

Ambiguität und Ideologie als Probleme deutscher Wilde-Übersetzungen

Ein Beitrag zur interkulturellen Germanistik

von

Rainer Kohlmayer

A. Zu Wildes Beliebtheit in Deutschland

Was Oscar Wilde über die Deutschen und die deutsche Sprache schrieb, war nicht gerade schmeichelhaft. So spottet er in einem Brief über den "Turm zu Babel, dieses gräßliche Bauwerk, an dessen monströsen Mauern die deutsche Sprache zuerst erklang".¹ Als Wilde dann hinter den Zuchthausmauern von Reading seine zweijährige Gefängnisstrafe abbüßte, schrieb er einem Freund, er wolle jetzt "das Studium der deutschen Sprache aufnehmen: hier scheint mir dafür der angemessene Ort zu sein".²

Wildes Spott über die Deutschen, der nur noch durch seinen Spott über Engländer, Australier und Amerikaner übertroffen wird, muß hierzulande jedoch doppelt schmerzen, da sich niemand hingebungsvoller um die Verbreitung, Vertonung, Aufführung, wissenschaftliche Durchleuchtung und – vor allem – Übersetzung der Werke Wildes bemüht hat als eben die Deutschen.

Als Wilde im November 1900 in Paris starb, war er zuhause hochverschuldet und verfehmt. Doch schon zwei Jahre später trat er in Deutschland einen beispiellosen Siegeszug durch die Theater an, ausgelöst durch Max Reinhardts kühne *Salomé*-Inszenierung in Berlin im Spätjahr 1902. In der Saison 1903/04 gab es insgesamt 248 Aufführungen von Wilde-Stücken in Deutschland. 1905 wurde in Dresden Richard Strauß' Oper *Salomé* uraufgeführt, die innerhalb weniger Jahre zum Welterfolg wurde. 1907 dirigierte Strauß seine Oper in New York, Paris, Brüssel. Die deutschen Tantiemen flossen so reichlich nach England, daß Wildes Schulden bereits 1906 getilgt waren.³

Auch die Buchausgaben florierten. Die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke erschien noch vor der englischen. Zwischen 1900 und 1934 erschienen nicht weniger als 225 Werkausgaben Wildes. Kein anderer englischsprachiger Autor war beim deutschen Publikum so beliebt.⁴ -

Nicht einmal die NS-Zeit bremste Wildes Beliebtheit in Deutschland, sie nahm sogar noch zu, und das, obwohl Wildes Homosexualitätsskandal ihn nicht gerade zur Galionsfigur des Dritten Reiches prädestinierte. In den 30er Jahren wurde Wilde nämlich nicht nur an zahlreichen deutschen Bühnen gespielt, sondern es gab jetzt auch mehrere neue deutsche Wilde-Filme.

Auch nach Krieg und Mauerbau blieb Wilde ein gesamtdeutsches Erfolgsphänomen, denn im Osten Deutschlands war er gleichermaßen beliebt. Eine dpa-Meldung vom 5. Januar 1976 lautet jedenfalls: "Oscar Wildes Dramen, die in der DDR jetzt als Gesamtausgabe herausgegeben wurden, führen die Liste der am meisten gekauften Bücher in der DDR an".⁵ -

In Österreich, der Schweiz, in der Bundesrepublik wie in der DDR – überall zeigt sich dasselbe Bild: Wilde ist einer der bekanntesten, gelesensten, beliebtesten ausländischen Schriftsteller überhaupt⁶ und kann geradezu als allbekannter Markenartikel für literarischen Ruhm verwendet werden. So brachte Daimler-Benz im Jahre 1990 in in- und ausländischen Zeitungen doppelseitige Werbeanzeigen, in denen erlesene Aussprüche Einsteins, Newtons, Goethes und Oscar Wildes (dieser als einziger doppelt vertreten!) zur Imagewerbung des deutschen Prestigeunternehmens verwendet wurden.⁷ -

Die zähe Liebe, mit der die Deutschen sich Oscar Wilde widmen, geht nicht zuletzt auch daraus hervor, daß das umfangreichste wissenschaftliche Buch, das im 20. Jahrhundert über Wildes Werke geschrieben wurde, von einem deutschen Anglisten stammt.⁸ -

Nun ist Wildes Ruhm natürlich keineswegs ein rein deutsches Phänomen. In Frankreich, wo von André Gide bis zu Marguerite Yourcenar Wilde immer wieder gehuldigt wurde, erschien 1975 ein Buch des Komparatisten Jacques de Langlade, das den apodiktisch schlichten Titel trägt: *Oscar Wilde écrivain français*. Diese posthume literarische Einbürgerung erfolgte sogar mit einer gewissen Berechtigung, da Wilde seine *Salomé* zunächst in französischer Sprache schrieb

und erst danach von einem Freund ins Englische übersetzen ließ. Außerdem hatte Wilde, als der englische Zensor die Aufführung des Stücks – wegen Blasphemie – untersagte, eine Zeitlang erwogen, sich für immer in Frankreich niederzulassen und französischer Schriftsteller zu werden. Aber Wilde bleibt natürlich – trotz de Langlade – ein Phänomen der *Weltliteratur*.

Dabei steht die *deutsche* Rezeption in quantitativer Hinsicht – also was die Zahl der Veröffentlichungen, Übersetzungen und Aufführungen angeht – bei weitem an der Spitze. Wenn "die kulturelle Relevanz eines Textes vom Akt der Rezeption abhängig" ist, wie Mayer, *Zum kulturwissenschaftlichen Erkenntniswert literarischer Texte*, schreibt (S.16, Anm. 42), dann müßte die deutsche Rezeption Wildes für eine "interkulturelle Germanistik", die wirklich diese Bezeichnung verdient, ⁹ ein ähnlich zentraler Problembereich sein wie etwa die deutsche Shakespeare–Rezeption, wobei im Falle Wildes die zeitliche Nähe, Quellenzugänglichkeit, sprachliche Modernität usw. eine erheblich günstigere Ausgangslage für die Forschung schaffen.

Wildes kontinuierlicher Erfolg hierzulande ist nun umso erstaunlicher, als die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts, wenn man den Einteilungen der Geschichtsbücher folgt, von krassen ideologischen Diskontinuitäten geprägt ist. Wilde hat jedoch Monarchie, Weimarer Republik, Hitler, Adenauer, Ulbricht und Honecker ohne jede Popularitätseinbuße überstanden; ihm haben hierzulande Anarchisten, Ästhetizisten, Sozialisten, Nationalsozialisten, Kommunisten und Kapitalisten gehuldigt, ohne in eine Identitätskrise zu geraten. ¹⁰

B. Zu Wildes Ästhetik der Mehrdeutigkeit

Angesichts der intensiven deutschen Wilde–Rezeption, die alle ideologischen Hürden übersprang, möchte ich hier die Frage stellen, wie dieser kontinuierliche Erfolg zu erklären ist. Und vor allem, welche Rolle dabei die deutschen Übersetzer und Bearbeiter spielten.

Man macht es sich zu leicht, wollte man behaupten, Wilde sei eben ein ausgesprochen harmloser, unterhaltsamer und unpolitischer Schriftsteller, der nirgendwo aneckt und daher an jedem ideologischen Stammtisch ein gerngesehener Plaudergast sei. Dagegen spricht, daß Wilde, wie sein Sozialismus–Essay zeigt, ¹¹ keineswegs apolitisch war, sondern zeitlebens

anarchistische Tendenzen zeigte. In einem Interview im Frühjahr 1894 sagte er zum Beispiel: "We are all of us more or less Socialists now—a—days I think I am rather more than a Socialist. I am something of an Anarchist, I believe, but, of course, the dyna-mite policy is very absurd indeed".¹² Die Realität sieht also eher so aus, daß Wilde bzw. sein Oeuvre in der deutschen Rezeption kontinuierlich um die utopisch—anarchistische Dimension verkürzt wurde.¹³

Eine zweite – und angemessenere – Antwort auf die oben gestellte Frage könnte daher etwa so lauten: Jede Generation von Lesern, Übersetzern, Regisseuren, Literaturkritikern usw. konstruierte ihr eigenes Bild von Oscar Wilde, und zwar dadurch, daß die Rezipienten eben nur jene Aspekte Wildes in den Blick nahmen bzw. in den Blick bekamen, die ihrer epochen– oder ideologiespezifischen Perspektive entsprachen.

Ob man dabei die Rezipienten (Übersetzer, Leser, Regisseure usw.) nun eher aktiv als "Täter" (Subjekte) oder passiv als "Opfer" (Objekte) des Zeitgeistes betrachtet, so enthält die Antwort, Wilde habe die krassen Diskontinuitäten der deutschen Geschichte nur deswegen mitmachen und überstehen können, weil er – mehr oder weniger gewaltsam – der jeweils herrschenden Ideologie angepaßt worden sei, offensichtlich ein gerütteltes Maß an Wahrheit.

So wurde der Ire Wilde, der ja die viktorianische Gesellschaft mit dem Scharfblick des Außenseiters kritisiert hatte, in Deutschland seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts gerne in den Dienst der anti-britischen Propaganda gestellt und als Opfer des britischen Materialismus und puritanischer Heuchelei verehrt. Wilde war in Deutschland also zum Teil genau deshalb beliebt, weil er den wirtschaftlichen und politischen Rivalen England kritisiert hatte.¹⁴ Es läßt sich ferner zeigen, daß die Oscar–Wilde–Begeisterung der dreißiger Jahre mit einer nationalsozialistischen Ideologisierung der Wilde–Übersetzungen und –Bearbeitungen einherging. Dazu unten mehr.

Man könnte aber auch den Spieß umdrehen und die oben gestellte Frage so beantworten (dritte Antwort): Die Wilde–Rezeption habe deshalb die unterschiedlichsten Ideologien des 20. Jahrhunderts mitmachen und überstehen können, weil Wildes Biographie und Werk tatsächlich jene Widersprüche enthielten, die in der Geschichte des 20. Jahrhunderts so diskontinuierlich entfaltet worden seien. Die Heterogenität der Rezeption wäre dann also durch die genuine Disparatheit der Wildeschen Produktionen bedingt, dadurch also, daß Wilde selbst kein geistig–homogenes Werk hinterlassen habe, sondern eben ein in-kohärentes

Gefüge unterschiedlicher Ideologiefragmente. Wilde habe einen unentschiedenen Seiltanz "zwischen Provokation und Anpassung" – so der Untertitel von Norbert Kohls Habilitationsschrift – geführt, sei ein "angepaßter Rebell" gewesen, so daß er eben auch jeweils provokativ oder affirmativ gelesen und verstanden werden könne. ¹⁵

Auch diese Deutung hat einiges für sich. Trotzdem scheint mir die Formel von Wilde als "angepaßtem Rebellen" grundfalsch zu sein, weil sie impliziert, Wildes Mehrdeutigkeit sei eine Art fauler Kompromiß, eine individual-psychische Labilität, eine ver-schämt-verlogene Feigheit und Unentschlossenheit des Charakters, eine narzißti-sche Flucht in die Unverbindlichkeit.

Meiner Meinung nach ist die Wildesche Mehrdeutigkeit anders zu verstehen – und das wäre eine vierte Antwort auf die Frage nach der Ursache der ideologisch breiten Streuung der Wilde-Rezeption: Wilde hat die Mehrdeutigkeit seines Werkes bewußt kultiviert, weil er in der Mehrdeutigkeit das Spezifikum der Moderne sah. Ich kann das hier nicht in der nötigen Breite ausführen, möchte aber schlagwortartig drei Aspekte dieser Vieldeutigkeit nennen:

a) Wilde verwirft in seinem gesamten Werk jede Form von Autorität und Konformismus und stellt dagegen einen radikalen Individualismus. Wilde ist also deswegen "vieldeutig", weil er jedem Individuum seine eigene Ästhetik, Logik und Ethik zugesteht. Die kollektiven Werte und Weltdeutungen werden pluralistisch aufgelöst und umgewertet. Was dabei herauskommt, kann man als Individual-Anarchismus oder radikalen Pluralismus bezeichnen. Als Beleg ein Zitat aus dem Sozialismus-Essay, ¹⁶ in dem der Begriff des Egoismus auf typische Weise umgewertet wird:

"Selbstsucht heißt nicht: so leben, wie man zu leben wünscht; sie heißt: von anderen verlangen, so zu leben, wie man zu leben wünscht. Und Uneigennützigkeit heißt: anderer Menschen Leben in Ruhe lassen, sich nicht hineinmischen. Die Selbstsucht strebt immer danach, um sich herum eine absolute Gleichförmigkeit des Typus zu erzeugen. Die Uneigennützigkeit erblickt in der unendlichen Mannigfaltigkeit des Typus ein köstliches Ding, akzeptiert sie, beruhigt sich dabei und freut sich darüber. Es ist nicht selbstsüchtig, auf seine Art zu denken. Wer nicht auf seine Art denkt, denkt überhaupt nicht" (S. 66).

b) Ein zweiter Aspekt der Wildeschen Mehrdeutigkeit ergibt sich aus Wildes evolutionärer Sicht des Individuums: Wilde sieht das Ich des Menschen nicht als "Identität", sondern als wandelbaren Proteus.

"Das einzige, was man von der Natur des Menschen wirklich weiß, ist, daß sie sich ändert. Veränderung ist die Eigenschaft, die wir von ihr aussagen können. Die Systeme, die fehlschlagen, sind die, die auf die Konstanz der menschlichen Natur bauen anstatt auf ihr Wachstum und ihre Entwicklung. Der Irrtum Ludwigs XIV. war, daß er glaubte, die Natur des Menschen werde immer dieselbe bleiben. Das Ergebnis seines Irrtums war die Französische Revolution. Ein wundervolles Ergebnis. Alle Ergebnisse der Irrtümer der Regierungen sind ganz wundervoll" (Ebd., S. 63f.).

Wilde vertritt also, ähnlich wie Nietzsche und Freud, den Gedanken der Ich–Auflösung, den Gedanken also, daß das, was man "Ich" nennt, in Wirklichkeit meist nur eine brüchige, gesellschaftlich erzwungene, einengende Maske ist, hinter der sich verschiedene und widersprüchliche Rollenmöglichkeiten befinden. In seiner optimistischen Aufforderung zur Selbstbefreiung unterscheidet er sich jedoch vor allem von Freud. Während für Freud Kultur durch Bändigung und Sublimierung der Triebe entsteht, fordert Wilde hedonistisch dazu auf, die Verbotsschilder der konventionellen Moral lustvoll zu beseitigen: Der Mensch werde dann, so lautet Wildes Utopie, nicht nur "gesünder und kraftvoller sein", sondern auch "mehr Kultur haben, mehr er selbst sein. Lust ist das Siegel der Natur, ihr Zeichen der Zustimmung. Wenn der Mensch glücklich ist, dann ist er in Harmonie mit sich selbst und seiner Umgebung" (Ebd., S. 73).¹⁷

c) Der dritte Aspekt der Wildeschen Mehrdeutigkeit ist für die Geschichte der Wilde–Rezeption, speziell der Wilde–Übersetzung, wohl am wichtigsten: Wilde selbst vertritt in seinen Essays immer eine pluralistische Theorie der Interpretation und des Verstehens, und, was noch wichtiger ist, in seinen Werken ist gerade die Mehrdeutigkeit oft der springende Punkt des Ganzen.¹⁸

Im Dezember 1888, wo er übrigens an einer Übersetzung von Flauberts *La Tentation de Saint–Antoine* arbeitet, schreibt er an den Literaturkritiker W.E.Henley:

"Schönheit der Form ruft nicht einen Gesamteffekt hervor, sondern viele

Einzeleffekte. Sie denken doch bestimmt nicht, Kritik sei so etwas wie die Lösung einer Rechenaufgabe? Je vielschichtiger das Kunstwerk, um so größer die Zahl der richtigen Deutungen. Es gibt nicht nur eine, sondern viele Lösungen. Mich dauert das Buch, über das die Kritiker einer Meinung sind. Es muß ein recht einfältiges und hohles Produkt sein. Gratulieren Sie sich zum vielstimmigen Chor der zeitgenössischen Zungen. Das Schlimmste an der Nachwelt ist, daß sie nur eine Stimme hat". ¹⁹

Der letzte Satz ist allerdings erwiesenermaßen falsch; man braucht nur an Wildes eigene vielzüngige Rezeption durch die "Nachwelt" zu erinnern. Ansonsten erweist sich Wilde in diesen Sätzen – wie auch in seinen Essays – durchaus als Zeitgenosse heutiger Literaturkritik und Interpretationstheorie, die ja gerade in der Vielschichtigkeit, Offenheit und Vieldeutigkeit die entscheidenden Kriterien literarischer Modernität sieht. ²⁰ Über Wildes raffiniertes Durchexerzieren verschiedener Interpretationen in seinem Essay *The Portrait of Mr. W.H.* – erschienen im Juli 1889 – schreibt daher ein amerikanischer Forscher im Jahre 1987 völlig zu Recht: "If it were written today, it would be hailed as a work of critical deconstructionism". ²¹

Nach Wildes Ästhetik besteht die Schönheit des Kunstwerks darin, daß es semantisch 'reiche', mithin mehrdeutige, widerspruchsvolle, nach vielen Seiten offene Botschaften enthält. Wildes Sprache ist aus diesem Grund meistens ironisch, paradox, aphoristisch, um so dem Leser die Freiheit des Selbstdenkens zuzumuten. ²² Der Leser oder Kritiker soll sich durch die Erfahrung des Kunstwerks irritieren, verwirren, verführen, bewegen lassen. Eben weil die Botschaft des Kunstwerks vage, mehrdeutig und widerspruchsvoll ist, wird der Leser zum Miterleben und Mitdenken gezwungen. So verteidigte Wilde in einem Leserbrief vom 9. Juli 1890 an den *Scots Observer* seinen *Dorian Gray* gegen eine einseitig moralisierende Rezension mit den Worten, der Autor habe das Ziel gehabt, die "Atmosphäre" des Romans

"vage und schwebend und wunderträchtig zu halten. () Ich behaupte, Sir, daß er dieses Ziel erreicht hat. Jedermann sieht in Dorian Gray seine eigene Sünde. Was Dorian Grays Sünde ist, weiß niemand. Wer sie entdeckt, hat sie selber hineininterpretiert". ²³

Die moderne Literatur spiegelt nach Wilde somit nicht die Realität wider, sie steht zu ihr weder in einem affirmativen noch negativen Verhältnis, sondern der Leser soll dazu verführt werden, sich selbst im Kunstwerk zu spiegeln und zu erkennen.

"It is the spectator, and not life, that art re-ally mirrors", schreibt Wilde im Vorwort von *The Picture of Dorian Gray*. ²⁴

Wenn die Botschaft der Literatur in ihrer Mehrdeutigkeit liegt, darf der Übersetzer als Rezipient natürlich keinesfalls versuchen, Eindeutigkeit her-zustellen; eine derartige Monosemierung könnte nur dem Wunsch ent-springen, "über Künstler und Kunstwerke eine autoritäre Gewalt auszuüben" (Sozialismus-Essay, S. 53). ²⁵ Der Leser oder Zuhörer habe, so Wilde, der Kunst gegenüber nur eine einzige Haltung einzunehmen: "Es ist das Temperament der Emp-fänglichkeit. Das ist alles." Er fährt fort:

"Wenn jemand an ein Kunstwerk mit dem Verlangen herantritt, irgendeine autoritäre Gewalt () aus-zuüben, so ist er von einem Geist besessen, der ihn unfähig macht, überhaupt irgendwelchen künstleri-schen Eindruck zu empfangen. Das Kunstwerk muß den Betrachter überwältigen: der Betrachter darf nicht das Kunstwerk überwältigen. Der Betrachter muß emp-fänglich sein. Er muß das Instrument sein, auf dem der Meister spielen soll. Und je vollständiger er seine eigenen albernen Ansichten, seine eigenen Vorurteile, seine eigenen törichten, dummen Ideen über das, was die Kunst sein soll und nicht sein soll, unterdrücken kann, umso geeigneter ist er, das Kunstwerk zu verstehen und zu würdigen. () Er ist nicht der Richter des Kunstwerks. Er ist ei-ner, der zur Betrachtung des Kunstwerks zugelassen ist und dem es, wenn das Werk schön ist, vergönnt ist, in seiner Betrachtung all den Ichwahn, der ihn quält, zu vergessen – den Ichwahn seiner Unwissen-heit und den Ichwahn seiner Bildung. () In dem Augenblick, wo er Autorität auszuüben sucht, wird er der erklärte Feind der Kunst und seiner selbst. Die Kunst macht sich nichts daraus. Er aber leidet darunter" (Ebd., S. 53ff.).

C. Ein Beispiel: Gertrudes vieldeutiger Brief in *An Ideal Husband* und die deutschen Übersetzer

In Wildes 1895 uraufgeführter Gesellschaftskomödie *An Ideal Husband*, von der bis heute rund zwanzig deutsche Übersetzungen und Bearbeitungen vorliegen, spielt ein mehrdeutiges Briefchen, das aus ganzen drei Sätzen mit insgesamt zwölf Wörtern besteht, eine wichtige Rolle. Das Briefchen stammt von der prinzipienstren-gen Politikergattin Gertrude Chiltern, die es vermutlich in flie-gender Hast hingeschrieben hat, nachdem sie entdecken mußte, daß ihr Ehemann, Sir Robert Chiltern, seine Bilderbuchkarriere mit einem riesigen Bör-senschwindel begann und jetzt einer Erpresserin ausgeliefert ist. Sie schickt das Briefchen per

Eilboten an Lord Goring, den Freund der Familie, der ihr wenige Stunden zuvor, die Krise vorausahnend, ausdrücklich Rat und Beistand angeboten hatte, falls sie einmal ernsthaft in Bedrängnis käme.

Gertrude Chiltern schreibt also – ohne jede Anrede – auf rosa Briefpapier folgenden Hilferuf:

"I want you. I trust you. I am coming to you. Gertrude." [26](#)

Der Dandy Lord Goring stutzt nach dem ersten Lesen: "Puts down the letter with a puzz-led look", heißt es in der Regieanweisung; doch nach der zweiten Lektüre begreift er die Situation: "So she has found out every-thing! Poor woman! Poor woman!" (S. 215).

Das Briefchen gerät nun aber in die Hände der Erpresserin, die auch zweimal lesen muß, bevor sie begreift, daß sie damit eine Waffe gegen ihre Intimfeindin Gertrude in der Hand hat: "A look of triumph comes over her face" (S. 222), lautet die Regieanweisung. Sie versteht – oder mißversteht – das rosa Briefchen nämlich als schmachzendes Liebesgeständnis Gertrudes gegenüber Lord Goring (S. 241f.) und schickt es anonym und kommentarlos dem nichtsah-nenden Ehemann zu, der sich mittlerweile zu allem Elend auch noch mit Lord Goring überworfen hat.

Als Gertrude nun – das ist jetzt schon die dritte Etappe der Interpretation des Briefchens – von Lord Goring erfährt, daß das Briefchen, das er jetzt als "a very beautiful, womanly letter" (S. 254) bezeichnet, per Post an ihren Mann unterwegs ist, begreift sie zunächst absolut nicht, was daran so gefährlich sein soll. Doch nach einer Schrecksekunde versteht sie:

"Oh! not that! not that! If I in – in trouble, and wanting your help, trusting you, propose to come to you that you may advise me assist me Oh! are there women so horrible as that? And she proposes to send it to my husband?" (S. 254).

Jetzt bricht bei ihr eine kopflose Panik aus – die Bühnenanweisungen schreiben ihr "almost terror" (S. 255), "a gesture of despair", "a cry of pain" (S. 256) vor – und

sie versucht, das Briefchen um jeden Preis abzufangen. Alles in allem zeigt sie hier eine ziemlich hysterische Verhaltensweise, die – um die textstrategisch intendierte Zuschauer– oder Leserinterpretation in Klammern einzuschließen – genau jene erotischen Konnotationen suggeriert, die sie zu leugnen und zu verdrängen sucht.
[27](#)

Genau in diesem Moment kommt der Ehemann herbeigeeilt und – vierte Etappe – interpretiert das Briefchen auf seine Art: als Versöhnungsbrief.

"I want you. I trust you. I am coming to you. Gertrude.' Oh, my love! Is this true? Do you indeed trust me, and want me? If so, it was for me to come to you, not for you to write of coming to me" (S. 257).

Lady Chiltern läßt sich nun von Lord Goring's stummem Spiel – "LORD GORING, unseen by SIR ROBERT CHILTERN, makes an imploring sign to LADY CHILTERN to accept the situation and SIR ROBERT'S error" (ebd.) – dazu bewegen, das Mißverständnis ihres Mannes auf sich beruhen zu lassen, und die Eheleute feiern auf der hauchdünnen Basis eines ehemännlichen Mißverständnisses und einer ehedünnen Notlüge ihre vorläufige Versöhnung.

Damit ist das polyphone und kumulative Verwirrspiel der Interpretationen für den Zuschauer oder Leser zwar noch nicht beendet, aber ich breche hier ab, weil ich für meinen Gedankengang – die detaillierte Vorführung der Wildeschen Strategie der Mehrdeutigkeit – genügend Material vorgelegt habe.

Welche Übersetzungsprobleme ergeben sich nun aus diesem Beispiel der Wildeschen Ästhetik der Mehrdeutigkeit? Es sind, wenn wir uns aus methodischen Gründen zunächst einmal auf eher punktuelle Probleme beschränken, vor allem die folgenden drei:

a) Die Mehrdeutigkeit der sozialen Beziehung zwischen der Briefschreiberin und den wechselnden Adressaten.

b) Die Mehrdeutigkeit des propositionalen und illokutiven/perlokutiven Potentials des Briefes.

c) Die Mehrdeutigkeit der sprachlich–stilistischen Formulierung.

Das **erste** Problem betrifft die Vagheit der englischen Anredeform "you", die ja, im Gegensatz zur deutschen Du/Sie–Differenzierung, nichts über die soziale Beziehung zwischen Sprecher und Adressat aussagt. Während also die Anrede mit "you" hinsichtlich Intimität oder Distanz der Gesprächspartner völlig neutral ist, kann man im Deutschen niemanden direkt ansprechen, ohne durch eine kohärente Anredeform die persönliche so-ziale Beziehung immer wieder mit auszudrücken. ²⁸

Die Analyse der sozialen Beziehungen im englischen Text ergibt nun folgendes: Lady Chiltern tituliert Lord Goring bei Wilde ausnahmslos als "Lord Goring", während er sie immer als "Lady Chiltern" anredet. Im Deutschen ist hier nur die distanzierte Anrede mit "Sie" denkbar. Zu ihrem Mann, den sie bei Wilde "Robert", der sie "Gertrude" nennt, muß sie im Deutschen natürlich das intimere "Du" verwenden. Das Dilemma des deutschen Übersetzers sieht also so aus: Wie kann man Gertrudes Briefchen so wiedergeben, daß sich sowohl Lord Goring als auch der Ehemann direkt angesprochen fühlen?

Das **zweite** Problem betrifft die Mehrdeutigkeit der gesamten Texthandlung, also des Gesagten, Gemeinten, Verstandenen und Mitverstandenen. ²⁹ Das Briefchen muß auch im Deutschen mehrere, mindestens drei Interpretationen zulassen. Es muß erstens als Hilferuf an Lord Goring, zweitens als kompromittierender Liebesbrief an Lord Goring und drittens als Versöhnungsbrief an den Ehemann interpretiert werden können. Das Umkippen der Interpretationen ³⁰ wird im Englischen hauptsächlich durch die lexikalische und stilistische Polysemie von "I want you" ermöglicht, das standardsprachlich als "I need you", umgangssprachlich auch als erotisch getöntes "I want you" monosemiert werden kann, wobei die jeweilige Disambiguierung natürlich auf die nachfolgenden Textäußerungen ausstrahlt. "I am coming to you" kann dann entweder "vorbeikommen, um Rat zu holen" oder aber "zu einem Stelldichein kommen" konnotieren.

Das **dritte** Problem betrifft die Mehrdeutigkeit der sprachlich–stilistischen Form des Briefes. Die Knappheit der Formulierung "I want you. I trust you. I am coming to you. Gertrude" kann nämlich – je nach Interpretationsneigung der Leser/Hörer – auf mindestens zweierlei Weise verstanden werden: entweder als unbeholfenes Gestammel im Telegrammstil, das hastig zu Papier gebracht, ohne Namensanrede in den Umschlag gesteckt und abgeschickt wurde; oder als "a beautiful, womanly

letter", wie Lord Goring sagt (S. 254), als poetisch verdichteter Text, der mit mehreren Merkmalen rhetorischer Gestaltung versehen ist, angefangen bei den Wiederholungsfiguren (Parallelismus, Anapher, Epipher) bis zur Klimax im asyndetischen Dreierhythmus, der nach dem Modell von Caesars 'Veni, vidi, vici' geformt ist. ³¹

Wie soll sich der deutsche Übersetzer aus der Affäre ziehen? Das Briefchen irgendwie "eindeutig" zu machen oder gar durch Bearbeitungstricks aus dem Weg zu schaffen, wäre natürlich möglich – und dergleichen ist auch von einigen Übersetzern und Bearbeitern unternommen worden; aber nach allem, was Wilde selbst über die zentrale Bedeutung der Mehrdeutigkeit in seinem Werk gesagt hat, wird damit womöglich ein Kernstück des Dramas herausoperiert. ³²

Der Wilde-Übersetzer muß offensichtlich, wenn er den Sinn des Originals nicht boykottieren will, die Mehrdeutigkeit des Beziehungs-, Inhalts- und Form-Aspekts möglichst unverkürzt wiederzugeben versuchen.

Ich kann hier nicht alle Varianten der bisherigen deutschen Übersetzer im Detail besprechen, möchte aber wenigstens die (bisher vorliegenden) sechs Lösungstypen vorführen, wobei ich das Hauptaugenmerk auf den Beziehungsaspekt, also das Problem der Adressatenanrede richte.

(1) Anrede mit "er". Die ersten Übersetzer, Isidore Leo Pavia und Hermann Freiherr von Teschenberg, übersetzten 1903 so:

"Ich bedarf des einzigen Freundes. Ich vertraue auf ihn. Ich komme zu ihm. Gertrude." (S. 82).

Das Problem der Mehrdeutigkeit der Anrede wird durch die indirekte Anrede Lord Gorings bzw. Robert Chilterns mit "er" tatsächlich vermieden, aber das Briefchen erhält dadurch einen archaisch-formellen Ton, da die aus dem 17. Jahrhundert stammende Anrede mit der 3. Person Singular (er/sie) bereits im 19. Jahrhundert ausstarb. ³³ Da diese archaische Anredeform in der deutschen Übersetzung nirgends sonst verwendet wird, ist sie in Gertrudes vertraulichem Briefchen sicher ganz besonders fehl am Platze. Der bürokratisch-steife Ton der Pavia/Teschenbergschen Fassung wird durch die präziöse und absolut unerotische

Übersetzung von "I want you" durch "bedürfen" mit Genitiv noch verstärkt. Die Illokution des Briefchens läßt sich daher kaum noch als spontaner Hilferuf, schon gar nicht als kompromittierender Liebesbrief oder als Versöhnungsbrief an den eigenen Ehemann interpretieren. Auch die auffälligen poetisch–rhetorischen Effekte sind im Deutschen praktisch verschwunden.

Pavia/Teschenbergs Orientierung an älteren Theaterkonventionen, die sich auch sonst nachweisen läßt, beeinflußte, zumindest in der ersten Jahrhunderthälfte, eine ganze Reihe späterer Übersetzer, die ebenfalls die archaisierende Anredeform für Gertrudes Brief wählten. [34](#)

(2) Anrede mit "Sie". Einige Bearbeiter ziehen die folgende oder eine ähnliche Fassung vor:

"Ich brauche Sie. Ich vertraue Ihnen. Ich werde Sie heute nacht aufsuchen. Gertrude." [35](#)

Die Anrede paßt nur für Lord Goring, aber natürlich nicht für den Ehemann. Also schreiben diese Bearbeiter das Stück so um, daß der Brief auch tatsächlich nicht in Sir Roberts Hände gelangt oder daß dieser ihn zumindest nicht als an sich selbst gerichtet mißversteht. Die psychologisch interessanten Mehrdeutigkeiten werden beseitigt, so daß nur noch plätscherndes Boulevardtheater (Meyen, Sakmann) oder gesellschaftskritischer Realismus (Gillner) übrigbleiben.

(3) Anrede mit "Du". Christine Hoepfener, deren 1975 in der DDR erschienene Über-setzung der Dramen Wildes dort zum Bestseller wurde, [36](#) übersetzte den Brief folgendermaßen:

"Ich brauche Dich. Ich vertraue Dir. Ich komme zu Dir. Ger-trude." [37](#)

Die Anrede paßt nur für den Ehemann, aber nicht für Lord Goring. Dieser ist beim ersten Lesen dieses Briefchens daher wohl auch aus einem ganz anderen Grund verblüfft als in Wildes Fassung, denn in diesem schriftlichen Hilferuf sagt Gertrude gleich dreimal hintereinander "Du" zu ihm, was sie bisher nie getan hatte und

später auch nie mehr tut! Noch wird der einmalige Verstoß gegen die Anredekonvention, eine gravierende Image–Verletzung, ³⁸ irgendwie ausgebügelt. Das Briefchen ist somit schlechthin inkohärent mit dem übrigen Text – eine schwerwiegende, rätselhafte Verletzung der pragmatischen Konventionen des Deutschen. Allerdings kommt Hoeppeners Übersetzung der rhetorisch–stilistischen Form des Originals am nächsten.

(4) Indirekte Wiedergabe des Briefinhalts. Alfred Neumann ³⁹ versuchte in seiner 1908 erschienen Übersetzung das Problem der faktischen Mehrfachadressiertheit des Briefchens dadurch zu lösen, daß er den Inhalt des Briefes nie direkt und wörtlich vorlesen, sondern von den jeweils Lesenden laut resümieren ließ.

Lord Goring: "Gertrud muß mich sprechen vertraut mir wird zu mir kommen?" (S. 353) ⁴⁰

Mrs. Cheveley: "Sie muß ihn sprechen vertraut ihm will zu ihm kommen!" (S. 357)

Sir Robert Chiltern: "Sie muß mit mir sprechen vertraut mir will zu mir kommen" (S. 382).

Es besteht kaum ein Zweifel, daß hier mehr verloren geht, als durch die technisch geschickte Lösung des Anredeproblems gewonnen wird. Der dramatische Gestus des Briefchens, die distanzlose Direktheit von Gertrudes großlosem Anfang – "I want you" – wird hier weggefiltert und in distanzierte Reflexion, in eine nachdenkliche Berichterstatterperspektive verwandelt. Die Akteure werden zu Erzählern. Dazu kommt die größere Künstlichkeit der Situation, da gleich alle drei Adressaten gezwungen werden, das Briefchen auf etwa dieselbe Art wiederzugeben. Schließlich kann die indirekte Wiedergabe auch keinerlei Eindruck von der poetisch–rhetorischen Formulierung des Briefchens vermitteln.

(5) Vermeidung der Anrede. Den für die Gegenwartssprache natürlichsten Ausweg aus dem übersetzerischen Dilemma der "you"–Anrede scheinen diejenigen Übersetzer einzuschlagen, die ganz auf die direkte Anrede des Adressaten verzichten. ⁴¹ Diese Variante taucht in Übersetzungen der Jahre 1963 (Epple), 1970 (Baudisch), 1971 (Schmitz), 1983 (Kollakowsky) und 1986 (Wollschläger) auf, scheint also am ehesten den Möglichkeiten und Entwicklungstendenzen des

heutigen Deutsch zu entsprechen.

a) "Ich habe Vertrauen. Ich komme. Gertrud." (Epple).

b) "Ich brauche Hilfe. Mein Vertrauen ist grenzenlos. Ich komme. Gertrude."
(Baudisch).

c) "Ich brauche Hilfe. Ich habe Vertrauen. Ich komme. Gertrude." (Schmitz).

d) "Ich brauche Hilfe. Ich habe Vertrauen. Ich komme. Gertrud." (Kollakowsky).

Die Fassungen a) bis d) klingen alle recht idiomatisch als spontane Hilferufe. Aber sind das wirklich auch kompromittierende Liebes-briefe, mit denen eine Erpresserin viel anfangen kann? Wohl kaum. Die Monosemierung von "I want you" durch "Ich brauche Hilfe" beseitigt die aggressiv-erotische Lesart. Außerdem haben die Übersetzer weitgehend auf die Wahrung der poetisch-rhetorischen Formulierung verzichtet.

(6) Vermeidung der Anrede und Wahrung der inhaltlichen Mehrdeutigkeit. Hans Wollschläger übersetzt das Briefchen 1986 folgendermaßen:

"Ich will. Ich vertraue mich an. Ich komme. Gertrude."

Der erotische Unterton ist jetzt unüberhörbar. Aber ist es denn eigentlich noch ein Unterton? Handelt es sich nicht eher um einen handfesten freudianischen Versprecher? Oder grenzt dieses gebiete-rische "Ich will" nicht schon ans Nymphomanische? Oder zeigt sich in dieser deiktisch-situativen Stammelei nicht doch einfach die extreme seelische Belastung, unter der Lady Chiltern das Briefchen hinge-schrieben hat? Es ist jedenfalls ein Briefchen, mit dem eine Erpresserin etwas anfangen kann. Und auch der Ehemann darf sich freuen, solange er sich selbst für den Adressaten hält. Wenn er aber die Wahrheit erfahren muß, wie gegen Schluß des Stücks, wird er dann wirklich so treuherzig und im Brustton der Überzeugung zu seiner Frau sagen können – ich zitiere Wollschlägers Text:

"Was! War ich in deinen Augen so tief gesunken, daß du dachtest, ich hätte auch

nur einen Augenblick an deiner Lauterkeit zweifeln können? Gertrude, Gertrude, du bist für mich das Ebenbild alles Lauteren überhaupt, und nie vermöchte die Sünde dich zu be-rühren" (S. 184).

Oder ist dieser rhetorische Aufwand der Ehefrau gegenüber etwa doch nur ein krampfhafter Versuch, die inneren Zweifel zu übertönen?

Wollschlägers Übersetzung scheint mir genau deswegen gelungen zu sein, weil er – unter weitgehendem Verzicht auf die poetische Rhetorik der Vorlage – vor allem die Wildesche Mehrdeutigkeit (des Beziehungs- und Inhaltsaspekts) bewahrt, wenn er sie nicht gar verstärkt. Der deutsche Leser/Zuschauer wird zum Sinnieren gebracht, der Charakter und die Verhaltensweise der Figuren werden ihm zum frucht-baren Rätsel, bei dessen Lösungsversuch jeder Leser seine eigenen Denk- und Gefühlsschemata ausprobieren darf und muß. Er wird aufgefordert, das Spiel der individuellen Interpretation zu spielen, welches dem Einzelnen die schöpferische Freiheit des Selbstdenkens und Mitfühlens abverlangt. Und auf diese Befrei-ung des Individuums durch die Kunst kam es Wilde ausdrücklich an, wie er z.B. in seinem Sozialismus-Essay ausführt:

"Die Kunst ist Individualismus, und der Individua-lismus ist eine zerstörende und zersetzende Kraft. Darin liegt seine ungeheure Bedeutung. Denn was er zu zerstören sucht, ist die Eintönigkeit des Typus, die Sklaverei der Gewohnheit, die Tyrannei der Sitte und die Erniedrigung des Menschen auf die Stufe einer Maschine" (S. 40f.). [42](#)

D. Ideologische Monosemierung im Zeichen des Nationalsozialismus und des sozialistischen Realismus [43](#)

Der nächste Schritt meiner Argumentation soll darin bestehen, daß die punktuell-kontrastive nun durch eine ganzheitlich-interkulturelle Sicht ergänzt und erweitert wird. Ich möchte also die allgemeinere Frage anschnitten, wie die deutschen Wildeübersetzer mit dem generellen Problem der Wildeschen Ästhetik der Mehrdeutigkeit umgegangen sind. Denn es kann ja keine Frage sein, daß Wilde nicht nur auf der Ebene einzelner Leitmotive – z.B. Gertrudes *Brief*, Lady Windermeres *Fächer*, Dorian Grays *Bild* usw. – ganz bewußt polyvalente Zeichen verwandte, sondern daß Wildes Kunstbegriff insgesamt durch Vielschichtigkeit, Offenheit und Mehrdeutigkeit gekennzeichnet ist.

Daraus ergaben sich für die deutschen Wildeübersetzungen des 20. Jahrhunderts zwei Probleme, die hier nur angeschnitten, nicht ausdiskutiert werden können:

a) Das Problem der *Übersetzbarkeit* vieldeutiger Texte. Wie am Beispiel von Gertrudes Brief deutlich wurde, scheint es im Deutschen schlechthin unmöglich zu sein, allen drei Ebenen (Beziehung, Handlung, Stil) des mehrdeutigen Textes gerecht zu werden. Der Übersetzer des Briefchens befindet sich, falls er den Bedeutungspluralismus des Textes erkennt, in einer ähnlichen Situation wie der Übersetzer moderner Lyrik, für welche ja auch eine fundamentale Vieldeutigkeit kennzeichnend ist – eine Vieldeutigkeit, die durch die absichtsvolle Eliminierung derjenigen Textfaktoren, die "normalerweise" disambiguierend wirken, zustande kommt⁴⁴ und die sich folglich, wie Hugo Friedrich schreibt, einer Übersetzung weitgehend entzieht.⁴⁵

b) Das Problem der *Ideologisierung*. Da die deutsche Geschichte und Literatur des 20. Jahrhunderts in ganz besonderem Maße von der Herrschaft ideologischer Monopole geprägt war, sollte es niemanden wundernehmen, daß auch die Übersetzer den Zwängen des ideologisch gesteuerten Kulturbetriebs unterworfen waren bzw. sich diesen unterwarfen.⁴⁶

Nun besteht aber zwischen "Ideologie" auf der einen und "Ambiguität" auf der anderen Seite ein starker Gegensatz, den Peter V. Zima folgendermaßen charakterisiert:

"Es ist der rechtsradikale oder linksradikale Diskurs, der auf einem dualistischen Aktantenmodell aufbaut und nur Helden und Verräter (Unmenschen) kennt. Im Rahmen eines solchen Diskurses werden Formen der Ambiguität, der Ambivalenz oder gar der In-differenz als Verrat geahndet: 'Wer nicht für uns ist, ist gegen uns.' Ein solcher Diskurs läßt keinen Dialog mit andersartigen Sprachformen zu: denn der Dialog geht aus der Ambiguität und Ambivalenz hervor und setzt eine gewisse ironische Distanz dem eigenen Tun und Sagen gegenüber voraus. () Wo Individuen und Gruppen als ideologische Subjekte mobilisiert werden sollen, sind ästhetische Ambiguität und Distanz (oder gar Ironie) nicht gefragt."⁴⁷

Die Wildesche Strategie der Vieldeutigkeit ist daher wohl vor allem von jenen Übersetzern und Bearbeitern am konsequentesten boykottiert und eliminiert

worden, die sich – bewußt oder unbewußt – mit der jeweils herrschenden Ideologie identifizierten. ⁴⁸

Als Musterbeispiele derartiger Ideologisierungen möchte ich im folgenden nun zwei Versionen des *Idealen Gatten* vorstellen: eine "nationalsozialistische" aus dem Hitler–Deutschland der 30er Jahre, und eine "sozialistische" aus der DDR der 70er Jahre.

1. *Ein idealer Gatte* mit nationalsozialistischer Botschaft

In *Das Theater im NS–Staat* spricht Boguslaw Drew-niak mit spürbarer Verwunderung von der "Oscar–Wilde–Welle" in den dreißiger Jahren, ohne jedoch eine Analyse dieses Phänomens zu versuchen.

"Nach 1933 erhielten die deutschen Bühnen sogar neue Bearbeitungen von Wildes Stücken. Hier war Karl Lerbs der verdienstvolle Übersetzer und Bear-beiter. Die Oscar–Wilde–Welle umfaßte auch den Film. () So verfilmte 1935 Heinz Hilpert Wildes 'Lady Win-dermeres Fächer' (). Im gleichen Jahr erfolgte die Verfilmung von Wildes Komödie 'Ein idealer Gatte' unter der Regie von Herbert Selpin mit dem Drehbuch der bekannten Filmautorin Thea von Harbou. Den Film 'Eine Frau ohne Bedeutung' drehte 1936 der Regisseur Hans Steinhoff" (S. 255).

Karl Lerbs (1893–1946) war ein außerordentlich gewandter und vielsprachiger Übersetzer, der in der NS–Zeit auch als Theaterkritiker, Dramaturg und Dramatiker erfolgreich war. "Sein Kriegsstück 'U 116' ging über alle Bühnen und eine Handvoll witzig pointierter Filme, deren Drehbücher er schrieb, über die Leinwand." ⁴⁹

Die Lerbssche Fassung des *Idealen Gatten* wurde in der Theatersaison des Olympiejahres 1935/36 unter anderem am prominentesten deutschen Theater des Dritten Reiches, dem von Gründgens geleiteten Staats–Theater Berlin, von Anfang Dezember 1935 bis Ende März 1936 mit großem Erfolg gespielt. ⁵⁰ Unter der Über-schrift "Warum spielen wir heute Oscar Wilde?" schrieb Lerbs damals im Programmheft:

"Weil das Bild dieses Dichters durch eine Überlieferung von fast vier Jahrzehnten für uns Heutige in ein völlig falsches Licht gerückt ist. Das hat mancherlei Ursachen. Allzulange sah man in ihm den Snob, den dekadenten Aestheten, den Mann, der spieleserisch und genießerisch die Form nur um der Form willen pflegte. Man vergaß darüber den Kämpfer – den Dichter, der die Niedergangsmerkmale eines versinkenden Gesellschaftsalters mit grausamer Deutlichkeit erkannte und mit leidenschaftlicher Unerbittlichkeit bekämpfte. Mag er dabei oft genug glitzernde Spiegelfechtereien getrieben oder den entrüsteten Zeitgenossen bewußt mit überlegenen Paradoxen geärgert haben; mag er sich oft in eitler Pose gefallen oder sich in üppige Formschwelgereien verloren haben – es gibt Werke von ihm, denen bleibende gesellschaftskritische Bedeutung zukommt. In ihnen sind die Fehler und Schwächen einer unterhöhlten Gesellschaftsschicht mit erbarmungsloser Gründlichkeit und Folgerichtigkeit erkannt und getroffen. In ihnen werden die Spötter, die Zyniker, die hemmungslosen Ichmenschen vernichtend geschlagen. In ihnen ringen einfache, gerade, klardenkende Menschen sich zur Überlegenheit und zur selbständigen Lebensgestaltung durch. In ihnen sind die verführerischen Wirkungsmittel Wilde'schen Geistes ganz in den Dienst dieses ernstesten menschengestaltenden Wollens gestellt. In ihnen ist die kommende große Auseinandersetzung der Verantwortungslosen mit den Verantwortungsbewußten vorgeahnt und zugunsten zukunftstragender Verantwortung entschieden.

Wir spielen Oscar Wilde, weil diese Auseinandersetzung in die Geistesgeschichte gehört, und weil sie in vollendeter Form geführt wird. Diese Form ist in ihrer völligen Geschlossenheit, in ihrer überzeugenden Sprache, in ihrer schlanken, bis ins Letzte ausgewogenen Technik endgültig und recht eigentümlich schon klassisch. Vom Einfallsreichtum, von der Fülle und Sicherheit der Charakterisierung, von der meisterlichen Dialogführung Wildes zehrten und zehren Generationen von Nachahmern. Wir wollen über die Nachahmer hinaus zur Quelle zurück. Wir wissen aus täglicher Erfahrung, daß eine Zeit, die um ein neues Weltbild und seine Gestaltung ringt, in ihren Ausdrucksformen noch unsicher ist und der Schulung bedarf.

Nicht der Nachahmung wollen wir das Wort reden – wohl aber der Erkenntnis des klassischen Beispiels und seiner Nutzung, seiner übertragenden Weiterführung in volkhaft eingewachsener Atmosphäre. Deshalb spielen wir heute Oscar Wilde. Wir spielen ihn als einen Klassiker des Gesellschaftsstücks: einen Klassiker, der an entscheidender Wende zum Heute stand."

Die für meine Thematik wichtigsten Aspekte dieser Selbstrechtfertigung will ich kurz besonders hervorheben:

a) Der Übersetzer spricht nicht in der Ich-Form, sondern wählt konsequent die Wir-Perspektive, womit er zu verstehen gibt, daß er als Funktionär des neuen, "volkhafte" Weltbilds handelt; diese Haltung impliziert eine – avant la lettre – 'funktionalistische' Übersetzungseinstellung, die den Übersetzer praktisch zum Funktionär der Zielgruppe macht. ⁵¹

b) Lerbs behauptet, daß er "zur Quelle zurück" gehe. Er impliziert damit, der hier vorgelegte Wilde sei besonders authentisch; er verrät dem Leser nichts über die Tendenz seiner Bearbeitung.

c) Er behauptet, die Wildeschen Mehrdeutigkeiten ("glitzernde Spiegelfechtereien", "Paradoxe" usw.) seien nicht der eigentliche Wilde; dieser zeige sich vielmehr in den Werken, wo "einfache, gerade, klardenkende Menschen sich zur Überlegenheit und zur selbstständigen Lebensgestaltung" durchringen. Er impliziert damit, daß dies im vorliegenden Stück der Fall sei. Man darf also erwarten, daß die Wildeschen Mehrdeutigkeiten, die gerade in diesem Stück so wichtig sind (siehe Gertrudes Brief), von Lerbs reduziert oder verändert wurden. Die Lerbsche Haltung ist insofern typisch für die Ambiguitätsfeindlichkeit des ideologischen Diskurses.

d) Er erklärt Wilde praktisch zum Vorkämpfer und Mitstreiter der nationalsozialistischen Gegenwart und Zukunft – denn in Wildes Stücken sei "die kommende große Auseinandersetzung der Verantwortungslosen mit den Verantwortungsbewußten vorgeahnt und zugunsten zukunftsstragender Verantwortung entschieden".

An einer zusammenhängenden Passage des letzten Aktes des *Idealen Gatten* möchte ich jetzt vor Augen führen, auf welche Weise Wildes Text in der Lerbschen Bearbeitung nationalsozialistisch umfunktioniert wurde.

Zur Situation: Die Erpresserin ist von Lord Goring unschädlich gemacht worden. Aber Robert Chiltern glaubt sich – vor allem seiner Frau gegenüber – verpflichtet, seine politische Laufbahn aufzugeben. Gertrude Chiltern ist über den opferbereiten Edelmut ihres Mannes begeistert. Lord Goring hält jedoch nichts von derlei Selbstaufopferungen und versucht, Lady Chiltern umzustimmen: sie dürfe nicht verlangen, daß ihr Mann seine Karriere opfert.

Bei Wilde spielt sich Lord Goring's Intervention folgendermaßen ab. Als Lady Chiltern ins Zimmer zurückkommt, überrascht er sie mit der Frage, weshalb sie jetzt selbst die Rolle der Erpresserin übernehme. Dann geht es – im Original – so weiter:

LORD GORING (Pulling himself together for a great effort, and showing the philosopher that underlies the dandy) Lady Chiltern, allow me. You wrote me a letter last night in which you said you trusted me and wanted my help. Now is the moment when you re-ally want my help, now is the time when you have got to trust me, to trust in my counsel and judgment. You love Robert. Do you want to kill his love for you? What sort of existence will he have if you rob him of the fruits of his ambition, if you take him from the splendour of a great political career, if you close the doors of public life against him, if you condemn him to sterile failure, he who was made for triumph and success? Women are not meant to judge us, but to forgive us when we need forgiveness. Pardon, not punishment, is their mission. () Don't make any terrible mistake, Lady Chiltern. A woman who can keep a man's love, and love him in return, has done all the world wants of women, or should want of them.

LADY CHILTERN (Troubled and hesitating) But it is my husband himself who wishes to retire from public life. He feels it is his duty. It was he who first said so.

LORD GORING Rather than lose your love, Robert would do anything, wreck his whole career, as he is on the brink of doing now. He is making for you a terrible sacrifice. Take my advice, Lady Chiltern, and do not accept a sacrifice so great. If you do, you will live to repent it bitterly. We men and women are not made to accept such sacrifices from each other. We are not worthy of them. () (S. 263f.)

Lord Goring stellt der puritanischen Ethik Lady Chilterns, die mit der kriminellen Vergangenheit ihres Mannes nicht fertig wird, die Aufforderung zur liebenden Vergebung gegenüber. Gertrude soll einsehen, daß der Machtverzicht Robert existentiell vernichten würde. Seine Argumente könnte man kennzeichnen als:

1) Juristischer Anarchismus, d.h. Ablehnung kollektiv geltender Vorstellungen von Recht und Pflicht.

2) Totale Privatisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen, die somit einzig und allein dem Gesetz der Liebe (oder, hier allerdings nicht thematisiert, des Hasses!) unterworfen sind.

3) Traditionelle Klischees über die angeblich natürliche Rollenverteilung zwischen Mann und Frau. [52](#)

Zum Vergleich nun die von Lerbs stark erweiterte und veränderte Fassung dieser Überredungsszene.

Zunächst fügt Lerbs, wie überall in seiner Fassung, Regieanweisungen hinzu, die dem Dandy ein soldatisch-autoritäres Gehabe vorschreiben. So beginnt das Gespräch damit, daß er Lady Chiltern "unverwandt und zwingend ansieht. Sie bleibt betroffen stehen" (S. 148). Dann heißt es von ihm: "Wieder einmal begibt sich mit ihm die erstaunliche Verwandlung, die das Spielerische und Dandyhafte wie eine Maske fallen läßt" (S. 149). Schließlich spricht er "mit ruhiger Schonungslosigkeit" zu ihr:

GORING: (mit ruhiger Schonungslosigkeit) Mrs. Cheveley hat gestern den umsichtig vorbereiteten Versuch unternommen, Robert zugrunde zu richten. Sie wollte ihn entweder zur Preisgabe seiner ganzen Lebensarbeit zwingen – oder ihn der Schande überantworten. Vor der Schande haben wir – Sie und ich – ihn bewahren können. Und nun zwingen Sie ihm die andere Tragödie auf: die Preisgabe seiner Lebensarbeit. ()

LADY CHILTERN: (entsetzt) Lord Goring – !

GORING: Es tut mir leid, Lady Chiltern – aber ich muß mich ohne Beschönigungen und Umschreibungen ausdrücken. Sie haben mir durch Ihr schönes Vertrauen eine Aufgabe gestellt, und es ist mir zu meinem eigenen Erstaunen gelungen, diese Aufgabe zur Hälfte zu lösen. Jetzt darf ich Ihnen nicht gestatten, mir die zweite Hälfte – und damit überhaupt alles zunichtezumachen.

LADY CHILTERN: Sie sind im Irrtum, Lord Goring. Nicht ich habe ihm den

Gedanken dieses Ver-zichts eingegeben. Er hat die-sen Entschluß aus sich selbst gefaßt.

GORING: – und damit sein Schicksal in Ihre Hand ge-legt – aber-mals in Ihre Hand. – Lady Chiltern, meine Art, das Leben zu ge-stalten, besteht darin, dass ich es betrachte. Die beiden letz-ten Tage ha-ben mir gezeigt, dass ich aus dieser Betrachtung die rechten Schlüsse gezogen habe. Sie haben gegen-seitig Ihre Liebe auf eine harte Probe gestellt, Robert und Sie, aber sie ist trotz allem lebendig geblieben. Jetzt sind S i e im Begriff, sie zu töten.

LADY CHILTERN: Goring – wie können Sie etwas so Furchtbares sa-gen?!

GORING: Die Wahrheit sieht nicht immer wie eine Ko-mödienfigur aus, Lady Chiltern. Es gehört kein Mut dazu, die Welt mit den astronomischen Massen idealer Forderungen zu messen – aber es gehört Mut dazu, sich hinterher mit der harten Wahrheit herum-zuschlagen. Robert ist ein schöpferischer Mensch. Er hat Gros-ses geleistet, obwohl ihn das Bewusst-sein einer Tat bedrückte, die er begangen hat, be-vor er Sie – bevor er sich selbst kannte. Er hat es geleistet, obwohl Sie immer kühl und fremd neben ihm hergegangen sind – nicht verstehend, sondern immer nur fordernd. Er hat den ungeheuren Mut ge-habt, gestern den Sinn seiner Arbeit zu bestätigen, obwohl er glauben musste, dass alle Hoffnungen seines Lebens zerschlagen waren. Er hat damit die letzte Schranke niedergerissen, die Sie von ihm trennte. Und jetzt, Lady Chiltern – jetzt bauen Sie eine neue Schranke auf?

LADY CHILTERN: Was soll ich denn tun, Goring?

GORING: Ihn arbeiten lassen – ihn endlich einmal, zum ersten Mal in seinem Leben, mit leichtem Herzen und befreiten Händen arbeiten lassen. Alles, was Sie für ihn fühlen, müssen Sie ein-setzen, um ihm dazu die Kraft zu geben. Robert ist ein Mensch, der ein Ziel hat. Das Gefühl der Frau hat die grosse Pflicht, die Arbeit des Mannes ans Ziel zu tragen (S. 149ff.).

Ich versuche, die auffälligsten Unterschiede, die der Vergleich der beiden Passagen ergibt, zu benennen:

a) Lerbs hat den Konflikt aus dem Privaten ins Politische verlagert. Bei Wilde sieht der dandyistische Freund den Politiker als Privatmann, der, erpreßt von Gertrude, seine schöne Karriere opfern will, bei Lerbs sieht er ihn als die charismatische Ausnahmefigur, deren "Lebensarbeit" gefährdet ist. Bei Wilde braucht der ehrgeizige Chiltern die Politik aus existentiellen Gründen, bei Lerbs braucht die Politik den "schöpferischen Menschen" Robert.

b) Lerbs hat aus dem Vergangenheitsproblem ein Zukunftsproblem gemacht. Bei Wilde steht der Politiker als 'Mann mit Vergangenheit' im Vordergrund, bei Lerbs als "Mensch, der ein Ziel hat". Bei Wilde plädiert Goring auf Straffreiheit für die kriminelle Vergangenheit, bei Lerbs auf freie Bahn für die politische Zukunft.

c) Lerbs hat das Verhältnis zwischen Dandy und Politiker zugunsten des Politikers verändert. Bei Wilde ist der Dandy der Überlegene, der den vom Ehrgeiz verzehrten Politiker bedauert. Bei Lerbs ist der Dandy der Intellektuelle, der den Tatmenschen bewundert und für den er wirbt.

d) Lerbs hat auch den Frauen eine dynamischere Rolle zgedacht. Bei Wilde besteht die "Mission" der Frau in Liebe und Vergebung, bei Lerbs hat sie "die grosse Pflicht, die Arbeit des Mannes ans Ziel zu tragen". Die Antwort, die Goring auf Gertrudes Frage "Was soll ich denn tun, Goring?" gibt, klingt im Kontext der dreißiger Jahre wie eine Handlungsanweisung ans damalige Publikum über das 'richtige' Verhalten gegenüber dem damaligen 'Führer': "Ihn arbeiten lassen".

Fazit: Während Lerbs im Programmheft von einer Rückkehr zum eigentlichen Wilde sprach, wurde dem Publikum ein konformistisch manipulierter Wilde vorgesetzt, ein Wilde, der nicht mehr antiautoritären Individualismus verkündete, sondern ein Wilde, der die ideologisch eindeutige Botschaft vom Charisma des politischen Tatmenschen, von Unterordnung, Opfer, Schicksal, Pflicht und Arbeit predigen mußte. [53](#)

2. *Ein idealer Gatte auf dem Prokrustesbett des "sozialistischen Realismus"*

Der Übersetzer Kurt Jung–Alsen schickte seiner Bühnenfassung des Stücks für den Ostberliner Henschelverlag im Jahre 1973 folgende "Anmerkung" voraus:

"Gegenüber der Übersetzung aus dem Jahre 1955 (und dem Original von Oscar Wilde) habe ich einige Figuren verändert. *Mrs. Cheveley* ist nicht mehr bloß die unsympathische Erpresserin, sondern eine Frau, die im Leben Pech gehabt hat und sich jetzt auf ihre Weise in der Gesellschaft behaupten will. Im Gegensatz zu den *Chilterns* ist sie in allem, was sie sagt, ganz ehrlich, wenn auch völlig skrupellos. Skrupel sind für sie nur Zeitverschwendung. *Sir Robert Chiltern* wird von *Mrs. Cheveley* richtig charakterisiert. Aber er ist nicht unmoralischer als der Durchschnitt seiner Klasse. *Lady Chiltern* ist durchaus die richtige Frau für ihn: Nicht was er getan hat, ist unverzeihlich, sondern, daß es beinahe publik geworden wäre. *Lord Goring* distanziert sich zwar von *Chilterns* Handlungsweise, aber das hindert ihn keineswegs, die Positionen der Gesellschaft zu wahren."

Kurt Jung–Alsens Rechtfertigung seiner tiefgreifenden Änderungen gegenüber Wilde ist, verglichen mit Lerbs' Ausführungen, ehrlicher, analytischer, präziser und ohne propagandistische Rhetorik. Das dürfte vor allem daran liegen, daß Lerbs' ideologisierende Bearbeitung von 1935 im Sog der Aufbruchsstimmung des Nationalsozialismus, Jung–Alsens Version von 1973 dagegen eher im Schlepptau eines schon Jahrzehnte währenden und kraftlos gewordenen "sozialistischen Realismus" entstand. Einige Punkte der "Anmerkung zur Fassung 1973" laden zum Nachdenken und zum Vergleich mit Lerbs' Ideologisierungsmethode ein:

a) Während Lerbs begeistert und konsequent aus einer "volkhaften" Perspektive argumentierte (achtmal "wir"/"uns"), spricht Jung–Alsen im ersten Satz anscheinend aus der privaten Perspektive des Bearbeiters ("habe ich einige Figuren verändert"). Die Änderungen selbst werden nun aber bei Jung–Alsen nicht mehr in der Ich–Form begründet, er kritisiert Wilde nicht, argumentiert nicht mit individuellen Erfahrungen oder Gedankengängen, sondern zählt nüchtern und knapp die Änderungen auf, als rechtfertigten diese sich ganz von selbst. Er vertraut offensichtlich auf die ideologische und argumentative Potenz, die in den implikationsreichen Schlagworten "Durchschnitt seiner Klasse" oder "Positionen der Gesellschaft" enthalten ist. Die 'funktionalistische' Übersetzungseinstellung, also die geflissentliche Orientierung an den Ideologemen der Zielgruppe, ist für ihn eine unproblematische Selbstverständlichkeit.

b) Lerbs erweckte den falschen Eindruck, seine Bearbeitung sei eine Art Freilegung des "echten" Wilde, "der an entscheidender Wende zum Heute stand".

Mit anderen Worten: Lerbs versuchte, Wildes Stücke quasi in einer Mogelpackung in die NS-Zeit hinüberzuretten, indem er ihnen nationalsozialistische Ideologeme unterstellte oder implantierte. Jung-Alsen macht keinen derartigen Mogelversuch: Er weidet das Stück bzw. die Figuren aus, indem er entnimmt, was er weiterverwenden kann, und verwirft, was nicht ins ideologische Konzept paßt. Für Jung-Alsen ist der ideologische Standpunkt so selbstverständlich, stabil und alleinseligmachend, daß ihm gegenüber das Wildesche Original keinerlei Eigenwert mehr beanspruchen kann. Während Lerbs also – mehr oder weniger gezwungen oder opportunistisch – prätendierte, der Nationalsozialismus lasse sich aus Wilde herauslesen, spannt Jung-Alsen den *Idealen Gatten* völlig unverhohlen und unverfroren auf das Prokrustesbett des "sozialistischen Realismus" und verkürzt ihn um jene Ambiguitäten und anarchistischen Dimensionen, die sich nicht in das "dualistische und monologische Schema des ideologischen Diskurses" ⁵⁴ fügen konnten.

c) Wildes utopischer Anarchismus, den er in seinem Sozialismus-Essay explizit, in seinen Gesellschaftsstücken – im Sinne einer ästhetischen Erziehung – eher implizit darstellte, beruht auf einem absoluten Individualismus. Aus Jung-Alsens "Anmerkung" geht dagegen hervor, daß die – vom Bearbeiter veränderte – Handlungsweise der Figuren lediglich eine Folge ihrer Klassenzugehörigkeit ist. Die – bei Wilde – individuellen Unterschiede zwischen dem Dandy, dem Politiker, der Puritanerin, der Erpresserin usw. – werden von Jung-Alsen also bedenkenlos über denselben Kamm geschoren. Das Konzept der Klassenzugehörigkeit wird von Jung-Alsen als monokausaler und deterministischer Mechanismus gesehen, der prinzipiell keinen Spielraum vorsieht für einen radikal individuellen Lebensentwurf (Dandy) oder eine wirkliche psychische Entwicklung (Lady Chiltern): Die Wildeschen Figuren sind zu subjektlosen Demonstrationspuppen von Klasseninteressen geworden.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf die oben zitierte "Bekehrungsszene" des Stücks, wo Lord Goring Lady Chiltern dazu bewegt, ihrem Mann zu verzeihen und seine Selbstaufopferung abzulehnen.

Bei Jung-Alsen ist diese Umstimmungsszene eigentlich funktionslos geworden; denn Lady Chiltern ist bei Jung-Alsen ja keineswegs die prinzipienstrenge Puritanerin, die ihren Mann zu diesem Opfer moralisch erpreßte, sondern eine nüchterne Politikergattin, die von Anfang an gegen diesen Karriereabbruch war (S. 70). Lord Goring hätte konsequenterweise eigentlich mit Sir Robert sprechen müssen. Die Überredungsszene ist bei Jung-Alsen dramaturgisch überflüssig, daher knapp, geradezu dürr.

LORD GORING: Entschuldige, Robert. Kann ich deine Frau sprechen?

(Lady Chiltern kommt aus dem Zimmer.)

Lady Chiltern, gestern abend schrieben Sie mir, daß Sie mir vertrauen und daß ich Ihnen helfen soll. Jetzt braucht ihr meine Hilfe wirklich. Meine Hilfe und meinen Rat. Sie lieben Robert?

LADY CHILTERN: Natürlich.

LORD GORING: Wie soll er weiterleben, wenn Sie zugeben, daß er seine politische Laufbahn beendet.

LADY CHILTERN: Was soll ich machen? Robert will sich von der Politik zurückziehen.

LORD GORING: Der Mann hat größere Aufgaben, bedeutendere Ziele. Das Leben der Frau ist Gefühl, das des Mannes Verstand. Eine Frau, die sich die Liebe ihres Mannes bewahren kann und die ihn wieder liebt, hat ihre Bestimmung auf dieser Welt erfüllt.

LADY CHILTERN: Robert meint, daß es – nach allem, was geschehn ist – seine Pflicht sei, sich zurückzuziehen.

LORD GORING: Dann ist es Ihre Pflicht, ihn umzustimmen. Das Empire braucht ihn.

(Sir Chiltern tritt auf.) (S. 73).

Die Hauptunterschiede gegenüber Wildes Version könnte man vielleicht so zusammenfassen:

a) Der Dandy ist, ähnlich wie bei Lerbs, zum Sprachrohr einer Ideologie geworden. Während er bei Lerbs mit großer Rhetorik nationalsozialistische Parolen verkündet, vertritt er bei Jung–Alsen imperialistische Klasseninteressen: "Das Empire braucht ihn." Bei Lerbs wird der Dandy für die ideologische Wir–Gruppe vereinnahmt, bei Jung–Alsen wird er zum ideologischen Klassenfeind stilisiert. In beiden Fällen wird die utopische Kunst–Figur des freien Individuums ihrer ästhetischen Autonomie beraubt und an die ideologische Kette gelegt.

b) Die emotionslose Knappheit der Argumentation ist, verglichen mit der Wildeschen und Lerbschen Version, besonders auffällig. Lord Gorings stereotype Worte über die Rolle der Frau (Gefühl) und des Mannes (Verstand) stehen, da Lady Chiltern ohnehin gegen Roberts Rücktrittsentscheidung war, so inkohärent wie funktionslos in dem spärlichen Dialog – es sei denn, der Bearbeiter hätte dadurch die oberflächliche emotionale Verschleierung der "eentlichen" Interessen imperialistischer Politik karikieren wollen; denn was die Karriere Sir Roberts letzten Endes rettet, ist das Argument des imperialistischen Klasseninteresses, ein Argument, das dann auch von Lady Chiltern wörtlich wiederholt wird: "Das Empire braucht dich!" (S. 74). Das heißt, daß die bloße Erwähnung imperialistischer Interessen genügt, um die wankelmütige Psyche der Figuren wieder auf klassenkonformen Kurs zu bringen. Mit anderen Worten: Die Psyche der Figuren, die bei Wilde voller Ambiguitäten und Widersprüche ist, ist bei Jung–Alsen derart entrümpelt und manipuliert, daß sie nicht mehr als Individuen und im eigenen Namen, sondern nur noch als Interessenvertreter, ja als Marionetten ihres Klassenstandpunktes zu existieren und zu sprechen scheinen.

E. Interkulturelle Germanistik und Übersetzungswissenschaft

In der vorliegenden Untersuchung wurde eine text– und ideologievergleichende Methode angewandt, die sprachwissenschaftliche, übersetzungswissenschaftliche und interkulturell–germanistische Fragestellungen verbindet. Das entscheidend Neue an der *interkulturellen* Perspektive der Germanistik ist ja – insofern die neue Bezeichnung zu Recht beansprucht wird – der prinzipiell *kulturvergleichende* Gesichtspunkt, ⁵⁵ wie er ja für die Übersetzungswissenschaft jeder Provenienz zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist. Daher überlappen sich interkulturelle Germanistik und Übersetzungswissenschaft in der Reflexion der Sprach– und Kulturkontraste notwendigerweise. ⁵⁶ Darüber hinaus ist dieser paradigmatische

Perspektivenwechsel eine notwendige fachstrategische Anpassung an einen weltweiten Prozeß, der erst angelaufen ist und für den hier die Schlagwörter 'Globalisierung' und 'kultureller Polyzentrismus' genügen mögen. [57](#)

Nun ist eine Methode in der Wissenschaft natürlich immer nur so gut wie die relevanten und neuen Forschungserträge, die sie zeitigt. Daher möchte ich hier – über die vorgelegten Ergebnisse hinaus – in aller Kürze andeuten, wie ich mir eine sinnvolle Fortsetzung des hier unternommenen Projektes vorstelle, wobei ich auch an die Einbeziehung (in Form von Seminar- und Diplomarbeiten) von Studierenden des Faches Deutsch als Fremdsprache im Rahmen des Übersetzerstudiums denke.

1. Die Vielzahl der vorliegenden Übersetzungen *desselben* Textes, wie dies bei Wildes Werken die Regel ist, stellt für die germanistische *Sprachwissenschaft* einen ausgesprochenen Glücksfall dar, der es in wohl einmaliger Weise erlaubt, Veränderungen und Tendenzen der deutschen Sprache im 20. Jahrhundert Schritt für Schritt empirisch zu verfolgen und zu belegen. Diese sprachgeschichtliche Erkenntnisquelle, die syntaktische, semantische und pragmatische Längsschnitte durch das ganze 20. Jahrhundert ermöglicht, ist bisher noch völlig unerschlossen.

[58](#)

2. Die *übersetzungswissenschaftliche* Relevanz empirischer Analysen der vorgelegten Art steht wohl außer Zweifel. Darüber hinaus erlaubt die Fülle des vorliegenden Belegmaterials weitere Untersuchungen mit etwa folgenden Fragestellungen:

– Gibt es eindeutige Kriterien für eine Abgrenzung von "Übersetzungen" gegenüber "Bearbeitungen"?

– Läßt sich eine eindeutige Filiation von Abhängigkeiten zwischen den verschiedenen Versionen rekonstruieren? Lassen sich Kriterien feststellen, die für das Verfahren von Erstübersetzern im Gegensatz zu Nachfolgerübersetzern typisch sind?

– Welche Übersetzungstheorien und –methoden lassen sich aus dem Vergleich der vorliegenden Übersetzungen rekonstruieren? Welche Konsequenzen ergeben

sich für funktionalistische Übersetzungstheorien aus dem unbestreitbar 'funktionalen' Vorgehen von Lerbs und Jung–Alsen?

– Läßt sich die Fülle der Übersetzungsvarianten für eine kontrastive Grammatik und Stilistik systematisieren und didaktisch nutzen?

– Welche Prinzipien für eine bühnengerechte Übersetzung lassen sich aus den Bühnenmanuskripten zusammen mit den Aufführungsbesprechungen ableiten?

3. Von *kulturwissenschaftlicher* Relevanz dürften, abgesehen von kulturemiotischen und ideologieanalytischen Untersuchungen der zahlreichen Wildeübersetzungen, etwa folgende Fragestellungen sein:

– Welche Facetten des Wildeschen Oeuvre werden in der deutschen Rezeption privilegiert oder ignoriert – und weshalb? Inwiefern ist das deutsche Wilde–Bild eine Konstruktion der Übersetzer und Bearbeiter?

– Welche theatersemiotischen Wandlungen machen die Wilde–Stücke im Laufe des 20. Jahrhunderts im deutschen Theaterbetrieb durch? Welche Rolle spielt Wilde für die Entwicklung der deutschen Boulevard– und Gesellschaftskomödie?

– Welches Wilde–Bild entwerfen die zahlreichen Schriftsteller, die sich schöpferisch mit Wildes Biographie und Werk auseinandergesetzt haben (Hofmannsthal, Sternheim, Thomas Mann, Brecht usw.)?

– Welche Transformationen haben die Wildeschen Werke bei Medienwechsel erfahren – also in Oper, Musical, Filmen, Fernsehspielen deutscher Herkunft?

– Wie ist es zu erklären, daß Wildes ambiguitätsträchtige Werke in Deutschland zur beliebtesten Schullektüre zählen?

– Welcher Zusammenhang besteht zwischen dem Wildeschen und dem deutschen Anarchismus (z.B. des Wildeübersetzers Landauer)?

Literaturverzeichnis

1. Quellen

Wilde, Oscar, *Complete Works of Oscar Wilde*. With an Introduction by Vyvyan Holland. London and Glasgow: Collins, 1987.

---, *Two Society Comedies. A Woman of No Importance*. Ed. by Ian Small. *An Ideal Husband*. Ed. by Russell Jackson. London: Ernest Benn Ltd, 1983.

---, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Hrsg. von Norbert Kohl. Frankfurt: Insel, 1982.

---, *Werke in Auswahl*. Hrsg. von Friedmar Apel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o.J. (1988)

---, *Der Sozialismus und die Seele des Menschen*. Ein Essay, übersetzt von Gustav Landauer und Hedwig Lachmann. Zürich: Diogenes, 1970.

---, *Ein idealer Gatte*. Ins Deutsche übertragen von Isidore Leo Pavia und Hermann Freiherrn von Teschenberg. Leipzig: Spohr, 1903.

---, *Ein idealer Gatte*. Komödie in vier Akten. Bearbeitung von Carl Hagemann. München: Drei Masken, o.J. (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Gatte*. Schauspiel in vier Akten. Übersetzt von Alfred Neumann. In: *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*. 10 Bände. Wien/Leipzig: Wiener Verlag

1906–1908. Wiederabgedruckt in: *Werke in zwei Bänden*. Herausgegeben und eingeleitet von Arnold Zweig. Berlin: Knauer, 1930.

---, *Ein idealer Gatte*. Schauspiel in vier Akten. Übersetzung von Alfred Neumann. Für das Theater in der Josefstadt, Wien, bearbeitet von Ernst Lothar. Wien: Kaiser-Verlag, o.J. (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Gatte*. Bearbeitung von Bruno Frank. Berlin: Bloch, o.J. (1930?) (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Gatte*. Schauspiel aus der Gesellschaft. Neu bearbeitet von Karl Lerbs. Berlin: VVB, 1935 (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Gatte*. Komödie in 4 Akten. Neuübertragung und Bearbeitung von Gerhard Metzner. München, Wien, Basel: Desch, o.J. (1948) (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Gatte*. Schauspiel in vier Akten. Deutsch von Else Fischer-Wernecke. Wiesbaden: Steyer, o.J. (1952) (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Gatte*. Bearbeitung und Übersetzung von Harry Meyen. Berlin: Kiepenheuer, 1961 (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Gatte*. Komödie in vier Akten. Aus dem Englischen übertragen von Kuno Epple. Stuttgart: Reclam, 1963.

---, *Ein idealer Gatte*. Schauspiel aus der Gesellschaft. Neufassung der Übertragung von Karl Lerbs von Renate Lerbs-Lienau. Hamburg: VVB, o.J. (1969) (Bühnenmanuskript).

---, *Bunbury. Ein idealer Gatte*. Zwei Komödien. Deutsche Bühnenfassung von Robert Gillner. München: dtv, 1969.

---. *Ein idealer Gatte*. Übersetzt von Paul Baudisch. In: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von Rainer Gruenter. Band 2: Theaterstücke. München: Hanser, 1970.

---, *Ein idealer Gatte*. Übersetzt von Siegfried Schmitz. In: *Sämtliche Theaterstücke*. München: Winkler, 1971.

---, *Ein idealer Gatte*. Komödie in vier Akten. Übersetzt und bearbeitet von Kurt Jung-Alsen. Berlin (Ost): Henschelverlag, 1973 (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Gatte*. Übersetzt von Christine Hoepfener. In: *Sämtliche Dramen*. Leipzig: Insel, 1975. Wiederabgedruckt in: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Band 3.

---, *Ein idealer Gatte*. Komödie. Bearbeitung von Bertold Sakmann. München: Lauke, o.J. (1975) (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Gatte*. Deutsch von Norbert Kollakowsky. Köln: Nyssen/Bansemer, o.J. (1983) (Bühnenmanuskript).

---, *Ein idealer Ehemann*. Eine Gesellschaftskomödie. Neu übersetzt von Hans Wollschläger. Zürich: Haffmans, 1986.

2. Forschung

Albrecht, Jörn, "*Monsieur! vous avez perdu vos gants!* Zum Problem der Anredeformen im Deutschen und einigen benachbarten Sprachen". In: Karl-Richard Bausch und Hans-Martin Gauger (Hrsg.), *INTERLINGUISTICA. Sprachvergleich und Übersetzung*. Tübingen: Niemeyer, 1971, S. 355–370.

Ammon, Ulrich, "Zur sozialen Funktion der pronominalen Anrede im Deutschen". In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 7, 1972, S. 73–88.

Bayer, Klaus, "Die Anredepronomen 'Du' und 'Sie'". In: *Deutsche Sprache* 3, 1979, S. 212–219.

Bode, Christoph, *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1988.

Braun, Friederike u.a. (Hrsg.), *Anredeforschung. Kommentierte Bibliographie zur Soziolinguistik der Anrede*. Tübingen: Narr, 1986.

Bühl, Walter L., *Kulturwandel. Für eine dynamische Kultursoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Coulmas, Peter, *Weltbürger. Geschichte einer Menschheitssehnsucht*. Reinbek: Rowohlt, 1990.

Drewniak, Boguslaw, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945*. Düsseldorf: Droste, 1983.

Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt: Suhrkamp, 1977.

---, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: dtv, 1990.

Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton Ltd., 1987.

Fähnders, Walter, *Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Metzler, 1987.

Glück, Helmut und Wolfgang Werner Sauer, *Gegenwartsdeutsch*. Stuttgart: Metzler, 1990.

Heringer, Hans Jürgen, "Die Unentscheidbarkeit der Ambiguität". In: Horst Geckeler u.a. (Hrsg.), *Logos Semantikos, Studia Linguistica in Honorem Eugenio Coseriu*. Vol. III. Madrid: Gredos; Berlin, New York: de Gruyter, 1981, S. 93–126.

---, "Verstehen – eine wahrhaft interdisziplinäre Angelegenheit". In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 21, 1990, S. 47–61.

Herzog, Erdmute, *Der Essay "The Soul of Man under Socialism" von Oscar Wilde. Eine Untersuchung zum geistesgeschichtlichen Zusammenhang*. Diplomarbeit am Fachbereich Angewandte Sprachwissenschaft in Germersheim, Sommersemester 1991 (Manuskript).

Holly, Werner, *Imagearbeit in Gesprächen. Zur linguistischen Beschreibung des Beziehungsaspekts*. Tübingen: Niemeyer, 1979.

Holtmann, Everhard (Hrsg.), *Wie neu war der Neubeginn? Zum deutschen Kontinuitätsproblem nach 1945*. Erlangen: Univ.–Bibliothek, 1989.

Holz–Mänttari, Justa, *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1984.

Hüllen, Werner, "Erzählte Semiotik. Betrachtungen zu Umberto Eco's 'Der Name der Rose'". In: *Literatur im Kontext. Festschrift für Helmut Schrey*. Hrsg. von Renate Haas und Christine Klein–Braley. Sankt Augustin: Richarz, 1985, S. 113–132.

Huntemann, Willi, "Anredepronomen als bedeutungsschaffender Faktor in der deutschen Übersetzung von Harold Pinters 'The Caretaker'. Eine Fallstudie zum

Problem der Übersetzung pragmatischer Kontexte". In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, S. 81–93.

Hyde, Montgomery, *Oscar Wilde. Triumph und Verzweiflung*. München: Heyne, 1982.

Kohl, Norbert, *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*. Heidelberg: Winter, 1980.

Kohlmayer, Rainer, "Nachwort". In: Oscar Wilde, *Bunbury oder Es ist wichtig, ernst zu sein. Eine triviale Komödie für ernsthafte Leute*. Übersetzung und Nachwort von R.K. Stuttgart: Reclam, 1981, S. 85–92.

---, "Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien". In: *Lebende Sprachen* 33, 1988, S. 145–156.

---, "Ein Dandy 'bester Zucht'. Oscar Wildes Gesellschaftskomödie 'An Ideal Husband' in Karl Lerbs' Bühnenbearbeitung aus dem Jahre 1935". In: Brigitte Schultze u.a. (Hrsg.), *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1990, S. 273–311.

---, "Oscar Wildes Gesellschaftskomödie 'An Ideal Husband': Politik, Dandytum, übersetzerische Rezeption". In: Dieter Kafitz (Hrsg.), *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Band 5. Tübingen: Francke, 1991, S. 269–286.

---, "Nachwort". In: Oscar Wilde, *Ein idealer Gatte. Komödie in vier Akten*. Übersetzung und Nachwort von R.K. Stuttgart: Reclam, 1991. (Im Druck).

Kohz, Armin, *Linguistische Aspekte des Anredeverhaltens*, Tübingen: Narr, 1982.

Langlade, Jacques de, *Oscar Wilde écrivain français*. Paris: Stock, 1975.

Lawler, Donald, "Oscar Wilde". In: *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 57. Victorian Prose Writers after 1862. Ed. by William B. Thesing. Detroit 1987, S. 354–373.

Mayer, Gerhart, "Zum kulturwissenschaftlichen Erkenntniswert literarischer Texte". In: Alois Wierlacher u.a. (Hrsg.), *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 6, 1980, S. 8–16.

Mikulic, Borislav, "Weisheit zwischen Tod und Auferstehung. Zu Nietzsches Philosophiebegriff". In: Mihailo Djuric (Hrsg.), *Nietzsches Begriff der Philosophie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990, S. 73–88.

Kate Millett, *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*. München, Wien, Basel: Desch, 1971.

Nefiodow, Leo A., *Der fünfte Kondratieff. Strategien zum Strukturwandel in Wirtschaft und Gesellschaft*. Frankfurt: Frankfurter Allg./Wiesbaden: Gabler, 1990.

Nolte, Ernst, *Nietzsche und der Nietzscheanismus*. Frankfurt, Berlin: Propyläen, 1990.

Pfister, Manfred, *Oscar Wilde: "The Picture of Dorian Gray"*. München: Fink, 1986.

Polenz, Peter von, *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*. Berlin, New York: de Gruyter, 1985.

Price, Lawrence Marsden, *English Literature in Germany*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of Calif. Press, 1953.

Stegmaier, Werner, "Nietzsches Neubestimmung der Philosophie". In: Mihailo Djuric (Hrsg.), *Nietzsches Begriff der Philosophie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990, S. 21–36.

Stokes, John, "Oscar Wilde". In: Ian Scott-Kilvert (ed.), *British Writers*. Vol. 5. New York: Scribner's, 1982, S. 399–422.

Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, 1990.

Wierlacher, Alois (Hrsg.), *Fremdsprache Deutsch. Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie*. 2 Bände. München: Fink, 1980.

---, (Hrsg.), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. Akten des I. Kongresses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*. München: iudicium, 1987.

Zima, Peter V., *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*. Tübingen: Francke, 1989.

Zimmer, Dieter E., "Das brüderliche Du. Über Anredekonventionen". In: Ders., *Redens Arten. Über Trends und Tollheiten im neudeutschen Sprachgebrauch*. Zürich: Haffmans, 1986, S. 51–62.

Zmegac, Viktor, "Kunst und Gesellschaft im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts. In: *Propyläen Geschichte der Literatur*. Fünfter Band. Berlin: Propyläen, 1984.

[1](#) An Alice Meynell, Februar 1889. *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Band 8, S. 263.

[2](#) An Robert Ross, November 1896. Ebd., Band 9, S. 427.

[3](#) Vgl. Maureen Borland, *Wilde's Devoted Friend. A Life of Robert Ross (1869–1918)*. Oxford: Lennard, 1990, S. 113. Vgl. auch die kurzen Ausführungen zur weltweiten Wilde-Rezeption in Hyde, *Oscar Wilde*, S. 519ff.

[4](#) Vgl. Price, *English Literature in Germany*, S. 378f.

[5](#) *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.1.76. Die erfolgreiche Übersetzerin der Dramen war Christine Hoepfener.

[6](#) Die Zeitschrift der Dramatiker-Union (*Der Autor* 62, 1987, H.I, S. 108) berichtet z.B.: In der Saison 1985/86 stand Wilde in der Theaterstatistik der meistgespielten Autoren an sämtlichen deutschsprachigen Bühnen auf Platz 19 (zum Vergleich: Frisch 21, Shaw 38, Schnitzler 52).

[7](#) Die Quelle des zuerst eingesetzten Wilde-Zitats: "Fortschritt ist die Verwirklichung von Utopien" (im TIME-Magazine auf englisch: "Progress is the realization of uto-pias") wurde in der Daimler-Benz-Werbung allerdings verschwiegen. Das Zitat entstammt nämlich Wildes sozialistisch-anarchistischer Schrift *Die Seele des Menschen im Sozialismus* – einem Manifest, das nicht nur bei den deutschen Anarchisten der Jahrhundertwende eine starke Wirkung hatte, sondern auch in Ruß-land, wo es bei den Intellektuellen vor der Oktoberrevolution angeblich den Rang einer revolutionären "Bibel" einnahm. (Vgl. Hesketh Pearson, "Oscar Wilde". In: *Collier's Encyclopedia*, Volume 23, 1972, S. 483f.).

[8](#) Die monumentale Habilitationsschrift Norbert Kohls, *Oscar Wilde*, umfaßt rund 700 Seiten.

[9](#) Vgl. z.B. den Sammelband Wierlacher (Hrsg.), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*.

[10](#) Daß sich die Geschichte der Institutionen und die der Mentalitäten auch in Deutschland nicht einfach decken, wird z.B. thematisiert in Holtmann (Hrsg.), *Wie neu war der Neubeginn?* Die beispiellos intensive übersetzerische Rezeption der Werke Wildes im 20. Jahrhundert (mit bis zu zwanzig Übersetzungen und Bearbeitungen pro Werk) bietet u.a. auch eine geradezu ideale Grundlage für die Rekonstruktion einer Stereotypie- und Mentalitätsgeschichte und könnte den methodologischen "Voluntarismus" (Bühl, *Kulturwandel*, S. 56), der rein *intra*kulturellen Verfahrensweisen oft anhaftet, vermeiden helfen.

[11](#) Wildes Essay *The Soul of Man under Socialism* erschien 1891. 1904 wurde er von Gustav Landauer und Hedwig Lachmann ins Deutsche übersetzt. Die eindrucksvollste Würdigung findet sich in Zmegac, *Kunst und Gesellschaft im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts*, S. 32–34. Vgl. auch die Ausführungen Friedmar Apels in: Oscar Wilde, *Werke in Auswahl*, S. 713–715. Walter Fähnders, *Anarchismus und Literatur*, weist an mehreren Stellen seines Buches auf das Forschungsdesiderat hin, den Wildeschen Anarchismus und seinen Einfluß auf die deutschen Anarchisten genauer zu untersuchen.

[12](#) Ellmann, *Oscar Wilde*, S. 273.

[13](#) Ich muß es im Rahmen dieses Aufsatzes bei dieser pauschalen Andeutung bewenden lassen.

[14](#) Vgl. Pfister, *Oscar Wilde*, S. 13f.

[15](#) Kohl, *Oscar Wilde*, S. 409. An anderer Stelle schreibt Kohl: "Überprüft man die () ästhetischen und kritischen Schriften Wildes auf ihre innere Stimmigkeit (), dann wirkt manches unverträglich miteinander, widerspruchsvoll und eklektisch. () Er argumentiert nirgendwo mit akademischer Gelassenheit oder mit dem Systematisierungsdrang eines positivistischen Philosophen, sondern er schockiert, negiert, provoziert" usw. (Oscar Wilde, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Band 7, S. 271f.). Kohl meint das alles nicht als Lob, sondern als Vorwurf

[16](#) Ich zitiere den Sozialismus-Essay hier immer nach folgender Ausgabe: Oscar Wilde, *Der Sozialismus und die Seele des Menschen. Ein Essay*. Übersetzt von Gustav Landauer und Hedwig Lachmann, Zürich 1970.

[17](#) Die Übereinstimmungen mit Nietzsche sind frappierend und wohl vor allem durch den gemeinsamen Rückbezug auf das individualistische und organologische Bildungsideal der Antike zu erklären. "Steigerung der Kultur heißt für Nietzsche () 'Lebenssteigerung'" (Stegmaier, *Nietzsches Neubestimmung der Philosophie*, S. 22). Die Modernität des Wildeschen Identitätsbegriffs erhellt zum Beispiel aus dem Aufsatz "Identität im Übergang" in Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 168–200.

[18](#) Vgl. zu dieser Problematik die materialreiche Überblicksdarstellung von Bode, *Ästhetik*. Erstaunlich ist nur, daß Bode Oscar Wilde mit keinem Wort erwähnt, obwohl dieser in seinen Essays und sonstigen Werken immer wieder die Mehrdeutigkeit thematisierte. Man kann behaupten, daß die Ambiguität für Wilde nicht nur das wichtigste literarische Motiv, sondern auch das Kernproblem seines eigenen Lebens war.

[19](#) *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Band 8, S. 257.

[20](#) Vgl. z.B. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*; ders., *Lector in fabula*. Zusammenfassend: Bode, *Ästhetik*, S. 260–273.

[21](#) Lawler, *Oscar Wilde*, S. 362.

[22](#) Bode bespricht die Vertextungsverfahren von Joyce und Beckett als Musterbeispiele literarischer Ambiguität (S. 293–340). Joyce habe "durch Überdeterminierung der Elemente", Beckett "durch Negation, Verknappung und Reduktion" (S. 308) Ambiguisierung bewirkt. Der Zusammenhang zwischen Wildes Anarchismus, seiner Ästhetik der Ambiguität und seinem paradoxen und aphoristischen Sprachgebrauch ist offensichtlich. Dabei dürften sich auch in diesen Punkten überraschende Parallelen zu Nietzsche zeigen, z.B. zu Nietzsches "stilistischer Vorliebe für negative Aussagen oder für () sich widersprechende Fragmente" (Mikulic, *Weisheit zwischen Tod und Auferstehung*, S. 78f.). Vgl. auch Ernst Nolte, *Nietzsche und der Nietzscheanismus*, Frankfurt 1990, vor allem das Kapitel über "Sozialisten und Anarchisten", S. 217ff.

[23](#) *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Band 8, S. 287.

[24](#) *The Complete Works of Oscar Wilde*, S. 17. Der Maler Marcel Duchamp, einer der explizitesten Theoretiker der Postmoderne, scheint geradezu Wilde zu zitieren, wenn er sagt: "Es sind die *Anschauer*, die die Bilder machen. Heute entdeckt man El Greco; das Publikum malt seine Bilder dreihundert Jahre nachdem der eigentliche Urheber sie gemalt hat." (Zitiert nach Bode, *Ästhetik*, S. 208, Anm. 231).

[25](#) Zu dieser "autoritären Gewalt" müßte man wohl auch Übersetzungstheorien rechnen, die dem literarischen Übersetzer eine zielgruppenorientierte Perspektive – einen "Skopos" oder dergleichen – verordnen wollen. Vgl. zum Beispiel Holz-Mänttari, *Translatorisches Handeln*, S. 91: "Deshalb kann auch ein durch translatorisches Handeln produzierter Text, soll er funktionsgerecht sein, *nur prospektiv zweckgerichtet auf ein kulturelles Gefüge hin produziert werden*, nicht retrospektiv unter den Bedingungen eines zurückliegenden Ausschnittes aus einem Weltenkontinuum" (Hervorhebung H.–M.). Kritisch dazu: Rainer Kohlmayer, *Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt*.

[26](#) Wilde, *Two Society Comedies*, S. 215. Alle Zitate aus *An Ideal Husband* werden nach dieser kritischen Ausgabe zitiert.

[27](#) Die früheren Entwürfe des Stücks hatten von dieser Szene "a longer version", die auch "far more melodramatic in tone" war: "Oh! what have I done? What did you make me do? Why did you let her take it? You should have killed her first. Why didn't you kill her? You have killed me instead! No, no, what have I to fear? I am innocent of anything" usw. (Ebd., S. 254). Vgl. auch die Lesarten S. 292f.: "Lord Goring, what can you think of me? I dare not look you in the face. () In a moment of folly I wrote to you a foolish letter."

[28](#) Vgl. dazu Huntemann, *Anredepronomina*; Kohz, *Linguistische Aspekte des Anredeverhaltens*, S. 53f. Das Englische besitzt mit dem beziehungsneutralen "you" einen idealen Kompromiß zwischen Kontakt und Distanz: Einerseits stellt die Anrede mit "you" einen expliziten Adressatenbezug her, andererseits klammert sie die persönliche Sprecher–Adressat–Beziehung völlig aus. Die gelegentlich sprachkritisch getadelte Vorliebe des Deutschen für eine adressatenabgewandte passivische Ausdrucksweise (Passiv, Passivumschreibungen, "man") in Fach- und Verwaltungstexten ist sicher auch dadurch zu erklären, daß man den ständigen Zwang zum Präzisieren der sozialen Beziehung zwischen Sprecher und Adressat – "Sie"/"Du" oder "Sie"/"Ihr" – vermeiden will. Es gibt jedoch auch im Deutschen eine ganze Reihe von Kompromissen zwischen Kontakt und Distanz, z.B. die Verwendung von "wir", von Redefloskeln ("bitte", "nicht wahr?"), von Modalpartikeln, von Höflichkeitsirrealis, von Verben und Verbalphrasen, die auf Grund ihrer Valenzstruktur und der Verwendungssituation den gemeinten Adressaten implizieren.

[29](#) Vgl. zu dem für Übersetzer fundamentalen Problem der Implikationen Ecos Buch *Lector in fabula*; Polenz, *Deutsche Satzsemantik*, S. 298–327; Heringer, *Verstehen*.

[30](#) Vgl. dazu die scharfsinnigen Ausführungen von Heringer, *Die Unentscheidbarkeit der Ambiguität*. Der dramaturgische Gebrauch, den Wilde von Gertrudes Brief macht, kann geradezu als Illustration für Heringers "Gebrauchstheorie" der Ambiguität dienen, wonach "ambige Sätze genau solche sind, die bestimmte Sätze als Folgerungen enthalten und zugleich nicht enthalten" (S. 121).

[31](#) Außerdem ist da noch das mehrdeutige Medium des rosa Briefpapiers, das ja selbst schon als Message ("Liebesbrief", vgl. S. 221f., wo sich die Erpresserin, Mrs. Cheveley, über die Bedeutung von "pink paper" äußert!) oder als Mißgriff unter Streß gedeutet werden kann.

[32](#) Das scheint mir jedenfalls für den *Ideal Husband* zu gelten. Denn die Mehrdeutigkeit des Briefchens wird für die puritanisch–strenge Lady Chiltern zu einer existentiellen Selbsterfahrung. Die Konfrontation mit der eigenen Mehrdeutigkeit und Lüge ist eine der Voraussetzungen dafür, daß sie vom Sockel der anfänglichen Selbst-gerechtigkeit

und Prinzipienreiterei heruntersteigt. Lady Chil-tern, die zu Beginn des Dramas kompromißlos die Werte des Viktorianischen Zeitalters vertritt, wird im Laufe des Dramas zur ideologischen Überläuferin, die in ihrem Schlußwort bereit ist, auf alle Prinzipien zu verzichten und mit ihrem Mann auf der Basis von "Love, and only love" ein neues Leben zu beginnen (S. 270). Der gnadenlose Puritanismus weicht der zärtlichen Anarchie. Ausführlicher dazu: Kohlmayer, *Oscar Wildes Gesellschaftskomödie 'An Ideal Husband'*.

[33](#) Vgl. Ammon, *Zur sozialen Funktion der pronominalen Anrede im Deutschen*; Bayer, *Die Anredepronomina 'Du' und 'Sie'*; Zimmer, *Das brüderliche Du. Über Anredekonventionen*; Glück/Sauer, *Gegenwartsdeutsch*, S. 128f.

[34](#) Hagemann (ca. 1906), Frank (1930), Lerbs (1935), Metzner (1948), Lerbs–Lienau (1969!). Die er/sie–Anrede lebt, durch Aufführungen von Stücken aus dem 18. und 19. Jahrhundert auf der Bühne aufbewahrt, ja auch heute noch weiter, läßt sich im Gegenwartsdeutsch aber nur noch selten ohne Ironie verwenden. Vgl. z.B. Eckhard Henscheid, "Er Hundsfott, halt er's Maul!", in: Ders., *Frau Killermann greift ein*, Zürich 1985.

[35](#) Meyen, S. 59; Gillner; Sakmann. Sakmanns "Bearbeitung" ist übrigens keine Bearbeitung Wildes, sondern Meyens. Es handelt sich also schlicht um ein Plagiat. Sakmann unterscheidet sich von seiner Vorlage nur durch geringfügige Variationen. Der Gipfel der Gedankenlosigkeit dürfte sein, daß er Gertrudes Brief in zwei verschiedenen Fassungen auf der Bühne zitieren läßt: a) Lord Goring liest den Brief so vor: "Ich muß Sie sehen, ich brauche Sie. Ich komme zu Ihnen! Gertrude!" b) Die Erpresserin dagegen liest den Brief anders vor (und zitiert ihn später noch einmal genau so!): "Ich brauche Sie, ich vertraue Ihnen. Ich werde Sie heute nacht aufsuchen. Gertrud" (sic).

Sakmanns zusammengestoppeltes Plagiat, das von Weihnachten 1975 an in der Stuttgarter 'Komödie im Marquardt' (Regie: Bertold Sakmann) laufen sollte, wurde jedoch am Premierenabend auf spektakuläre Weise von der Nemesis ereilt: "Am ersten Weihnachtsfeiertag verlief die Premiere nicht ganz nach Plan. Schuld daran trug der würdige Earl of Caversham alias Gustav Fröhlich. Mitten in der Debatte mit dem heiratsunwilligen Sohn fiel ihm sein Text aus, dann fiel er selbst ganz und gar aus, und daraufhin fiel der Vorhang." Die Premiere mußte im 3. Akt abgebrochen werden (*Schwarzwälder Bote*, 31.12.1975).

[36](#) Vgl. Anm. 5.

[37](#) Oscar Wilde, *Sämtliche Dramen*, Leipzig 1975. Hier wird Hoeppeners Übersetzung zitiert nach: Oscar Wilde, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Band 3, S. 214.

[38](#) Zur "Image"-Thematik vgl. Holly, *Imagearbeit in Gesprächen*; Polenz, *Deutsche Satzsemantik*, S. 222–230.

[39](#) Es handelt sich hier um den schriftstellernden Wiener Juristen Alfred Neumann, der von 1874–1939 lebte, dessen Werke oft dem gleichnamigen Alfred Neumann (1895–1952) zugeschrieben werden, der vor allem als Verfasser historischer Romane bekannt geworden ist.

[40](#) Oscar Wilde, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, 10 Bände, Wien/Leipzig 1906–1908. Hier zitiert nach Wilde, *Werke in zwei Bänden*. Herausgegeben und eingeleitet von Arnold Zweig, Berlin 1937. Auf Neumanns Spuren folgten Fischer–Wernecke und Jung–Alsen.

[41](#) Vgl. dazu Albrecht, *Monsieur! vous avez perdu vos gants!* Albrecht beschränkt sich bei seiner vergleichenden Untersuchung zwar auf die nominale Anrede, aber sein Befund, "daß die Anredeformen im Deutschen eine deutlich geringere Frequenz aufweisen als in den meisten romanischen Sprachen" (S. 358), wird durch meinen kurzen Übersetzungsvergleich der pronominalen Anrede ergänzt und voll bestätigt.

[42](#) Wildes anarchistisch–utopisches Manifest wird im 20. Jahrhundert vielstimmig wiederholt, z.B. von Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt* (1927), Köln 1962: "Kunst, 'befreit von aller Abhängigkeit', befreit also auch von aller Indienstrahmung, kennt kein anderes Ziel als die Freiheit und setzt sich so in Widerspruch zu allen praktisch orientierten, nützlichkeitsfixierten 'Futtertrog–Ideologien'; volle Erkenntnis der Dinge sei erst möglich unter Absehen von deren Nützlichkeitswert, also allein im ästhetischen Erkennen" (zitiert nach Bode, *Ästhetik*, S. 185).

[43](#) Der Begriff der "ideologischen Monosemierung" wird erläutert in Kohlmayer, *Ein Dandy 'bester Zucht'*, S. 273–277.

[44](#) Vgl. Teun A. van Dijk, *Beiträge zur generativen Poetik*, München 1972, S. 176f.

[45](#) Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 9. Aufl., Reinbek 1979, S. 215.

[46](#) Man darf sich dagegen mit viel mehr Recht darüber wundern, daß die deutsche Übersetzungswissenschaft das Problem der ideologisierenden Translation bisher noch nicht einmal dem Namen nach kennt.

[47](#) Zima, *Ideologie und Theorie*, S. 265. Der Gegensatz von Ambiguität und Ideologie ist auch der Leitgedanke in Umberto Ecos wissenschaftlichem und literarischem Werk, wie in Hüllen, *Erzählte Semiotik*, überzeugend dargelegt wird. Vgl. auch Welsch, *Ästhetisches Denken*, passim.

[48](#) Selbstverständlich führen nicht nur die totalitären Ideologien "in ideokratischen Staaten", sondern auch sogenannte "Teilideologien" (Raymond Boudon, *Ideologie. Geschichte und Kritik eines Begriffs*, Reinbek 1988, S. 266, 267) zu konsistenten perspektivischen Verzerrungen in Übersetzungen, da die ideologische(n) Einstellung(en) des Autors bzw. Textes und die des Übersetzers ja nicht einfach kongruent sind. Zum textsemiotischen Modell vgl. Eco, *Lector in fabula*, S. 66, 105f., 220ff.

[49](#) Werner Wien, "Karl Lerbs". In: *Welt und Wort* 13, 1958, S. 99.

[50](#) Programmhefte und Zeitungskritiken der Inszenierung sind im Kölner Theater-Museum archiviert. Hans Leibelt führte Regie und spielte Lord Caversham. Die Hauptrollen waren mit bekannten Stars besetzt, z.B. Lord Goring: Viktor de Kowa, Sir Robert Chiltern: Otto Graf, Miss Mabel: Marianne Hoppe, Mrs. Cheveley: Maria Bard, Lady Markby: Elsa Wagner.

[51](#) Vgl. dazu Anm. 25.

[52](#) Daß er dabei Lady Chiltern eine Weiblichkeitsrolle ans Herz legt, die nicht nur Feministinnen die Haare zu Berge stehen lassen könnte, sei nicht verschwiegen. Vgl. dazu Kate Millett, *Sexus und Herrschaft*. Man sollte allerdings auch nicht übersehen, daß Wilde ein Korrektiv in das Stück eingebaut hat: Mabel, Lord Gorings Verlobte und sein dandyistisches Ebenbild, rebelliert genau gegen diese Rollenklischees.

[53](#) Wer das Programmheft durchblättert, erblickte auf der Rückseite ein Werbebild in dezentem Schwarzweiß, geschmackvoll dem Theaterabend angepaßt: Einige elegant gekleidete Damen und Herren kommen die Treppe herunter aus dem Theater, unten wartet groß im Vordergrund nebst livriertem Chauffeur die zeiten-überdauernde, kontinuieritätsstiftende deutsche Luxus-Limousine mit dem Mercedes-Stern. Die Mercedes-Werbung mit dem "Wilde"-Appeal scheint eine lange Geschichte zu haben.

[54](#) Zima, *Ideologie und Theorie*, S. 265.

[55](#) Gegenüber der Binnenperspektive der traditionellen Germanistik bedeutet die "interkulturelle" Perspektive nicht nur a) einen potentiellen *didaktischen* Fortschritt: "Germanistik als Lehrfach ist zu begreifen als lernerzugewandte Wissenschaft und muß sich als vergleichende Fremdkulturwissenschaft strukturieren" (Alois Wierlacher, "Deutsch als Fremdsprache. Zum Paradigmawechsel internationaler Germanistik", in: Ders., Hrsg., *Fremdsprache Deutsch*, Band I, München: Fink, 1980, S. 15), sondern auch b) einen potentiellen *Erkenntnisfortschritt*, da man ohne Kulturvergleich keine allzu weitreichenden Aussagen über die eigene Sprache und Kultur machen kann. Vgl. z.B. Bühl, *Kulturwandel*, S. 46 u.ö.

[56](#) Vgl. z.B. die Aufsätze der Sektion 4, *Übersetzen und Übersetzungsforschung als Komponenten interkultureller Germanistik*, in: Wierlacher, *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*, S. 511–562.

[57](#) Ausführlicher zu diesem Prozeß: Bühl, *Kulturwandel*; Nefiodow, *Der fünfte Kondratieff*; Coulmas, *Weltbürger*.

[58](#) Den Wert dieser Quellenlage für Untersuchungen der Zielsprache Deutsch kann man sich am besten durch einen Vergleich vor Augen führen: Man möge sich einmal vorstellen, von Shakespeares *Hamlet* gäbe es Bühnenmanuskripte deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen praktisch aus jedem Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, zusammen mit Aufführungsbesprechungen, die selbst zum Teil die sprachlichen Formulierungen kommentieren.