E22) – kann die ursprüngliche Funktion nun natürlich nicht mehr realisiert werden. Die problematische Übersetzung eines einzelnen Gesprächsschrittes führt also zur Auflösung der Dialogstruktur und zu fehlender Kohärenz im gesamten Dialog.

3.3 Schering-Ausgabe

In der Schering-Ausgabe sind die vielen Kürzungen besonders auffallend. Von den insgesamt 25 Gesprächsschritten des schwedischen Originals und der Gerlach-Ausgabe werden in der Schering-Ausgabe 16 Gesprächsschritte gestrichen. Die Schering-Ausgabe übersetzt den Dialoganfang (A1–E6), kürzt die weitere Konfliktaushandlung (A7–E12) weg, übersetzt dann die Sequenz (A13–E14), also die Klage Alice' und anschließende Relevanzabstufung Edgars, und streicht darauf bis auf den letzten Gesprächsschritt (A25) alle Turns. Dieser drastische Eingriff verändert die Struktur der dynamischen Konfliktaushandlung, wie sie im Original zu sehen ist, markant. Es zeigt sich, dass in der Vorwurf-Verteidigung-Vorwurf-Sequenz (A3–A5) und der darauffolgenden gleichgültigen Reaktion Edgars (E6) wohl noch die gegenseitigen Standpunkte zu erkennen sind, aber der Konflikt kann sich durch die vielen nachfolgenden Kürzungen nicht entwickeln, er verliert seine Dynamik und seinen prozessualen Charakter, also das, was ihn im Original gerade auszeichnet. Während im Original Edgars Themenverschiebung (E14) auf die ‚Schutzmänner‘ Alice Anlass gibt, den Konflikt weiterzuführen und ihn dann im Gesprächsschritt (A21) mit ihrem Lachen und der persönlichen Abwertung – *Du är för galen!* – gipfeln zu lassen, folgt bei Schering auf (E14) bereits Alice' Themenwechsel (A25) und damit bereits der Abschluss des Dialogs.

3.4 Play Strindberg

In einem letzten Schritt möchte ich nun den Fokus auf Dürrenmatts Dialog richten, der auf der Grundlage der vorher erörterten Textgrundlage entstanden ist. Deutlich wird, dass Dürrenmatt Scherings Kürzungen übernommen hat. Im Gegensatz zur Schering-Ausgabe lässt Dürrenmatt jedoch die Sequenz (A13–E14) fort und weitert stattdessen die Vorwurf-Widerspruch-Vorwurf-Sequenz (A3–A5, Schering-Ausgabe) in eine Vorwurf-Widerspruch-Vorwurf-Widerspruch-Vorwurf-Sequenz (A6–A10) aus. Dürrenmatt schafft hier auf der Basis des bruchstückhaften Dialogs der Schering-Ausgabe einen neuen und nun im Vergleich zum Original und zur Übersetzung radikalisierten Dialog. Die kommunikative Aushandlung eines Konflikts, die das Original charakterisiert, und die in den Übersetzungen im Begriff ist sich aufzulösen, tritt nun in *Play Strindberg* gänzlich in den Hintergrund. Nicht die Interaktion zwischen den beiden Ehepartnern, sondern ihre gegensätzlichen Standpunkte stehen bei Dürrenmatt im Zentrum des Dialogs. Dies lässt sich vor allem an der Explizierung und Radikalisierung der gegenseitigen Standpunkte erkennen, die sich z. B. in Gesprächsschritt (E9) in *Play Strindberg* manifestiert. In der Gerlach-Ausgabe ist die entsprechende Reaktion Edgars ein *Oho!* (E6, Gerlach-Ausgabe), in der Schering-Ausgabe ein *So!* (E6, Schering-Ausgabe), bei Dürrenmatt aber ein – *Ich krieche vor niemandem, ich bin vor niemandem gekrochen, und ich werde vor niemandem kriechen.* (E9) –. Dasselbe Prinzip einer Radikalisierung sehen wir bei der darauffolgenden Reaktion Alice' in A10, die auf die Gerlach-Ausgabe (A7) zurückgeht. Dort sagt Alice: *Jawohl. Du hofierst die Mannschaft und die Unteroffiziere, aber mit deinesgleichen und mit deinen Vorgesetzten legst du dich an.* (A7, Gerlach-Ausgabe) Während in diesem Vorwurf ‚die Mannschaft zu hofieren‘ der sexuelle Aspekt nur implizit enthalten ist, wird dieser Angriff bei Dürrenmatt in Alice' Gesprächsschritt (A10) – *Ausserdem greifst du ihnen unter die Röcke* – explizit und in radikalisierte Form hervorgebracht.

4 Zusammenfassung

Anhand eines gesprächsanalytischen Vergleichs eines Dialogausschnitts aus dem schwedischen *Dödsdansen*, der Gerlach- sowie Schering-Ausgabe und *Play Strindberg* wollte ich zeigen, wie sich die verbale Aushandlung des ehelichen Beziehungskonflikts vom schwedischen Original, über die deutschsprachigen Ausgaben hin zu Dürrenmatts Bearbeitung verändert und entwickelt. Die kleinschrittige Vorgehensweise einer Dialoganalyse nimmt viel Platz in Anspruch, so dass die Beschränkung auf einen Dialogausschnitt im Rahmen dieses Artikels notwendig war. Die Analyse dieses Dialogausschnitts hat gezeigt, dass in den vorliegenden Beispielen die deutschsprachigen Ausgaben, insbesondere die Schering-Ausgabe, die Diskursstruktur des schwedischen Originals verfremden, und dass sie bereits stark dem Dürrenmattschen Dialog ähneln. Sie fungieren an dieser Stelle als Brücke zwischen dem schwedischen Originaltext, der Dürrenmatt ja sprachlich nicht zugänglich war, und der Dürrenmattschen Bearbeitung, und sie zeigen die Richtung bereits an, die Dürrenmatt dann konsequent einschlägt. Zwar sind die aufgewiesenen Resultate noch nicht generalisierungsfähig, doch ließen sich in meiner Magisterarbeit⁸ zu diesem Thema, die auf einer viel breiteren Materialbasis basiert, an zahlreichen weiteren Stellen solche parallel auftretende Phänomene in der diskursiven Struktur von *Play Strindberg* und der deutschen *Dödsdansen*-Übersetzungen nachweisen, die im schwedischen Original nicht vorhanden sind. Diese Abhängigkeiten müssten nun entsprechend dem obigen Vorgehen ebenso detailliert analysiert werden, um so zu einem breiter angelegten Bild von der intertextuellen Beziehung zwischen Original, Übersetzung und Bearbeitung zu gelangen.

Literatur

Primärliteratur

- Dürrenmatt, Friedrich (1969). *Play Strindberg. Totentanz nach August Strindberg*. Zürich: Arche.
Strindberg, August (1988). *Dödsdansen*. Stockholm: Norstedts. (=August Strindbergs Samlade Verk 44)
Strindberg, August (1958). *Totentanz. Erster Teil*. Deutsch: Emil Schering, redigierte Fassung. München: Drei Masken Verlag G.m.b.H.
Strindberg, August (o.D.). *Totentanz. Erster Teil*. Deutsch von Hans Egon Gerlach. Berlin: Felix Bloch Erben.

⁸ Titel: Das Aushandeln von Beziehungen in August Strindbergs *Dödsdansen* und Friedrich Dürrenmatts *Play Strindberg*. Ein kontrastiver Vergleich. Institut für Germanistik, Åbo Akademi, 2008.

Sekundärliteratur

- Bolliger, Luis & Ernst Buchmüller (1996). *Play Dürrenmatt. Ein Lese- und Bilderbuch*. Zürich: Diogenes.
- Goffman, Erving (1974). *Das Individuum im öffentlichen Austausch*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kilian, Jörg (2005). *Historische Dialogforschung. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer. (=Germanistische Arbeitshefte, 41).
- Knapp, Gerhard P. (1981). >From lilla helvetet to the Boxing Ring<: Strindberg and Dürrenmatt. In: *Structures of Influence. A Comparative Approach to August Strindberg*, 226–244. Hrsg. Marilyn Johns Blackwell. The University of North Carolina Press.
- Pritzker, Markus (1976). „Strindberg und Dürrenmatt.“ In: *Studien zur dänischen und schwedischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, 241–255. Hrsg. Schweizerische Gesellschaft für skandinavische Studien. Basel, Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn.
- Rumler-Gross, Hanna (1985): *Thema und Variation. Eine Analyse der Shakespeare- und Strindberg-Bearbeitungen Dürrenmatts unter Berücksichtigung seiner Komödienkonzeption*. Köln & Wien: Böhlau Verlag.
- Sammern-Frankenegg, Fritz (1991). Exit Strindberg. Zur Eliminierung Strindbergs in Friedrich Dürrenmatts ‚Play Strindberg‘. *Studia Neophilologica* 63, 89–93.
- Schwitalla, Johannes (1979). Nonresponsive Antworten. In: *Deutsche Sprache* 7: 193–211.
- Schwitalla, Johannes (1996). Beziehungsdynamik. Kategorien für die Beschreibung der Beziehungsgestaltung sowie der Selbst- und Fremddarstellung in einem Streit- und Schlichtungsgespräch. In: *Gesprächsrhetorik. Rhetorische Verfahren im Gesprächsprozeß*. Hrsg. Werner Kallmeyer. Tübingen: Gunter Narr Verlag. (=Studien zur deutschen Sprache, Bd. 4)
- Sharp, Sister Corona (1970). „Dürrenmatt’s Play Strindberg.“ *Modern Drama* 13, 276–283.
- Treib, Manfred. (1980). *August Strindberg und Edward Albee. Eine vergleichende Analyse moderner Ehedramen (Mit einem Exkurs über Friedrich Dürrenmatts Play Strindberg)*. Frankfurt am Main usw.: Peter Lang.
- Winkler, Oliver (2009). Beziehungs- und Konfliktaushandlung in August Strindbergs Dödsdansen und Friedrich Dürrenmatts Play Strindberg. In: *Deutsch im Norden. Akten der nordisch-germanistischen Tagung zu Åbo/Turku, Finnland, 18.-19. Mai 2007*, 253–278. Hrsg. Lars Wollin, Lars, Dagmar Neuendorff & Michael Szurawitzki. Frankfurt etc.: Peter Lang:

Von Strindbergs Dödsdansen zu Dürrenmatts Play Strindberg. Die Darstellung des Ehekonflikts in Original, Übersetzung und Bearbeitung

Anhang

DÖDSDANSEN ⁹	GERLACH-AUSGABE ¹⁰	SCHERING-AUSGABE ¹¹	PLAY STRINDBERG ¹²
<p>A1: <i>Tror du hon går sin väg?</i> E2: <i>Skulle inte förvåna mig, men då är vi ställda ...</i></p> <p>A3: <i>Det är ditt fel, för du skämmer bort dem!</i></p> <p>E4: <i>Åhnej! Du hör ju de äro alltid artiga mot mig!</i></p> <p>A5: <i>Därför att du kryper för dem! Du kryper för övrigt för alla underordnade, därför att du är en slavnatur som despot.</i></p> <p>E6: <i>Se så!</i> A7: <i>Ja du kryper för ditt manskap och dina underofficerare, men du kan inte likas med dina jämlikar och överordnade.</i></p> <p>E8: <i>Ouff!</i> A9: <i>Så gör alla tyranner! Tror du hon går?</i></p> <p>E10: <i>Ja, om du inte går ut och säger ett vänligt ord åt henne!</i> A11: <i>Jag?</i> E12: <i>Skulle jag, så säger du att jag kurtiserar pigorna!</i></p> <p>A13: <i>Tänk, om hon går! Då får jag göra alla sysslorna som sist, och förstöra händerna!</i></p> <p>E14: <i>Det är inte det värsta! Men flyttar Jenny, så flyttar Kristin, och sen få vi ingen tjänare mer hit på ön! Styrman på ångbåten skrämmer bort alla nya som komma för att söka</i></p>	<p>A1: <i>Glaubst du, sie geht?</i> E2: <i>Würde mich nicht wundern. Aber dann sind wir aufgeschmissen.</i> A3: <i>Das ist deine Schuld. Du verwöhnst die Dienstboten.</i> E4: <i>Oh nein! Du hörst doch, zu mir sind sie immer höflich.</i> A5: <i>Weil du vor ihnen auf dem Bauche kriechst, deshalb! Übrigens tust du das bei allen Untergebenen, da du im Grunde eine Sklavennatur bist – wie jeder Despot.</i> E6: <i>Oho!</i> A7: <i>Jawohl. Du hofierst die Mannschaft und die Unteroffiziere, aber mit deinesgleichen und mit deinen Vorgesetzten legst du dich an.</i> E8: <i>Was du nicht sagst!</i> A9: <i>Das ist die Art aller Tyrannen. – Meinst du sie geht?</i> E10: <i>Ja – es sei denn, du gehst in die Küche und gibst ihr ein gutes Wort.</i> A11: <i>Ich?</i> E12: <i>Wollte ich es tun, so bekäme ich zu hören, ich machte den Mädchen den Hof.</i> A13: <i>Stell dir vor, wenn sie nun wirklich geht! Da kann ich wieder die ganze Arbeit machen und mir die Hände ruinieren.</i> E14: <i>Das ist noch nicht das Schlimmste. Aber wenn Jenny geht, geht Christine auch, und dann bekommen wir keine Dienstboten mehr hierher auf die Insel. Der Steuermann auf dem</i></p>	<p>A1: <i>Glaubst du, daß sie geht?</i> E2: <i>Würde mich nicht wundern, aber dann sind wir erledigt ...</i> A3: <i>Das ist deine Schuld, du verwöhnst sie!</i></p> <p>E4: <i>Oh, nein! Du hörst ja, sie sind immer höflich zu mir!</i> A5: <i>Weil du vor ihnen kriechst! Du kriechst vor allen Untergebenen, weil du als Despot eine Sklavennatur bist.</i></p> <p>E6: <i>So!</i> A7: [Auslassung]</p> <p>E8: [Auslassung] A9: [Auslassung]</p> <p>E10: [Auslassung]</p> <p>A11: [Auslassung] E12: [Auslassung]</p> <p>A13: <i>Wenn sie geht! Dann muß ich alle Arbeiten machen, wie das letzte Mal, und mir die Hände verderben!</i> E14: <i>Das ist nicht das schlimmste! Aber geht Jenny, so geht Christel, und dann kriegen wir keine Dienstboten mehr!</i> [Auslassung]</p>	<p>E1: <i>Jenny ist gegangen.</i> A2: <i>Für immer?</i> E3: <i>Für immer.</i> A4: <i>Wenn Jenny geht, geht Christel.</i> E5: <i>Geht Christel, bekommen wir keine Dienstboten mehr.</i> A6: <i>Deine Schuld.</i> E7: <i>Zu mir sind die Dienstboten höflich.</i> A8: <i>Weil du vor ihnen kriechst, und du kriechst vor ihnen, weil du als Despot eine Sklavennatur bist.</i> E9: <i>Ich krieche vor niemandem, ich bin vor niemandem gekrochen, und ich werde vor niemandem kriechen.</i> A10: <i>Außerdem greifst du ihnen unter die Röcke. Willst du weiterspielen?[A25]</i></p>

⁹ Strindberg, August (1988). *Dödsdansen*. Stockholm: Norstedts. (=August Strindbergs Samlade Verk 44). 26–28.

¹⁰ Strindberg, August (o.D.). *Totentanz. Erster Teil*. Deutsch von Hans Egon Gerlach. Berlin: Felix Bloch Erben. 16–18.

¹¹ Strindberg, August (1958). *Totentanz. Erster Teil*. Deutsch: Emil Schering, redigierte Fassung. München: Drei Masken Verlag G.m.b.H. 12–13

¹² Dürrenmatt, Friedrich (1969). *Play Strindberg. Totentanz nach August Strindberg*. Zürich: Arche. 296.

<p><i>tjänsten ... Och glömm han bort det, så gör mina konstaplar det!</i></p> <p>A15: <i>Ja, dina konstaplar, som jag skall föda i mitt kök, och som du inte vågar visa ut</i></p> <p>E16: <i>Nej, för då går de också vid nästa kapitulation och då få vi stänga kanonbutikerna!</i></p> <p>A17: <i>Detta ruinerar oss!</i> E18: <i>Därför har officerskåren ämnat gå in till kunglig majestät och begära alimentsbidrag ...</i></p> <p>A19: <i>Till vem?</i> E20: <i>Till konstaplarne!</i></p> <p>A21: <i>/skrattar/ Du är för galen!</i> E22: <i>Ja, skratta litet för mig! Det kan behövas.</i></p> <p>A23: <i>Snart har jag glömt att skratta ...</i> E24: <i>Det skall man aldrig glömma ... det är så tråkigt ändå! /tänder sin cigarr/ A25: <i>Inte är det roligt! --- Vill du spela mer?</i></i></p>	<p><i>Dampfer vergrault alle Neuen, die hier Stellung suchen wollen – und sollte er es ausnahmsweise vergessen, dann sorgen meine Oberkanoniere dafür.</i></p> <p>A15: <i>Ja, deine Oberkanoniere, die ich in meiner Küche füttern darf, weil du dich nicht traust, sie vor die Tür zu setzen.</i></p> <p>E16: <i>Nein, denn sonst laufen die bei der nächsten Kapitulation auch noch davon – und dann können wir den Kanonenladen zumachen.</i></p> <p>A17: <i>Das wäre unser Ruin!</i> E18: <i>Deshalb hat das Offizierscorps auch schon daran gedacht, den König um einen Alimentationszuschuß zu bitten –</i></p> <p>A19: <i>Für wen?</i> E20: <i>Für die Oberkanoniere.</i></p> <p>A21: <i>/lacht/ Du bist wirklich zu verrückt!</i> E22: <i>Ja ja, lach du ruhig ein bißchen. Das kann nicht schaden.</i></p> <p>A23: <i>Ich habe das Lachen fast schon verlernt.</i> E24: <i>Das sollte man nie verlernen. Es ist ohnehin alles so trist.</i></p> <p>A25: <i>Ja, lustig ist es nicht. – magst du noch ein Spiel machen?</i></p>	<p>A15: [Auslassung]</p> <p>E16: [Auslassung]</p> <p>A17: [Auslassung] E18: [Auslassung]</p> <p>A19: [Auslassung] E20: [Auslassung]</p> <p>A21: [Auslassung] E22: [Auslassung]</p> <p>A23: [Auslassung] E24: [Auslassung]</p> <p>A25: [Auslassung] ... <i>Willst du weiter spielen?</i></p>	
--	--	---	--