

Judith Beniston

Schnitzler und die „Übersetzungs-Misere“

1. Einleitung

Der größte Teil von Schnitzlers veröffentlichten Werken wurde zu Lebzeiten des Autors in zahlreiche Sprachen und oft mehrfach übersetzt. Obwohl Schnitzler selber keine Übersetzungsarbeiten unternahm, waren mehrere Personen in seinem Freundes- und Bekanntenkreis als Übersetzer und Literaturvermittler tätig, und er interessierte sich intensiv für das ausländische Schicksal seines Werkes. Er korrespondierte mit Interessenten aus vielen Ländern, eignete sich gute Kenntnisse zum Thema internationales Urheberrecht an und kontrollierte sorgfältig die künstlerischen und wirtschaftlichen Resultate.

Über Aspekte der frühen Schnitzler-Rezeption in Amerika, Frankreich, Großbritannien, Italien, Japan, den Niederlanden, Osteuropa und Skandinavien liegen Studien vor.¹ Solche lokalen Untersuchungen, die sich in erster Linie damit beschäftigen, den Text in der jeweiligen Zielkultur zu positionieren, gehen aber nicht vergleichend vor und geben daher nur einen fragmentarischen Einblick, wie sich Schnitzler an der internationalen Verbreitung seines Werks beteiligte. Welche Rolle spielten für ihn künstlerische und wirtschaftliche sowie ethische und rechtliche Überlegungen? Inwieweit dachte er prinzipiell oder theoretisch über die Übersetzung nach? Wie be-

1 Einen Überblick bietet das Kapitel „Internationale Wirkung und Rezeption“. In: *Schnitzler-Handbuch*, S. 358–379. Sonst hervorzuheben sind: Beatrice M. Schrupf: *The Perception of Arthur Schnitzler in the United States*. M.A. thesis, Columbia University 1931; Donald G. Daviau: „The Reception of Arthur Schnitzler in the United States“. In: *The Fortunes of German Writers in America. Studies in Literary Reception*. Hg. von Wolfgang Elfe, James Hardin und Gunther Holst. Columbia, SC 1992, S. 145–165; Karl Zieger: *Arthur Schnitzler et la France 1894–1938. Enquête sur une réception*. Villeneuve d’Ascq 2012; Katja Krebs: *Cultural Dissemination and Transnational Communities. German Drama in English Translation, 1900–1914*. Manchester u.a. 2007, S. 102–123; Yukio Ozawa: *Japanisches bei Arthur Schnitzler. Japanische Einflüsse auf Schnitzler und die Rezeption Schnitzlers in Japan*. Frankfurt a.M. 1995; Hans Roelofs: „Man weiß eigentlich wenig von einander“. *Arthur Schnitzler und die Niederlande, 1895–1940*. Amsterdam 1989; Elisabeth Heresch: *Schnitzler und Russland. Aufnahme, Wirkung, Kritik*. Wien 1982; Margot Elfving Vogel: *Schnitzler in Schweden. Zur Rezeption seiner Werke*. Uppsala 1979.

wertete er als Verfasser des Ausgangstexts die Leistung des Übersetzers neben der eigenen – als minderwertige handwerkliche Fähigkeit oder eher als gleichwertige künstlerische Tätigkeit, die ein neues Werk hervorbringt? Besonders aufschlussreich in dieser Hinsicht sind neben Schnitzlers Tagebüchern erstens die hauptsächlich im Deutschen Literaturarchiv (DLA) Marbach a.N. aufbewahrten und nach Ländern geordneten Mappen, die seine Geschäftskorrespondenz enthalten, und zweitens der Briefwechsel mit dem Verleger Samuel Fischer und dessen Mitarbeitern, der in der Cambridge University Library (CUL) liegt. Anhand von diesem Material wird in der folgenden Analyse den oben aufgeworfenen Fragen nachgegangen.

Sollte man das fremdsprachliche Schicksal von Schnitzlers Œuvre zu seinen Lebzeiten einleitend umreißen, so könnte als Auftakt die französische Übersetzung der Novelle *Sterben* stehen, die 1895 in der Genfer Zeitschrift *La Semaine littéraire* und 1896 in Buchform erschien. Die allerersten *Anatol*-Übertragungen fielen in diese Zeit, und die Burgtheateraufführung von *Liebelei* im Oktober 1895, die Schnitzler zum Durchbruch im deutschsprachigen Raum verhalf, wurde auch im Ausland rezensiert, was im darauffolgenden Jahr fremdsprachliche Inszenierungen in Kopenhagen, Mailand, Prag, Stockholm und Verona anregte. Trotz lebhaften Interesses unter international gesinnten Intellektuellen und deutschsprachigen Exilanten setzte sich Schnitzlers Werk nur langsam und zögernd in Frankreich und im englischsprachigen Raum durch – z.B. wurde *Liebelei* zu Schnitzlers Lebzeiten in der jeweiligen Landessprache nie in Paris gespielt, erst 1905 in New York und 1907 in London. Es war von Land zu Land unterschiedlich, ob Schnitzler vorwiegend als Dramatiker oder als Erzähler rezipiert wurde, aber überall überwog lange das Frühwerk, was das ausländische Schnitzler-Bild verzerren musste. Im Jahre 1911 zieht er realistisch Bilanz:

Über meine Stellung im Ausland; daß ich in Rußland und den nordischen Ländern sehr stark, in den romanischen Ländern noch kaum durchgedrungen bin, obwohl oberflächliche Beurtheiler das Gegentheil für wahrscheinlich halten müßten.²

Laut Fischer schien sich Schnitzlers Ruf kurz vor dem Ersten Weltkrieg „in Amerika und in Frankreich zu konsolidieren“,³ aber in allen am Krieg beteiligten Ländern führte der Konflikt eine Zäsur oder mindestens eine Drosselung des kulturellen Transfers herbei, die bis in die frühen zwanziger Jahre dauerte. Während das in der Zarenzeit sehr starke Interesse im bolschewistischen Russland etwas nachließ, stieg sein Ansehen in anderen Ländern, insbesondere in den USA, Frankreich und Japan. Tagebücher und Korrespondenz vermitteln den Eindruck, dass Schnitzler stets danach trach-

2 Eintrag vom 24.12.1911: *Tb 1909–1912*, S. 291; vgl. auch den Eintrag vom 30.12.1917: *Tb 1917–1919*, S. 103.

3 Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 20.12.1912, CUL, B121c.

tete, die Eingliederung seines Werkes in einen zunehmend international gestalteten und multimedialen Kulturmarkt zu fördern. Einladungen nach Amerika lehnte er immer wieder ab, aber er unternahm mehrere Vortragsreisen innerhalb des europäischen Festlands. Schon im Mai 1923 wurde er in Schweden und Dänemark als berühmter Autor gefeiert, wobei seine Ankunft in Stockholm für die Wochenschau gefilmt wurde.⁴ Zu Hause in Wien empfing er immer mehr ausländische Gäste – Übersetzer, Verleger, Film- und Theaterleute – und hatte öfters Gelegenheit, die eigenen (französischen, englischen und italienischen) Sprachkenntnisse anzuwenden.⁵ Obwohl wirtschaftliche sowie rechtliche Aspekte des Übersetzungsgewerbes Schnitzler von der Jahrhundertwende an viel Ärger bereiteten, bewies er in den letzten Lebensjahren einen gewissen Stolz auf seinen internationalen Ruhm und stellte fremdsprachliche Werkausgaben neben den deutschsprachigen Luxusexemplaren in seinem Studierzimmer auf, um sie Gästen vorzuzeigen.⁶

2. Vermittler-Persönlichkeiten und Übersetzungsalltag

In Schnitzlers Freundes- und Bekanntenkreis existierten mehrere Figuren, bei denen die Übersetzer- und Vermittlertätigkeit Bestandteil ihrer künstlerischen Identität oder auch eine bedeutende Einnahmequelle war. Als Fallbeispiele bieten sie Einsicht in Modalitäten des Kulturtransfers, mit denen Schnitzler vertraut war und die auch für sein Werk von Belang sind. Als Erster sei der seit 1907 mit Schnitzler befreundete Stefan Zweig erwähnt. Besonders als junger Dichter übersetzte der europäisch gesinnte Zweig intensiv aus dem Englischen und Französischen. Wie er in *Die Welt von Gestern* erklärt, ging es ihm darum, „den Geist der eigenen Sprache tiefer und schöpferischer zu begreifen. [...] Gerade dadurch, daß jede fremde Sprache in ihren persönlichsten Wendungen zunächst Widerstände für die Nachdichtung schafft, fordert sie Kräfte des Ausdrucks heraus, die un-

4 Zur Vortragsreise siehe „Nachwort“. In: Arthur Schnitzler – Gustaf Linden: *Ein Briefwechsel 1907–1929*. Hg. von Karin Bang und Ernst-Ulrich Pinkert. Wien 2005, S. 157–160.

5 George Middleton, Präsident der Dramatists Guild of America 1927–1929, der Schnitzler im Mai 1928 besuchte, schreibt in seinen Lebenserinnerungen: „He spoke three languages, intermingling words and phrases – his French, as I recall, being better than his English“. George Middleton: *These Things are Mine. The Autobiography of a Journeyman Playwright*. New York 1947, S. 368f. Italienisch sprach Schnitzler vor allem mit dem Schwiegersohn Arnaldo Cappellini, obwohl er gelegentlich auch italienische Übersetzungen seiner Werke las und kommentierte. Schon am 21.10.1908 machte er Cesare Levi auf eine Missdeutung des Wortes ‚Auskommen‘ in seiner Übersetzung des Einakters *Die letzten Masken* aufmerksam. Arthur Schnitzler an Cesare Levi, *DLA*, HS.NZ.85.0001.01289.

6 Vgl. die Tagebucheinträge vom 4.12.1929, 13.8.1930 und 17.10.1930: *Tb 1927–1930*, S. 295, 359, 375.

gesucht sonst nicht zum Einsatz gelangen“.⁷ Ein solcher Übersetzer unternimmt die Arbeit nicht vorwiegend als sekundäre Dienstleistung für den Autor des Ausgangstextes, sondern gibt sie auf, sobald sie ihm nichts mehr bringt, und neigt dazu, eher eine freie Nachdichtung als eine wortgetreue Übertragung anzufertigen. Ein Übersetzer dieses Zuschnitts war der englische Schauspieler, Dramatiker und Theaterleiter Harley Granville Barker, dessen *Anatol* (1911) die seinerzeit erfolgreichste Schnitzler-Übertragung war. Barkers Text, seine einzige Übersetzungsarbeit, kündigt sich nicht als „faithful translation“ an, sondern als bühnengerechte „Paraphrase“; auf dem Buchdeckel steht sogar „SCHNITZLER-BARKER“, was die Nachdichtung ausdrücklich zum Kind zweier Väter macht.⁸ Schnitzler äußerte sich immer sehr anerkennend über diesen Text, der in den darauffolgenden Jahren ein künstlerisches Eigenleben entwickelte.

Ein eher langfristiges Engagement für die fremdsprachliche Literatur beweist der erfolgreiche Bühnenautor Ludwig Fulda, der sich gleichzeitig als Molière-Übersetzer profilierte und sich auch theoretisch mit dem Übersetzen befasste. Jahrzehntlang mit Schnitzler befreundet, veröffentlichte Fulda im Januar 1904 in der *Neuen Freien Presse* ein zweiteiliges Feuilleton mit dem Titel „Die Kunst des Uebersetzers“.⁹ Schnitzler gratulierte ihm dazu und nannte die Artikel „glänzend“.¹⁰ Bei Fulda findet man vieles, was auch in der heutigen Übersetzungswissenschaft gang und gäbe ist. Er bekämpft den Äquivalenz-Begriff als grob vereinfachend und konzipiert die Übersetzung als Vermittlungsarbeit zwischen nicht austauschbaren kulturellen Systemen. Wohl auf Schleiermachers berühmte Rede „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ (1813) zurückgreifend, bespricht er u.a. den Unterschied zwischen einer domestizierenden und einer fremdlassenden Übersetzung:

[Das] Ziel kann nämlich entweder sein, eine fremde Welt für uns zu kolonisieren oder diese fremde Welt bei uns zu akklimatisieren; entweder uns in die Heimat des Dichters zu entrücken oder den Dichter an unserem Herde anzusiedeln.¹¹

Dass Bühnenwerke manchmal den Bedingungen der Zielkultur angepasst werden müssen, gibt Schnitzler 1911 in seinem Dankschreiben an Granville

7 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurt a.M. 1981, S. 144.

8 *Anatol. A Sequence of Dialogues by Arthur Schnitzler*. Paraphrased for the English Stage by Granville Barker. London 1911.

9 Ludwig Fulda: „Die Kunst des Uebersetzers“. In: *Neue Freie Presse*, 28.1.1904, S. 1–4 und 29.1.1904, S. 1–3.

10 Arthur Schnitzler an Ludwig Fulda, 23.7.1904, *Br I*, 483. Um diese Zeit veröffentlichte Fulda auch „Tantiëmen“. In: *Neue Freie Presse*, 17.7.1904, S. 1–3. Schnitzler fand diesen Text „in jedem Sinne vorzüglich“ (*Br I*, 483).

11 Fulda, 29.1.1904 (Anm. 9), S. 2.

Barker zu,¹² und mit Fuldas Behauptung, nur ein Dichter sollte sich an Versübersetzungen wagen, hätte er sicherlich übereingestimmt, denn er reagierte misstrauisch bis direkt ablehnend, wenn ein literarisch unerfahrener Übersetzer für seine Versdramen Interesse zeigte.

Des Weiteren unterscheidet Fulda zwischen ‚Dolmetschen‘ als mechanischer, wissenschaftlicher Arbeit und ‚Übersetzen‘ als dichterischem Schaffen:

Die Arbeit des Uebersetzers [...] beginnt erst da, wo die des Dolmetsch aufhört. Sind beide in einer Person verbunden, um so besser; aber es ist auch sehr wohl denkbar, daß sie zwei verschiedene Personen sind, daß der Uebersetzer das Dolmetschen von einer Hilfskraft sich abnehmen oder wenigstens vereinfachen läßt.¹³

Obwohl Schnitzlers damaliger französischer Agent Stéphane Epstein ihn vor denjenigen Übersetzern warnte, die wegen mangelnder Sprachkenntnisse auf einen „traducteur assermenté“ angewiesen waren,¹⁴ leistete diese bei Dramenübersetzungen immer noch sehr gängige Vorgehensweise Schnitzler gute Dienste, denn Granville Barker konnte kaum Deutsch: „Not ten words of German do I know!“¹⁵ Um *Anatol* zu übertragen, brauchte er einen ‚Dolmetsch‘, der ihm eine wörtliche Übersetzung zur Verfügung stellte. Diese undankbare Rolle spielte Charles Wheeler, der gut Deutsch konnte, aber von Beruf Homöopath war und weder ein Theater noch einen prominenten Schauspieler für die eigenen Schnitzler-Übertragungen hatte interessieren können.¹⁶ Seine Mitarbeiterschaft erfährt man aber nur aus zeitgenössischen Berichten, denn in der Buchausgabe findet sie keinerlei Anerkennung.

Fulda vertritt nachdrücklich die Meinung, dass man nur in die Muttersprache übersetzen sollte, da es bei der literarischen Übersetzung vor allem wichtig sei, ein Formulierungskünstler in der Zielsprache zu sein. Wer einzelne Ausdrücke in der Ausgangssprache nicht versteht, darf zum Wörterbuch greifen, während Schwächen in der Beherrschung der Zielsprache kaum wiedergutzumachen sind und den Ruf des Autors beim Zielpublikum auf lange Sicht beschädigen können. Die vollkommene Doppelsprachigkeit betrachtet Fulda als höchst seltene Ausnahmeerscheinung: „Nicht einmal

12 Arthur Schnitzler an Harley Granville Barker, 9.2.1911, *DLA*, HS.NZ85.0001.00881. Siehe auch Krebs 2007 (Anm. 1), S. 115–123.

13 Fulda, 28.1.1904 (Anm. 9), S. 4.

14 Stéphane Epstein an Arthur Schnitzler, 25.3.1902, *DLA*, HS.NZ85.0001.02896. Trotz Nachforschungen war es der Verfasserin in diesem Falle nicht möglich, die Rechteinhaber ausfindig zu machen. Mögliche Ansprüche eines Rechteinhabers können nachträglich abgegolten werden.

15 Zitiert nach Dennis Kennedy: *Granville Barker and the Dream of Theatre*. Cambridge 1985, S. 117.

16 C.E. Wheeler an Arthur Schnitzler, 5.1.1903, 13.1.[1903] und 12.7.[1903], *CUL*, B550.

polyglotte Erziehung von Kindheit an, nicht einmal langjähriger Aufenthalt im Auslande verbürgen sie“.¹⁷ Diese Aufwertung der Muttersprache ist eher für einsprachige Gebiete typisch, während man in mehrsprachigen Gebieten dazu neigt, die Spracherwerbsmodalitäten für weniger wichtig zu halten als das erreichte Sprachniveau.¹⁸ Es sollte daher kaum überraschen, dass vor allem Schnitzlers britische Briefpartner auf ihr Sprachgefühl als englische Muttersprachler pochten. Beispielsweise stellte Wheeler die sprachliche Urteilsfähigkeit von Schnitzlers britischem Agenten J.T. (Jack Thomas) Grein in Frage, weil dieser ein gebürtiger Niederländer war:

He has done good work in bringing before English audiences masterpieces of Continental writers, but if I may say so – it has always seemed to me that the actual translations he has used have been very bad. You see, as he is not an Englishman he is naturally less sensitive on the point.¹⁹

Dagegen scheint Schnitzler, der Grein sogar als englischsprachigen Begutachter einsetzte, die Übersetzer seiner Werke vor allem nach ihrer Sprachkompetenz beurteilt zu haben. Als seine Lebensgefährtin Clara Katharina Pollaczek *Fräulein Else* ins Französische übersetzte, bestand er darauf, dass ihre Arbeit ohne Namensnennung beim Verlag Stock eingereicht werden sollte, damit sie ohne Vorurteil begutachtet werde. Einige Germanismen wurden vor der Veröffentlichung von der „sozusagen doppelsprachige[n] Gattin“ des Verlegers ausgebessert,²⁰ aber Schnitzler äußerte sich immer sehr positiv zu Pollaczeks Übersetzung, und es ist vielsagend, dass er nach Lektüre einer Arbeit von Suzanne Clauser, die seine alleinberechtigte französische Übersetzerin werden sollte, im Tagebuch notierte: „Die Clauserische Übersetzung Leisenbohg (mit Anmerkungen von C.P.,– die glaub ich eine bessere Französin).–“²¹

Es ist viel leichter, das Publikum für fremdsprachige Literatur zu interessieren, wenn der Verfasser längst als Klassiker gilt, so wie Molière, als wenn er sogar in der Heimat kaum arrivierte ist. Damit die Werke eines solchen zur Aufführung gelangen, bedarf es des Übersetzers, der mit dem ausländischen kulturellen System vertraut ist und als geschäftstüchtiger Agent fungiert. Eine derartige Verbindungsperson in Schnitzlers Freundeskreis war Siegfried Trebitsch, ein Literat zweiten Ranges, der nicht perfekt Englisch konnte und sich gleichwohl ab 1902 als Stammübersetzer George Bernard Shaws etablierte. Zu einem Zeitpunkt, da der Ire dem Londoner Theater-

17 Fulda, 29.1.1904 (Anm. 9), S. 1.

18 Zu diesem Thema siehe Nike K. Pokorn: „In defence of fuzziness“. In: *Target* 19, 2007, H. 2, S. 327–336.

19 Wheeler an Schnitzler, 20.7.[1903], *CUL*, B550. J.T. Grein war Schnitzlers Vertreter für Großbritannien und die Kolonien, 1909–1914.

20 Arthur Schnitzler an Berta Zuckerkandl, 20.11.1926, *DLA*, HS.NZ85.0001.02282.

21 Eintrag vom 4.12.1928: *Tb 1927–1930*, S. 209.

publikum noch fast unbekannt war, setzte er sich im deutschen Sprachgebiet für Shaw ein und schaffte es innerhalb von zwölf Monaten drei Stücke ins Deutsche zu übersetzen, sie 1903 beim Cotta-Verlag zu platzieren und eins davon, *Ein Teufelskerl* (*The Devil's Disciple*), im Wiener Raimund-Theater aufführen zu lassen. Obwohl seine Übersetzungen sogleich auf heftige Kritik stießen, hielt Shaw ihm die Treue, vor allem weil Trebitsch bei seinem internationalen Durchbruch eine so entscheidende Rolle gespielt hatte.²² Wohl der einzige ausländische Vermittler, dessen Leistungen und dauerndes Engagement für Schnitzler mit der Arbeit von Siegfried Trebitsch vergleichbar sind, war Gustaf Linden, der eine Reihe von Schnitzlers Werken ins Schwedische übersetzte, sie auf die Bühne brachte und über zwanzig Jahre lang mit ihm befreundet war.

Während Zweig sich in den Vorkriegsjahren mit wenig Erfolg bemüht hatte, seine französischen Kontakte zu Schnitzlers Gunsten zu nutzen, und Trebitsch gelegentlich zwischen Schnitzler und dem Kreis um Shaw und Granville Barker vermittelte, verdient in den zwanziger Jahren die Vermittlertätigkeit der Hofrätin Berta Zuckerkanndl besondere Hervorhebung, insofern sie zahlreiche zeitgenössische französische Stücke für die Reinhardt-Bühne übersetzte und es sich gleichzeitig als Salonnière zur Aufgabe machte, „die geistige Annäherung der sich feindlich gegenüberstehenden Völker energisch [zu] fördern“.²³ Als Habitué ihres Salons lernte Schnitzler französische Künstler, Verleger und Theaterdirektoren kennen, und dank dort geknüpfter Verbindungen erschien Pollaczeks Übersetzung von *Fräulein Else* 1926 beim Pariser Verlag Stock.²⁴ In der Hofrätin verkörpert sich die Idee der Übersetzung als ethisch fundierte Tätigkeit. Schnitzlers Ideal war wohl der Dichter-Übersetzer, der Arbeiten von dauerndem Wert wie Barkers *Anatol* schuf, aber in der Praxis war er zufrieden, wenn er einen tüchtigen, in der Zielkultur stark vernetzten Vermittler fand, der die Übersetzung als Handwerk kompetent betrieb. Denn in fast allen Ländern waren seine ersten Mächtigern-Übersetzer Fans, Privatpersonen, öfters Frauen, mit wenig fachmännischer Erfahrung und noch weniger Kontakten zur Theaterwelt. Mindestens zu Anfang fühlte Schnitzler sich geschmeichelt durch das Interesse an seinem Werk, reagierte naiv-enthu-

22 Zu den Beziehungen zwischen Shaw und Trebitsch siehe „Introduction“. In: *Bernard Shaw's Letters to Siegfried Trebitsch*. Hg. von Samuel A. Weiss. Stanford, CA 1986; Elisabeth Knoll: *Produktive Missverständnisse. George Bernard Shaw und sein deutscher Übersetzer Siegfried Trebitsch*. Heidelberg 1992.

23 Berta Szeps-Zuckerkanndl: *Ich erlebte fünfzig Jahre Weltgeschichte*. Stockholm 1939, S. 238. Siehe auch Gesa von Essen: „Hier ist noch Europa!“. Berta Zuckerkanndls Wiener Salon“. In: *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*. Hg. von Roberto Simanowski, Horst Turk und Thomas Schmidt. Göttingen 1999, S. 190–213.

24 Karl Zieger: „Arthur Schnitzler und der Verlag Stock“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 33, 2008, S. 155–170.

siastisch auf unerwartete Angebote, setzte den Übersetzern keine Frist, erkundigte sich kaum über ihre Befähigungen, bat nur um Teilung des eventuellen Gewinns und machte sich keine verlässlichen Aufzeichnungen über getroffene Vereinbarungen. Im Nachlass findet man eine große Menge solcher Korrespondenz, die nur selten zu einer tatsächlich abgeschlossenen und auch veröffentlichten Übersetzung führten. Manchmal kam es sogar zu Unannehmlichkeiten – so z.B. zwischen Schnitzler und ‚Christopher St. John‘, dem er ca. 1900 die Übersetzungsrechte für einige *Anatol*-Einakter gegeben hatte. Nachdem die geplante Veröffentlichung in der *Anglo-Saxon Review* nicht zustande kam, bemühte sich der Übersetzer, den Schauspieler und Impresario Sir Charles Hawtry für *Abschiedssouper* zu interessieren; inzwischen hatte Schnitzler aber die Übersetzungsrechte an den Literaten und Diplomaten Robert Gilbert Vansittart weitergegeben. Christopher St. John bestand aber auf seinen Rechten:

I think it would only be fair to tell Mr. Vansittart that if he is in negotiation with managers, he ought to call on me for my translations. I should be quite willing to share the profits of any such negotiations with him, but I will not let my work of the last few years be set aside for his.²⁵

Schnitzler musste sich bei beiden entschuldigen. Merkwürdigerweise stand hinter dem so kämpferischen ‚Christopher St. John‘ eine Frau: die Frauenrechtlerin Christabel Marshall, die 1909 das kulturhistorisch interessante Stück *How the Vote was Won* mitverfassen sollte. Nach und nach entwickelte Schnitzler eine konsequentere Vorgehensweise, was ihn einigermaßen gegen peinliche Vorfälle absicherte. Die Richtlinien formulierte er im Dialog mit seinem Verleger, der ihm bei solchen Angelegenheiten beratend beistand. Im Jahr 1911 tröstete ihn Fischer: „Es gibt wohl kaum einen Autor, der mit Uebersetzungs-Miseren nicht zu kämpfen hat; es kommt eben darauf an, bei den Vereinbarungen mit den Uebersetzern vorsichtig zu Werke zu gehen.“²⁶ Der Verleger vertrat den Standpunkt, dass Übersetzungsrechte zwar ausschließlich, aber befristet sein sollten – wenn die Frist ohne Aufführung oder Veröffentlichung des fremdsprachlichen Textes abgelaufen war, durfte der Autor wieder frei verfügen. Für Schnitzler war die Ausschließlichkeit nicht so selbstverständlich:

Sie sagen: Wenn meine Auffassung richtig wäre (dass das Uebersetzungsrecht a priori nicht als ausschliessliches zu gelten habe) so würde sie zu unmöglichen Konsequenzen führen, es würden dann 2 oder mehrere Uebersetzungen existieren, die

25 Christopher St. John an Arthur Schnitzler, 4.11.1903, *DLA*, HS.NZ85.0001.02694. Trotz Nachforschungen war es der Verfasserin in diesem Falle nicht möglich, die Rechteinhaber ausfindig zu machen. Mögliche Ansprüche eines Rechteinhabers können nachträglich abgegolten werden.

26 Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 31.3.1911, *CUL*, B121c.

miteinander konkurrieren. Ich kann diese Konsequenz nicht so unmöglich finden. Entweder würde die bessere siegen oder der eventuelle Ertrag würde sich eventuell zu gleichen Teilen auf die Uebersetzer verteilen, wenn eben beide Uebersetzungen sich als verwendbar erweisen.²⁷

Hinter dieser eher ‚darwinistischen‘ Auffassung steht die Angst vor der Entmachtung und dem Einkommensverlust: „Es kann da passieren, dass die Existenz einer miserablen Uebersetzung dem [sic!] Verfasser des Urtextes ein für allemal von der Möglichkeit ausschliesst in dem betreffenden Land die Früchte seiner Arbeit zu geniessen.“²⁸ Genau dieses Problem – dass für das Zielpublikum die Schwächen der Übersetzung auch diejenigen des Ursprungstexts sein müssen – hatte Fulda identifiziert:

Man fragt sich, ob es erlaubt ist, einem fremden Geistesfürsten sein legitimes Gewand auszuziehen, um ihn in armselige, geflickte Lumpen zu hüllen; ob der erste beste Stotterer sich erdreisten darf, uns vormachen zu wollen, wie ein Redegewaltiger zu seinem Volke spricht.²⁹

Trotz seiner Vorbehalte passte sich Schnitzler der gängigen Praxis an und schützte sich so gut er konnte durch aktive Beteiligung.

In den Vorkriegsjahren verhandelte Schnitzler immer weniger mit unerfahrenen Privatleuten: „man erhält ja auch meistens nach einer solchen Anfrage kein weiteres Lebenszeichen von ihnen“.³⁰ Wo keine Erfolgsbilanz vorhanden war, ließ er eine Probearbeit anfertigen und begutachten. Im Vertrag zwischen Schnitzler und Fischers amerikanischer Vertreterin Alice Kauser heißt es, seine Werke sollten „von einer literarischen Kraft anerkannten Rangs“³¹ übersetzt werden, und im Vertragsentwurf mit Grein beanstandet er die Formulierung „flüchtige Uebersetzungen“: „Was heisst das, flüchtige Uebersetzungen?“. Mit der Erklärung, gemeint sei eine „oberflächliche Übersetzung, die aber nur eine Idee vom Inhalt eines Stückes o. Romanes geben soll, wenn eine vollkommene Übersetzung nicht existiert“,³² gab er sich nur halbwegs zufrieden. Neben seinen Bedenken gegenüber dem literarischen Niveau von Übersetzungen bemühte sich Schnitzler, die Vollständigkeit und künstlerische Integrität seiner Texte zu verteidigen. Zu seinem Bedauern existierten sowohl *Professor Bernhardi* als auch *Der Weg ins Freie* jahrelang nur in stark gekürzten englischsprachigen Ausgaben, und 1908 beschwerte er sich beim dänischen Verleger Peter Nansen, als dessen Übersetzerin 50–100 Seiten aus dem *Weg ins Freie* streichen wollte: „Das

27 Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 28.3.1911, *CUL*, B121g.

28 Ebd.

29 Fulda (Anm. 9), 28.1.1904, S. 1.

30 Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 19.10.1912, *CUL*, B121g.

31 Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 30.12.1909, *CUL*, B121g.

32 Arthur Schnitzler an Julie Markbreiter, 1.2.1909, *DLA*, HS.NZ85.0001.01377; Julie Markbreiter an Arthur Schnitzler, 5.2.1909, *DLA*, HS.NZ85.0001.04000.

wäre ja dann ein *ganz andres* Buch als ich geschrieben habe“.³³ Das willkürliche Ändern von Werktiteln bildete einen weiteren Streitpunkt. Dass z.B. *Leutnant Gustl* lange unter dem englischen Titel *None but the Brave* bekannt war, bezeichnete Schnitzler als „zum mindesten überflüssig“.³⁴ Solche Beispiele, die sich leicht häufen lassen, vermitteln eine Vorstellung davon, wie intensiv und wie praktisch sich Schnitzler an der internationalen Verbreitung seines Werkes beteiligte. Obwohl er keine theoretischen Überlegungen zur Übersetzungskunst hinterließ, setzte er sich von Fall zu Fall geistig damit auseinander und war stets ein bereitwilliger Gesprächspartner für seine Übersetzer. In manchen Fällen entwickelten sich freundschaftliche Beziehungen daraus, in anderen war er von der Leistung oder aber von der Unredlichkeit des ausländischen Partners enttäuscht.

3. Wirtschaftliche und rechtliche Aspekte der Übersetzungsfrage

Wie Konstanze Fliedl bemerkt hat,³⁵ kann es als richtungsweisend gelten, dass Schnitzler nach eigenen Angaben um den besten Preis feilschte, als er 1897 *Sterben* in französischer Übersetzung bei einem Pariser Straßen-Händler fand.³⁶ Jahrzehntelang sollte er auch hart verhandeln, um sein ausländisches Einkommen zu maximieren. Vom Anfang seiner schriftstellerischen Tätigkeit an betrachtete sich Schnitzler pragmatisch als geistiger Arbeiter innerhalb des kapitalistischen Wertesystems. Nachdem er die medizinische Privatpraxis aufgegeben und das väterliche Erbe weitgehend aufgezehrt hatte, war er für sein Lebenseinkommen auf seine literarischen Arbeiten angewiesen. Aus dem Briefwechsel mit Fischer ist ersichtlich, dass Schnitzler ein nachhaltiges Interesse an der Vermarktung seines Werkes hatte, an Verkaufszahlen und Aufführungsdaten, nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch im Ausland. Er führte nach Ländern und Jahren geordnete Listen über die Tantiemen und Honorare, die ihm von fremdsprachigen Aufführungen sowie Veröffentlichungen in Buchform, in Zeitungen und sonstigen Periodika zugeflossen waren, und gab sich Mühe, seine Buchhaltung auf dem Laufenden zu halten.³⁷ Üblicher-

33 „Peter Nansen und Arthur Schnitzler: Der ‚Briefwechsel‘. Editiert und kommentiert von Peter Michael Braunwarth“. In: *Literatur und Kritik* 38, 2003, H. 375/376, S. 28–34, hier S. 33, Arthur Schnitzler an Peter Nansen, 16.12.1908 (Hervorh. i.O.).

34 Arthur Schnitzler an Anna Eisenmenger, 11.11.1926, *DLA*, HS.NZ85.0001.00652.

35 Konstanze Fliedl: „Love’s Labour’s Lost: Translations of Schnitzler’s *Reigen*“. In: *Theatre and Performance in Austria. From Mozart to Jelinek*. Hg. von Ritchie Robertson und Edward Timms. Edinburgh 1993 (Austrian Studies, 4), S. 61–72, hier S. 61.

36 Vgl. *Br I*, 322f. und den Tagebucheintrag vom 17.5.1897 (*Tb 1893–1902*, S. 247).

37 Vgl. *CUL*, A237, 5, „Verzeichnis der Einnahmen aus fremdsprachigen Drucken“.

weise teilte er das Honorar zu gleichen Hälften mit dem Übersetzer; Übersetzungs- bzw. Aufführungsrechte waren befristet und wurden nur gegen Kautionsverleihung; und bei Theateraufführungen verlangte er einen Prozentsatz der Einnahmen. Sollte der angebotene Prozentsatz zu gering sein, so war er bereit, auf die Aufführung zu verzichten.³⁸ Genauso symptomatisch wie die Pariser Anekdote scheint der Bericht des japanischen Übersetzers Toyokichi Hata, den Schnitzler im Jahre 1922 persönlich kennenlernte. Laut Hata waren praktisch die ersten Worte des Dichters „Bekomme ich kein Honorar, obwohl in Japan viele meiner Werke übersetzt worden sind?“³⁹

Nur in den letzten Vorkriegsjahren, in denen er dichterisch sehr produktiv war und seine Dramen viel gespielt wurden, war Schnitzler von Geldsorgen relativ frei; während der ersten Nachkriegsjahre wurde er wie viele Österreicher von der finanziellen Krise stark getroffen. An Heinrich Mann schreibt Schnitzler am 18.10.1920:

Ueber die Zustände hier sind Sie ja ziemlich informiert. Zu haben wäre alles, die Preise steigen aber ins Ungeheuerliche. Durch gelegentliche Auslandseinnahmen erhalte ich mich vorläufig ganz leidlich über Wasser.⁴⁰

Dass er nunmehr auf die ausländischen Einkünfte besonders angewiesen war, betont er im selben Jahr Georg Brandes gegenüber:

in Holland, Schweden und auch bei Ihnen [d.h. in Dänemark, JB] wurde einiges von mir gespielt; auch Amerika fängt an, sich zu melden; – und Beträge in nordischen Kronen oder holl. Gulden, die früher gar nicht in Betracht gekommen wären, bedeuten für uns heruntergekommene Oesterreicher schon etwas. (*Br II*, 214; 16.8.1920)

Wie u.a. aus dem Briefwechsel mit Scofield Thayer, dem Herausgeber der amerikanischen Zeitschrift *The Dial*, ersichtlich ist, besaß Schnitzler den finanziellen Scharfsinn, darauf zu bestehen, dass Honorare stets in der Fremdwährung bezahlt werden sollten, was ihn einigermaßen gegen den Wertverlust durch die Hyperinflation sicherte.⁴¹ Um diese Zeit versuchte er, sich auch neue ausländische Ertragsquellen zu erschließen. Als z.B. *Fräulein Else* 1924 druckfertig war, erkundigte er sich bei mehreren ausländischen Ansprechpartnern – darunter Thayer in Amerika, Linden in Schweden und Marc Kalckar in Dänemark –, ob eine dortige Zeitschrift oder Zeitung daran Interesse hätte, eine Übersetzung gleichzeitig mit dem

38 Vgl. Roelofs 1989 (Anm. 1), S. 110.

39 Ozawa 1995 (Anm. 1), S. 83. Während Hata 1922 die Frage für berechtigt hält, deutet er sie in seinem Nachruf auf Schnitzler mit der Bemerkung aus, dass „Schnitzler von Kopf bis Fuß Jude“ sei. Ebd., S. 89.

40 Arthur Schnitzler an Heinrich Mann, 18.10.1920, *DLA*, HS.NZ85.0001.01370.

41 Scofield Thayer an Arthur Schnitzler, 4.12.1921, *CUL*, B336.

Erstdruck in der *Deutschen Rundschau* zu veröffentlichen – was einen Aufschlag auf das übliche Honorar mit sich gebracht hätte.

Anders als Stefan Zweig, der ihm 1928 eingestand, er habe beschlossen „zumindest die materiellen kleinen Angelegenheiten wie Uebersetzungen selbst laufen zu lassen“, da sonst „auf eine Seite Produktion 15 Seiten Briefe kommen“, ⁴² übergab Schnitzler einem Agenten nur äußerst widerwillig die Vollmacht, Übersetzungs- und Aufführungsrechte zu vergeben. Er verhandelte persönlich mit vielen Übersetzern und Direktoren und insbesondere mit denen, die er für verlässlich hielt. Wie er am 17.9.1923 Linden erklärte: „Es besteht ja wirklich kein Anlass, dass ich an den Verlag in diesem Falle stets eine Art Steuer abführe, da doch eine Vermittlung absolut nicht notwendig ist“. ⁴³ Darüber hinaus forderte Schnitzler auch nach Jahren noch ausstehende Beträge ein. Beispielsweise hatte eine Frau Beatrice Marshall zwei Erzählungen ins Englische übersetzt, die im Januar und Juli 1914 in der angesehenen *Fortnightly Review* erschienen. Wegen des Kriegsausbruchs bekam Schnitzler das Honorar aber nicht. Als acht Jahre später wieder Gelder zwischen Österreich und Großbritannien hin und her fließen durften, nahm er mit dem Herausgeber W.L. Courtney Kontakt auf. Da sich herausstellte, dass Frau Marshall tatsächlich 42 guineas (£44.20) als Honorar erhalten hatte, verlangte Schnitzler von ihr trotz der Verjährung mit Klageandrohungen die Hälfte der Summe. ⁴⁴ 1920 kursierten unter seinen amerikanischen Bekannten sogar Gerüchte, Schnitzler befände sich „in sehr bedauernswerten Umständen“, weil er genau wie bei Frau Marshall energisch versuchte „Honorare, die [ihm] das sogenannte feindliche Ausland schuldig geblieben“ war, einzutreiben. Wie er wehmütig hinzufügte, hätten die Resultate, wenn er sich „tatsächlich in schlechten Verhältnissen befände, zu deren Verbesserung nicht viel beigetragen“. ⁴⁵

Dass Schnitzler Wachsamkeit und manchmal auch Streitbarkeit aufbringen musste, um bei Übersetzungen und fremdsprachigen Aufführungen seiner Werke am finanziellen Gewinn beteiligt zu sein, erklärt sich in hohem Maße aus dem mangelhaften Zustand des internationalen Urheberrechts. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts existierte noch kein einheitlicher internationaler Schutz des geistigen Eigentums, obwohl die Notwendigkeit eines Abkommens jahrzehntelang diskutiert worden war. Als erster Schritt in diese Richtung gilt die von zehn Staaten (unter ihnen Deutschland und Großbritannien) unterschriebene Berner Konvention von 1886. Bei Über-

42 Stefan Zweig: *Briefwechsel mit Hermann Babr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler*. Hg. von Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken und Donald A. Prater. Frankfurt a.M. 1987, S. 437, Zweig an Schnitzler, 18.1.1928.

43 Schnitzler/Linden 2005 (Anm. 4), S. 115.

44 Arthur Schnitzler an Beatrice Marshall, 16.10.1922, *DLA*, HS.NZ85.0001.01380.

45 Arthur Schnitzler an Pierre Loving, 8.5.1920, *DLA*, HS.NZ85.0001.01345.

setzungen garantierte sie dem Verfasser des Ursprungstexts ausschließliches Übersetzungsrecht für die ersten zehn Jahre nach dessen Veröffentlichung. Eine gedruckte Übersetzung war gleichfalls zehn Jahre lang geschützt. In vielen Ländern – darunter in Russland, den Vereinigten Staaten, den Niederlanden (bis 1912) und Österreich-Ungarn – wurde die Berner Konvention, die 1896 und 1908 revidiert wurde, nicht anerkannt. Für Russland und die USA als Nettoimporteure von Literatur, die vor allem ihrem Lesepublikum billige Partizipation am Literaturkonsum sichern wollten, wäre die Berner Konvention eher nachteilig gewesen, während der Nicht-Beitritt Österreich-Ungarns auf den Widerstand der nicht-deutschsprachigen Bevölkerungsgruppen zurückzuführen ist.⁴⁶ Die Republik Österreich trat der Berner Konvention im Jahre 1920 als Bedingung des Vertrags von Saint-Germain bei. Deutschland war der Konvention schon im Jahre 1886 beigetreten und hatte ab 1902 einen Sondervertrag mit Österreich-Ungarn. Da der Ort der Veröffentlichung und nicht die Staatsangehörigkeit des Verfassers ausschlaggebend war, galt für Schnitzlers beim Fischer-Verlag veröffentlichte Werke die deutsche Regelung. Die Revisionen von 1896 und 1908 erweiterten den Schutz für Autoren: Ab 1908 galten die Übersetzungsrechte ebenso lange wie die Urheberrechte im Ursprungsland, was für Schnitzlers in Deutschland veröffentlichte Werke bedeutete, dass sie bis fünfzig Jahre nach Ableben des Autors geschützt sein sollten.

Der Burgtheaterdirektor Paul Schlenker soll im Jahre 1899, nachdem Schnitzler die Rechtmäßigkeit der Absetzung seines Einakters *Der grüne Kakadu* resolut bestritten hatte, bemerkt haben, er hätte Jurist werden sollen,⁴⁷ und tatsächlich gab sich der Schriftsteller erhebliche Mühe, genaue Kenntnisse über die Rechtslage *in puncto* geistiges Eigentum zu gewinnen. Besonders in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts enthält die Korrespondenz mit dem Fischer-Verlag langwierige Auseinandersetzungen zum Thema Urheberschutz. Für Schnitzler waren Russland und Amerika ‚Raubstaaten‘, in denen seine Werke für ein ‚Piratenvolk‘ ‚vogelfrei‘ waren. Im Jahre 1906 notiert er wehmütig: „Wenn man hätte, um was man in Rußland, Amerika bestohlen wurde.“⁴⁸ Dem in Amerika wohnenden Jugendfreund Eugen Deimel schreibt er drei Jahre später: „Ja, wenn ich von Euch in Amerika was bekäm – und wenn ich gar in Rußland bezahlt würde, wo ich mehr gespielt und gedruckt werde als in deutschen Lan-

46 Sybille Gerhartl: *‚Vogelfrei‘ – Die österreichische Lösung der Urheberrechtsfrage in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts oder Warum es Österreich unterließ, seine Autoren zu schützen*. Diplomarbeit. Univ. Wien 1995.

47 Zitiert nach Irène Lindgren: *‚Seh’n Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!‘ Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen*. Frankfurt a.M. 2002, S. 180.

48 Tagebucheintrag vom 26.11.1906 (*Tb 1903–1908*, S. 235).

den, da ließe sich was machen.“⁴⁹ In Russland, wo er als deutscher Čechov rezipiert wurde, hatte Schnitzler zwar autorisierte Übersetzer (besonders hervorzuheben sind Zinaida Vengerova und Ossip Dymow), aber bei jeder neuen Veröffentlichung konkurrierten mit ihren Arbeiten mehrere unautorisierte Übersetzungen, die honorarfrei gespielt bzw. gedruckt wurden, und im Jahr 1903 erschienen sogar zwei konkurrierende Gesamtausgaben.⁵⁰ Stefan Zweig gegenüber beklagte sich Schnitzler noch 1928, er „werde vorläufig von den bolschewistischen Verlegern (auf legalem Wege) genau so bestohlen, wie früher von den zaristischen“.⁵¹ In Amerika war die Situation womöglich noch komplizierter, denn die Interessen der ausländischen Autoren waren effektiv nicht nur denen des Lesepublikums, sondern auch denen der US-amerikanischen Drucker und Verleger untergeordnet. Gemäß dem International Copyright Act von 1891 (auch Chace Act genannt) wurden bilaterale Vereinbarungen mit Deutschland (1892) und Österreich-Ungarn (1907) abgeschlossen. Für Autoren wie Schnitzler waren diese praktisch wertlos, weil eine heiß umstrittene ‚manufacturing clause‘ (Herstellungsklausel) im Chace Act alle nicht in den Vereinigten Staaten gedruckten Werke von einem entsprechenden Rechtsschutz ausschloss. Erst im Jahre 1909 wurden fremdsprachige Werke von der ‚manufacturing clause‘ befreit – eine Revision, die 28 Jahre Schutz vor skrupellosen Übersetzern und Direktoren bieten sollte.⁵²

Was die Urheber- und Übersetzungsrechte betraf, erwies sich Schnitzler als pedantisch und zur Prinzipienreiterei neigend, misstrauisch den Mitarbeitern des Fischer-Verlags gegenüber und öfters naiv oder unrealistisch in seinen Erwartungen.⁵³ Sowohl in den USA als auch in Unterzeichnerstaaten der Berner Konvention konnte es bei spät rezipierten Frühwerken vorkommen, dass der Autor bzw. seine Agenten keinen Rechtsanspruch, sondern nur einen moralischen Anspruch auf Honorierung geltend machen konnten. In solchen Fällen bestand Schnitzler darauf, dass man das

49 *In die Neue Welt... Arthur Schnitzler – Eugen Deimel, Briefwechsel*. Hg. von Heinz P. Adamek. Wien 2003, S. 149, Schnitzler an Deimel, 21.9.1909.

50 Angesichts dieser Sachlage scheint es etwas fraglich, wenn Heresch die größere Beliebtheit Schnitzlers in Russland dadurch belegen will, dass bestimmte Werke öfters dort als in Frankreich und Großbritannien übersetzt wurden. Vgl. Heresch 1982 (Anm. 1), S. 49.

51 Arthur Schnitzler an Stefan Zweig, 16.1.1928. Zweig 1987 (Anm. 42), S. 435.

52 Für eine Kurzdarstellung der US-amerikanischen Urheberrechtsgesetze siehe Janice T. Pilch: „U.S. Copyright Relations with Central, East European, and Eurasian Nations in Historical Perspective“. In: *Slavic Review* 65, 2006, S. 325–348 (insb. S. 328–332). Eine ausführliche Schilderung der Sachlage aus amerikanischer Sicht bietet Robert Spoo: *Without Copyrights. Piracy, Publishing, and the Public Domain*. New York u.a. 2013. Jeffrey B. Berlin: „Arthur Schnitzler’s views on intellectual property, illustrated by the trials and tribulations of *Casanova’s Homecoming*“. In: *Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften/Contemporaneities*. Hg. von Ian Foster und Florian Krobb. Bern 2002, S. 89–111.

53 Wie insbesondere Roelofs im niederländischen Fall darlegt. Roelofs 1989 (Anm. 1), S. 83–116.

Geld dennoch verlangen sollte, und entrüstete sich, wenn Übersetzer und Direktoren sich nicht anständig – d.h. im englischsprachigen Kontext ‚als Gentlemen‘ – benahmen. Über Granville Barker schrieb er nach der Erstaufführung von dessen *Anatol*-Nachdichtung:

Ich weiss es zu würdigen, dass uns Granville Barker, ohne gesetzlich dazu verpflichtet zu sein, Perzente zahlt, andererseits halte ich ein solches Vorgehen bei einem Gentleman für so selbstverständlich, dass es besonderer Anerkennung eigentlich nicht bedürfte.⁵⁴

Wohl typischer war der amerikanische Impresario Robert Hunter, der 1907 *Liebelei* unter dem Titel *The Reckoning* in New York aufführte und an Fischers Agentin geschrieben haben soll, er „wäre ein Don Quichote, wenn er zahlen wolle, ohne gesetzlich dazu verpflichtet zu sein“.⁵⁵ Über dieses Bonmot sollte Schnitzler sich lange ärgern.

In den zwanziger Jahren verlagerte sich der Schwerpunkt vom Übersetzen auf die Verbreitung von Schnitzlers Werken durch die neuen Medien – Radio, Stumm- und später Tonfilm –, wahrscheinlich weil hier die Rechtslage besonders unsicher war und weil nicht nur Prinzipien, sondern auch erhebliche Summen auf dem Spiel standen. Im Jahre 1927 prozessierte Schnitzler sogar in einem Präzedenzfall gegen die österreichische Rundfunkgesellschaft (RAVAG), die drei Novellen ohne Erlaubnis und ohne Honorierung übertragen hatte.⁵⁶ Um diese Zeit interessierten ihn individuelle Beschwerden immer weniger, und im selben Jahr weigerte er sich, einen Aufruf zur Unterstützung von James Joyce zu unterschreiben, dessen in Paris veröffentlichter Roman *Ulysses* unautorisiert und zensiert von einem amerikanischen Magazin nachgedruckt worden war: der Protest scheine ihm „sehr geeignet den Eindruck zu erwecken, als wenn die Verletzung des Urheberrechtes, die an Mr. Joyce begangen wurde, ein Unikum vorstellte, während solche Willkürlichkeiten seitens von Verlegern, Übersetzern, Herausgebern nach [s]einen Erfahrungen, und nicht nur in Amerika, leider durchaus nicht zu den Seltenheiten gehören“. Einer Kundgebung würde er sich gern anschließen, die „ganz im Allgemeinen [...] die ganze Frage des geistigen Eigentums und des Urheberrechts in ihrer Komplexität der Öffentlichkeit und den Regierungen zu Bewußtsein zu bringen geeignet sein sollte“ (*Br II*, 469f.). Mit dem prominenten Aktivisten Ezra Pound, den er im Juni 1928 persönlich kennenlernte,⁵⁷ machte er auch nicht gemeinsame Sache. Während Pound in den Kriegsjahren ein sehr ausgetüfteltes

54 Arthur Schnitzler an Jack Thomas Grein, 23.3.1911, *DLA*, HS.NZ85.0001.00889.

55 Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 6.11.1912, *CUL*, B121g.

56 Siehe Richard M. Sheirich: „Arthur Schnitzler’s Challenge to the Government Radio Monopoly, September 1927 – February 1928“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 33, 2008, S. 199–226.

57 Siehe den Tagebucheintrag vom 6.6.1928 (*Tb 1927–1930*, S. 161).

Alternativ-Urheberrechtsgesetz entworfen und öffentlich ausgelegt hatte, das eine faire Vergütung der Autoren mit der weiten Verbreitung ihrer Arbeiten zu erschwinglichen Preisen verbinden sollte,⁵⁸ befürwortete der alternde Schnitzler ein permanentes Urheberrecht. In einem spätestens im März 1928 geführten Interview mit dem deutsch-amerikanischen Journalisten George Sylvester Viereck erklärt er:

The man who writes a novel and the man who invents a new process of manufacturing is entitled to the same measure of protection as the man who creates new values in railroads or in stone, or the man who invests the fruit of his labour in a corporation. With certain safeguards for the public, intellectual property should be perpetual.⁵⁹

Dass dieser Vorschlag nie umgesetzt werden würde – und dass er riskierte, sich mit seiner Kompromisslosigkeit ein wenig lächerlich zu machen –, wusste Schnitzler sehr wohl. 1927 schrieb er dem Sohn Heinrich, seine umfangreiche Korrespondenz zum Thema Urheberschutz bestehe „größtenteils aus Kohlhaseleien (oder eseleien) [...] – aber abreagieren gehört auch zur Hygiene“ (*Br II*, 500). Als Abreaktion der von dem Gefühl der Ohnmacht hervorgerufenen Aggressionen lassen sich auch die stets aufs Neue beanstandeten „Übersetzungs-Miseren“ deuten.

Die verschiedenen Probleme des Übersetzungsgewerbes, mit denen Schnitzler als Schriftsteller mit wachsender internationaler Bekanntheit konfrontiert wurde, waren mit der sozio-kulturellen und wirtschaftlichen Dynamik der Moderne eng verbunden. Prinzipiell und instinktiv befürwortete er einen individualistischen Autorschaftsbegriff. Er respektierte die künstlerische Nachdichtung als hochwertige Leistung, passte sich aber nur ungern dem „Treiben der vereinigten Agenten, Übersetzer, Bearbeiter, Manager und wie sich die Leute in ihren Nebenberufen, sonst nennen mögen“ (*Br II*, 741) an. So verspottete Schnitzler im letzten Lebensjahr die vielfältigen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Kräfte, die in der Moderne zusammenwirken müssen, damit ein ausländisches Werk den Weg in die Zielkultur findet. Als geistiger Arbeiter zeigte er dagegen ein ausgesprochen modernes Selbstverständnis. Für ihn war der Erfolg im Ausland wie im deutschsprachigen Bereich primär in Geld zu messen; von Ruhm ohne finanziellen Gewinn konnte er nicht leben. Und aus diesem Grund sowie aus Gründen der Fairness wurde er zum streitbaren Anwalt für die Rechte und Interessen der Urheberrechtsbesitzer sowohl in der Zusammenarbeit mit den Vertretern der neuen Medien als auch beim transnationalen kulturellen Austausch.

58 Spoo 2013 (Anm. 52), S. 116–152.

59 George Sylvester Viereck: *Glimpses of the Great*. London 1930, S. 338f.