



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer
und Andreas Höfele

Band 20

Rainer Kohlmayer

Oscar Wilde in Deutschland und Österreich

Untersuchungen zur Rezeption der Komödien
und zur Theorie der Bühnenübersetzung

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1996



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kohlmayer, Rainer:

Oscar Wilde in Deutschland und Österreich : Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenübersetzung / Rainer Kohlmayer. – Tübingen : Niemeyer, 1996

(Theatron ; Bd. 20)

NE: GT

ISBN 3-484-66020-1 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1996

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Jürgen Herber, Germersheim.

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt.

Einband: Heinr. Koch, Tübingen.

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung wurde in erweiterter Fassung im Oktober 1993 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz als Habilitationsschrift für das Fach »Interkulturelle Germanistik« eingereicht und – “with unhurrying chase, / And unperturbèd pace, / Deliberate speed, majestic instancy” (Francis Thompson) – im Februar 1995 einstimmig angenommen. Die Gutachter aus der Germanistik, Anglistik, Übersetzungs- und Theaterwissenschaft, die meine Grenzgänge und Einmischungen zum Teil sehr gemächlich, zum Teil sehr zügig beurteilten, seien hiermit für ihre kritische Arbeit bedankt. Zweien von ihnen bin ich zu besonderem Dank verpflichtet: Dieter Kafitz, der mir durch die freundliche Aufforderung zu einem Vortrag im November 1988 den entscheidenden Anstoß gab, meine privaten Forschungen zur deutschen Wilde-Rezeption an die akademische Öffentlichkeit zu bringen; und Brigitte Schultze, die mich daraufhin regelmäßig zum SFB »Literarische Übersetzung« nach Göttingen einlud, wo ich 1989, 1991, 1993 und 1995 meine Forschungsergebnisse zur Diskussion stellen konnte. Ohne die kritische Resonanz aus Göttingen wären Buch und Habilitation kaum zustande gekommen.

Die Gründung einer Theatergruppe am *Fachbereich Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft*, mit der ich seit 1980 Stücke von Molière, Lessing, Kotzebue, Gogol, Nestroy, Wilde, Wedekind und anderen inszenierte und spielte, für die ich Stücke übersetzte und schrieb, war ursprünglich wohl nur ein Versuch kollektiver Selbsttherapie – eine Flucht vor der drohenden sprach- und übersetzungswissenschaftlichen Routine. Zusammen mit inzwischen über hundert Studentinnen und Studenten, Kolleginnen und Kollegen konnte ich in rund zwanzig Inszenierungen immer wieder die faszinierende Verwandlung von Text in Theater, von Sprache in Körper, den gemeinsamen Aufbau von Rollen, die Aufarbeitung verborgener, verdrängter oder unterdrückter Lebensmöglichkeiten erleben. So erwachsen schließlich aus der Verbindung von sprach- und übersetzungswissenschaftlichem Unterricht mit dem eigenen Übersetzen von Theaterstücken und dem damit einhergehenden Kennenlernen des dramaturgischen Marktes, aus den Erfahrungen der Probenarbeit und den literatur- und theaterwissenschaftlichen Recherchen die synergetischen Früchte einer interdisziplinären, ganzheitlichen Denkweise.

Einer der theoretisch wichtigen Aspekte der vorliegenden Arbeit scheint mir daher auch die Auffassung zu sein, daß der reduzierte Textbegriff, mit dem die Übersetzungstheorie auch heute noch überwiegend arbeitet, durch einen

ganzheitlichen im weitesten Sinne zu ersetzen ist: Zu den dramatischen Texten gehört auch das, was ›zwischen den Zeilen‹ steht, was durch das jeweilige Leserwissen – abhängig von der empathischen Kompetenz – stimmlich, körper-sprachlich, emotional und mental zu ergänzen ist (»Kopftheater«). Der Text ist der Ausgangspunkt für das Theater, das dann in einer nicht vorausberechenbaren, aber nachvollziehbaren Weise auf den gewählten Text reagiert. Zwischen dem Inszenierungsangebot des (übersetzten) Textes und der Inszenierungskonzeption des Theaters herrscht eine dialogische Beziehung, wie ich in den historisch-deskriptiven Fallstudien zu zeigen versuche.

Die Rezeption der Wildeschen Komödien in Deutschland stellt ein interessantes Stück Kultur- und Mentalitätsgeschichte dar, in dem bedeutende Künstler wie André Gide, Max Reinhardt, Adele Sandrock, Hermine Körner, Gustaf Gründgens und viele andere mitgewirkt haben, in dem hochgestapelt, intrigiert und plagiiert wurde, in dem Wilde zum Sprachrohr des Proletariats, des Nationalsozialismus und der ›inneren Emigration‹ stilisiert wurde. Wilde hat in allerlei Verwandlungen das ganze 20. Jahrhundert der Deutschen begleitet und ist für alle, die seinen an den Griechen geschulten dialogischen Esprit kennenlernen, auch heute und morgen noch ein ungewöhnlich anregender Zeitgenosse. "Wilde is one of us. His wit is an agent of renewal, as pertinent now as a hundred years ago", schrieb Richard Ellmann 1987 in der Einleitung seiner meisterhaften Biographie. Die Lektüre meines Buches wird vor Augen führen, welche entscheidende Rolle den Übersetzern und Bearbeitern bei unseren interkulturellen und transhistorischen Rendezvous zukommt.

Zum Schluß möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mir beim Schreiben und der zügigen Veröffentlichung der Arbeit behilflich waren – den freundlichen Bibliotheksangestellten in Germersheim, den zahlreichen hilfreichen Geistern in den Theaterarchiven, den Herausgebern der Reihe *Theatron*, Birgitta Zeller vom Niemeyer-Verlag, Jürgen Herber für die Herstellung der Druckvorlage. Wichtig waren auch die Anregungen durch die TeilnehmerInnen meiner Hauptseminare im SS 1991 und SS 1992, die genaue Vorlektüre der Arbeit durch meinen Kollegen Andreas F. Kelletat, die Ermutigung durch meinen ehemaligen Kollegen Werner Helmich (Graz), die herrlichen Proben, Gespräche und Theaterfeste mit den vielen Mitgliedern der »Uni-Bühne Germersheim«.

Am meisten bin ich meiner Frau und meinen Kindern zu Dank verpflichtet, die in unserer französisch-deutschen Familie jene kameradschaftliche Toleranz geschaffen und erhalten haben, durch welche meine häuslich-deutsche Schreibtischexistenz zugleich ermöglicht und humorvoll relativiert wurde. Daher ist dieses Buch Germaine, Nathalie und Boris gewidmet.

Lauterbourg, März 1996

R. K.

Inhalt

Einleitung	1
1 Abgrenzung des Themas	1
2 Theoretische Grundlagen	2
3 Zur Wilde-Forschung	5
4 Ziel und Aufbau der Arbeit	6
1. Kapitel	
Wer hat <i>Bunbury</i> »verkotzebuet«?	
Zur Erstaufführung von <i>Bunbury</i> an Max Reinhardts <i>Kleinem Theater</i> und zur Identität des Übersetzers	8
A. Der Triumph der <i>Salome</i>	10
B. Der Mißerfolg von <i>Bunbury</i>	16
C. Der <i>Bunbury</i> -Übersetzer Felix Paul Greve	24
D. Greves <i>Bunbury</i> -Übersetzung	34
1 Greves englische Vorlage	35
2 Greves Englischkenntnisse	37
3 Greves Übersetzungskonzeption: Normalisierung, Entindividualisierung, Enttheatralisierung	40
4 Greves naturalistische Ästhetik	49
E. Ausblick auf die weitere Wirkung der Übersetzung Greves	55
2. Kapitel	
Übersetzung und Inszenierung: Abgrenzung des Untersuchungsbereichs, theoretische Prämissen, Methodologie	58
A. Abgrenzung des Untersuchungsbereichs: Die übersetzerische und theatralische <i>Bunbury</i> -Rezeption von 1902 bis 1939 als Schwerpunkt ..	59
B. Zur Theorie der Bühnenübersetzung	64
1 Der Weg vom Text zur Aufführung	65
2 Der dramatische Text als Ausdruckspotential	75
3 Status und Konkurrenz der Bühnenübersetzungen	88
4 Konzeptionelle Unterschiede der übersetzerischen Inszenierungsangebote	91
a. Unterschiede als Folge unterschiedlicher Vorlagen	92
b. Unterschiede als Folge unterschiedlicher Verstehenskompetenzen	92

c. Unterschiede als Folge unterschiedlicher Produktionskompetenzen	93
d. Unterschiede als Folge unterschiedlicher Übersetzungsmethoden	94
e. Unterschiede als Folge unterschiedlicher Figurenauffassungen	95
f. Unterschiede als Folge unterschiedlicher dramaturgischer Intentionen	98
g. Unterschiede als Folge unterschiedlicher Wertvorstellungen und Ideologien	99
5 Die Inszenierung als Reaktion auf ein Inszenierungsangebot	100
C. Zur Methodologie der historischen Rekonstruktion der Beziehung zwischen Übersetzung und Inszenierung	102
3. Kapitel	
Wildes Komödien als »Schwankfutter«: André Gides Einfluß auf die deutsche Wilde-Rezeption	108
4. Kapitel	
Hermann Freiherr von Teschenberg: <i>Ernst sein!</i> (1903)	127
A. Zu Teschenbergs Übersetzung	127
1 Teschenbergs englische Vorlage	128
2 Teschenbergs Übersetzungsmethode und Sprachgebung	129
3 Teschenbergs ideologisch-restaurative Eingriffe zur Beseitigung von Emanzipation, Erotik und Sozialkritik	134
a. Tilgung der erotischen Emanzipation Gwendolens	135
b. Tilgung sexueller Anspielungen	137
c. Dämpfung sozialkritischer Ironie	138
B. Die Hamburger (1904) und Düsseldorfer (1907) Inszenierung der vieraktigen Übersetzung Teschenbergs	141
1 Hamburg, Altonaer <i>Stadttheater</i> , 4. September 1904	142
2 Düsseldorf, <i>Schauspielhaus</i> , 21. Oktober 1907	143
5. Kapitel	
Richard Vallentins dreiaktige Bühnenfassung des Teschenbergschen Textes (1905)	148
A. Zur Vorgeschichte von Vallentins Wiener <i>Bunbury</i> -Inszenierung	149
B. Richard Vallentins Bearbeitung als Inszenierungsangebot	151
1 Die Tendenzen von Vallentins sprachstilistischer Überarbeitung des Teschenbergschen Textes	152
a. Straffung der Handlung	152
b. Normalisierung der Dialoge	154

2	Zu Vallentins Inszenierungskonzeption	159
a.	Transformation von Sprachkomik in Situationskomik	159
b.	Evokation des soziolinguale Milieus	161
C.	Inszenierungen auf der Basis des Teschenberg/Vallentinschen Textes von 1905 bis 1934	163
1	Wien, <i>Deutsches Volkstheater</i> , 9. Dezember 1905	163
2	Berlin, <i>Kleines Theater</i> , 31. Dezember 1906	166
3	Adele Sandrock und die Kreierung der Lady Brancaster: Berlin, <i>Tribüne</i> , 1. Juni 1920; Berlin, <i>Tribüne</i> , 9. Oktober 1929; Wien, <i>Volkstheater</i> , 2. Mai 1931; Berlin, <i>Renaissance-Theater</i> , 2. Mai 1934	169
a.	Die ›Aura‹ der Adele Sandrock	174
b.	Das para- und nonverbale Spiel der Adele Sandrock	176
c.	Der situativ-komische Kontrast zu den Mitspielern	178
d.	Parodie der Macht und zeitgeschichtliche Bezüge	179
6.	Kapitel	
	Franz Blei und Carl Zeiß: <i>Ernst!</i> (1905/06)	184
A.	Zur Entstehung der Blei/Zeißschen <i>Bunbury</i> -Fassung	184
1	Bleis Teschenberg-Bearbeitung von 1905	186
2	Zeiß' Bühnenbearbeitung des Bleischen Textes	190
B.	Zur Konzeption der Blei/Zeißschen Bearbeitung	192
1	Straffung der Handlung	192
2	Gesprochensprachliche Eleganz	193
3	Reduzierung der exzentrischen Figurenkomik	197
4	Zusammenfassung: Ästhetizistische Eleganz	201
C.	Inszenierungen auf der Basis des Blei/Zeißschen Textes von 1906 bis 1937	203
1	Dresden, <i>Königliches Schauspielhaus</i> , 26. April 1906	203
2	Frankfurt, <i>Neues Theater</i> , 10. Dezember 1913	208
3	München, <i>Residenz-Theater</i> , 30. April 1921	211
4	Hamburg, <i>Kammerspiele</i> , 5. Oktober 1926	213
5	Nürnberg, <i>Altes Stadttheater</i> , 13. April 1927	215
6	Frankfurt, <i>Schauspielhaus</i> , 11. April 1931	217
7	Berlin, <i>Staatstheater, Kleines Haus</i> , 10. April 1937	217
a.	Zur Wilde-Welle im Theater des Dritten Reiches	218
1.	Zur ›linken‹ Politisierung Wildes vor 1933	219
2.	Zur nationalsozialistischen Ideologisierung von Wildes Stücken durch Karl Lerbs ab 1933	223
3.	Zur Entpolitisierung des Wilde-Bildes nach 1936	230
b.	Zur Theaterkritik im Dritten Reich: Von der Kunstkritik zur »Kunstabstrachtung«	232

<i>Exkurs: Wilde-Filme im Dritten Reich</i>	236
1. Herbert Selpin: <i>Ein idealer Gatte</i> (1935)	236
2. Heinz Hilpert: <i>Lady Windermeres Fächer</i> (1935)	237
3. Hans Steinhoff: <i>Eine Frau ohne Bedeutung</i> (1936)	237
c. Zu Paul Bildts <i>Bunbury</i> -Inszenierung	239
7. Kapitel	
Carl Hagemanns <i>Bunbury</i> (1907/1947)	246
A. Zu Hagemanns »eigenen Übersetzungen und Bearbeitungen« der Gesellschaftskomödien Wildes	246
1 Zu Hagemanns Bearbeitungen der drei frühen Komödien Wildes	248
a. <i>Ein idealer Gatte</i>	248
b. <i>Eine Frau ohne Bedeutung</i>	249
c. <i>Lady Windermeres Fächer</i>	250
2 Vallentins Regiebuch und Hagemanns <i>Bunbury</i>	252
3 Zu Hagemanns Bearbeitungskonzeption	256
B. Hagemanns Wilde-Inszenierungen	262
1 Hagemanns Regietheorie und -praxis	262
2 Hagemanns <i>Bunbury</i> -Inszenierungen in Mannheim und Hamburg	265
a. Mannheim, <i>Nationaltheater</i> , 7. September 1907	265
b. Hamburg, <i>Schauspielhaus</i> , 10. Februar 1912	270
c. Mannheim, <i>Nationaltheater</i> , 13. Dezember 1919	271
C. <i>Bunbury</i> -Inszenierungen auf der Basis des Hagemannschen Textes nach 1945	273
1 Zur deutschen Wilde-Rezeption nach 1945	273
2 Hagemanns <i>Bunbury</i> in Wiesbaden und Karlsruhe und die Spät- folgen des nationalsozialistischen Wilde-Bildes	276
a. Wiesbaden, <i>Staatstheater, Kleines Haus</i> , 30. August 1953	276
b. Karlsruhe, <i>Staatstheater, Kleines Haus</i> , 3. Oktober 1962	277
8. Kapitel	
Ernst Sander: <i>Vor allem Ernst!</i> (1934/35)	281
A. Entstehung und Konzeption von Ernst Sanders »Freier Übertragung und Bearbeitung«	284
1 Sanders Vorlagen und Texterweiterungen	284
a. Zu Sanders Benutzung des englischen Originals	285
b. Zu Sanders Benutzung der Blei/Zeißschen Fassung	286
c. Zu Sanders Benutzung der Greveschen Übersetzung	287
d. Zu Sanders Benutzung der Teschenbergschen Übersetzung	288
2 Sanders Kritik an dem von Lerbs propagierten Wilde-Bild und sein eigenes Übersetzungsprogramm	289
a. <i>Bunbury</i> als »undurchdringlich maskierte Parodie«	290

b. Zum Gegenwarts- und Publikumsbezug	292
c. Zur »Sprechform« der Bearbeitung	295
3 Sanders Übersetzungs- und Bearbeitungskonzeption in <i>Vor allem Ernst!</i>	299
a. <i>Bunbury</i> als Zeitstück	299
b. Figurale Änderungen: Pfarrer Chasuble, Miss Prism, Lady Bracknell	306
c. Ironische Distanzierung vom Nationalsozialismus	312
B. Inszenierungen auf der Basis von Sanders Text von 1935 bis 1939 .	324
1 Hamburg, <i>Neues Theater</i> , 31. Oktober 1935	324
<i>Exkurs: Zur »Opposition« im Theater des Dritten Reiches</i>	332
2 Wien, <i>Burgtheater</i> , 26. Oktober 1938	336
3 Frankfurt, <i>Kleines Haus</i> , 21. Januar 1939	349

9. Kapitel

Übersetzerische und theatralische Rezeption der Wildeschen Komödien von 1902 bis 1992 im Überblick	353
A. Deutsche Übersetzungen und Bearbeitungen der vier Gesellschaftskomödien Wildes von 1902 bis 1992	353
B. Typologie der Übersetzungen und Bearbeitungen und Filiation textueller Abhängigkeiten	362
1 Zur Typologie des Übersetzer- und Bearbeiterverhaltens	362
2 Zur Filiation textueller Abhängigkeiten	367
C. Inszenierungen der Wildeschen Komödien von 1902 bis 1992	372
D. Phasen der übersetzerischen und theatralischen Rezeption der Wildeschen Komödien im 20. Jahrhundert	379

Zusammenfassung

Systematisierung der sprachlichen, kulturellen, ideologischen und theatralischen Rezeptionsprobleme	384
1 Sprache: Soziolekt; Gesprochene Sprache; Ästhetisierung; Individualisierung	384
2 Kultur: Exkulturation; Dekulturation; Akkulturation; Parakulturation	387
3 Ideologie: Ideologische Monosemierung; Substitution; Textkürzung; Texterweiterung	389
Verdrängung des anarchistischen Individualismus in der deutschen Wilde-Rezeption	394
4 Theater: Konstanten des Motivationszusammenhangs zwischen Text und Theater (Realisierung, Modifizierung, Substitution des Inszenierungsangebots)	398

Autonomie des Theaters (Lokale Theatertraditionen, Kreativität des Regisseurs, Das Phänomen des ›Stars‹)	399
Bibliographie	403
Register	435

Einleitung

1 Die vorliegende Arbeit über die translatorische und theatralische Rezeption der Wildeschen Komödien in Deutschland verfolgt ein historisches und ein systematisches Ziel. Einmal versteht sie sich als historisch und empirisch orientierter Beitrag zur Interkulturellen Germanistik, dessen Schwerpunkt qualitativ wie quantitativ auf der Frage liegt, inwiefern Interferenzen sprachlicher, kultureller, historischer und ideologischer Art die übersetzerische und theatralische Rezeption der Wildeschen Komödien in Deutschland prägten. Die Zielkultur steht im Vordergrund; das forschungsleitende Interesse gilt weniger einer anglistischen oder komparatistischen Wirkungs- und Einflußgeschichte der Wildeschen Werke als vielmehr den historischen, ästhetischen und ideologischen Bedingungen, Formen und Wandlungen der spezifisch deutschen Wilde-Rezeption, welche allein schon aufgrund der ungewöhnlich großen Zahl von Übersetzungen, Bearbeitungen und Inszenierungen, die die Wildeschen Komödien während des ganzen 20. Jahrhunderts erlebten, ein vielversprechendes Thema für eine kontrastiv arbeitende Germanistik ist. Die Geschichte der übersetzerischen und theatralischen Rezeption Wildes könnte leicht als Paradigma der deutschen Ideologie- und Mentalitätsgeschichte im 20. Jahrhundert geschrieben werden.¹ Zum andern geht die Arbeit der systematischen, übersetzungs- und theaterwissenschaftlichen Frage nach, inwiefern die Übersetzungen/Bearbeitungen der Wildeschen Komödien nicht nur historische Rezeptionsdokumente sui generis sind, sondern – in ihrer Eigenschaft als bühnenbezogene Texte – selbst wiederum in spezifischer Weise rezeptionssteuernd wirken. Im Rahmen dieser Fragestellung gilt es somit zu untersuchen, ob und wie die verbal fixierten Besonderheiten der jeweiligen Textvorlage die Inszenierungen zu beeinflussen vermochten bzw. ob und wie die theatralische Rezeption völlig eigene Wege beschritt. Es geht dabei also um das Verhältnis zwischen verbalem Text und multimedialem Theater, zwischen übersetzerischer Konzeption und theatri-

¹ Vgl. dazu Kohlmayer, »Ambiguität«, S. 421–424. – Die abgekürzten Verweise auf Sekundärliteratur lassen sich anhand der Bibliographie leicht auflösen. Die zitierten Wilde-Ausgaben werden in den Fußnoten ausführlich belegt; für mehrmals zitierte Werke wird bei der Erstzitation eine Abkürzung vereinbart. Theaterkritiken, Programmhefte und Theaterzettel sind ausschließlich in den Fußnoten bibliographiert. Bei bibliographisch nicht genau nachweisbaren Theaterkritiken (z. B. bei undatiertem Archivmaterial) wird das jeweilige Archiv genannt.

scher Inszenierung. Gestützt auf ein umfangreiches Korpus von Mehrfachübersetzungen der Komödien Wildes und deren Inszenierungen, soll die inszenierungssteuernde Wirkung der Übersetzungstexte exemplarisch untersucht werden.

Die Arbeit bewegt sich aufgrund der interkulturellen und interdisziplinären Zielsetzungen zwangsläufig in jenem Grenzgebiet, wo sich Germanistik, Übersetzungs- und Theaterwissenschaft, Anglistik und Komparatistik überlappen. Trotz dieser Grenzüberschreitungen sind jedoch die konkreten Einzelziele der hier unternommenen Rezeptionsuntersuchung relativ einfach zu formulieren. Es gilt erstens, die Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien zu erfassen und als historische Rezeptionsdokumente zu interpretieren; es gilt zweitens, die Inszenierungen der Komödien zu erfassen bzw. zu rekonstruieren und als historische Rezeptionsdokumente zu interpretieren; es gilt drittens, nach dem Zusammenhang zwischen Übersetzungstext und Inszenierungsweise zu fragen.

2 Da im 2. Kapitel die Prämissen und methodologischen Konsequenzen dieses Forschungsprogramms ausführlich diskutiert werden, soll hier nur relativ knapp auf die breitere theoretische Basis meines rezeptionsanalytischen Vorgehens eingegangen werden.

a. Theoretisch steht die Arbeit in der Tradition der vor allem auf Ingarden, Mukařovský, Jauß und Iser fußenden literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung, wobei Iser's eher textinterner (die Frage nach dem »impliziten Leser«, nach dem dem Text eingeschriebenen Bedeutungspotential) und Jauß' eher textexterner Ansatz (die Frage nach dem »Erwartungshorizont«, nach der faktischen historischen Rezeption und den empirischen Rezipienten) miteinander verknüpft werden,² da sich das Sinnpotential der Texte nur aus dem Horizont der historischen Kontexte angemessen erklären läßt. Für das rezeptionshistorische Interesse ist im Prinzip jedes Dokument und jede Analysemethode relevant, sofern sie zur Erweiterung des Textverständnisses beitragen können. Die in Rezeptionsuntersuchungen zu beobachtende Uneinheitlichkeit der Methodik sollte daher nicht prinzipiell als Symptom der »ideologischen Zersplitterung«³ bemängelt, sondern auf den dabei erzielten Erkenntnisgewinn geprüft werden. Mit anderen Worten: Die Qualität der Ergebnisse ist in der historischen Forschung wichtiger als die Einheitlichkeit der Perspektive.

² Vgl. Ingardens Unterscheidung zwischen dem literarischen Werk als »schematischem, mehrschichtigem Gebilde« und dem »Leben« des literarischen Werkes in dessen »Konkretisationen«, in den ästhetischen Lektüre-Erlebnissen (Ingarden, *Kunstwerk*, bes. S. 353 ff.); Mukařovskýs Unterscheidung zwischen dem Text als »Artefakt« und »ästhetischem Objekt« (Mukařovský, *Ästhetik*); Jauß, *Literaturgeschichte*; Iser, *Leser. Kritische Überblicksdarstellungen der Rezeptionstheorie*: Wunsch, »Rezeption«; Zima, *Ästhetik*, Kap. VI; ders., *Komparatistik*, Kap. V.

³ Zima, *Ideologie*, S. 415.

b. Die Arbeit geht insofern über die Position der ›Konstanzer‹ Rezeptionsästhetik hinaus, als sie – im Umkreis von André Lefeveres Ausweitung der ›Translation Studies⁴ und Peter V. Zimas Einbettung der Literaturwissenschaft in die Sozialwissenschaften⁵ – immer auch nach dem ideologischen Gehalt der übersetzerischen oder theatralischen Rezeptionsweise fragt, ohne dabei vorauszusetzen, daß sich alle Rezeptionsdokumente einer jeweils in sich geschlossenen Ideologie zuordnen ließen. Übersetzer sind, wie jeder sozial Handelnde, in gruppenspezifische Vorurteile und Wertvorstellungen eingebunden, die sich in übersetzerischen Präferenzen niederschlagen können.⁶ Wollte man auf den Ideologiebegriff – wie schwer er auch in abstracto zu definieren sei – verzichten, könnte man viele Übersetzungsentscheidungen und Bearbeitungstendenzen überhaupt nicht angemessen erklären, zumal im deutschen Sprachraum und im »Jahrhundert der Ideologien«.⁷ Überdies bezog sich der in der geisteswissenschaftlichen Hermeneutik und Rezeptionsforschung so fruchtbar angewandte Begriff des »Erwartungshorizonts«, den Karl Mannheim prägte, ursprünglich auf den »ideologischen Erwartungshorizont der Leser«, bevor Jaub den Begriff literarisch-ästhetisch verengte.⁸

c. Die Arbeit vertritt nicht den im Zuge der empiristischen Verabsolutierung der Rezeptionstheorie, des radikalen Konstruktivismus und des Dekonstruktivismus entwickelten Agnostizismus, wonach die »unentscheidbare« Polyinterpretabilität von – vor allem literarischen – Texten behauptet wird.⁹ Mit Umberto Eco möchte ich an der »intentio operis« (im Gegensatz zur »intentio auctoris« und »intentio lectoris«) als Orientierungspunkt jeder Interpretation festhal-

⁴ Lefevere, »Rewrites«, S. 215–243; Kruger, *Translating*; Bassnett/Lefevere (Hrsg.), *Translation*; Lefevere, *Translation*; Heylen, *Translation*.

⁵ Vgl. Zima, *Ästhetik*, S. 364 ff.; ders., *Komparatistik*, S. 231 ff.

⁶ Vgl. dazu die Ausführungen über »Ideologie und Übersetzung« in Kohlmayer, »Dandy«, S. 273–277.

⁷ Bracher, »Totalitarismus«, S. 842. In einer der berühmtesten Untersuchungen über den Zusammenhang von Ideologie und Vorurteil im 20. Jahrhundert wird »Ideologie« so flexibel definiert, wie der Begriff auch in dieser Arbeit verwendet wird: "Since the term 'ideology' has acquired many negative connotations, [...], we wish again to emphasize that this concept is used here in a purely descriptive sense: 'ideology' refers to an 'organized system of opinions, values, and attitudes.' Any body of social thought may, in this sense, be called an ideology, whether it is true or false, beneficial or harmful, democratic or undemocratic" (Adorno/Frenkel-Brunswick/Levinson/Sanford, *Authoritarian Personality*, S. 151).

⁸ Zima, *Komparatistik*, S. 176. – Einen ausführlichen Überblick über die Entwicklung des postmarxistischen Ideologiebegriffs im Zusammenhang mit der Rezeptionstheorie gibt Pavis, *Theaterrezeption*, S. 67–85.

⁹ Vgl. Wunsch, »Rezeption«, S. 904 ff.; einen materialreichen Überblick gibt Bode, *Ambiguität*.

ten,¹⁰ ohne dem positivistisch-metaphysischen Konstrukt einer objektiven, transhistorischen, eindeutigen Textbedeutung nachzujagen. Schließlich hängen die subjektiv erschlossenen Textbedeutungen in erster Linie von den Fragen ab, die ein historisches Subjekt den historischen Texten stellt. Es gibt jedoch im Rahmen präziser Fragestellungen intersubjektiv erfahrbare und begründbare ›Aha-Erlebnisse‹ des Verstehens, die erst einmal widerlegt werden müßten, wollte man an der absoluten Polyinterpretabilität von Texten festhalten; es gibt Mißverständnisse, die aufgeklärt werden können; es gibt »Grade des Verstehens«,¹¹ die vor allem vom Vorhandensein oder Fehlen verstehensrelevanten Vorwissens abhängen. Die Vieldeutigkeit der – nicht nur literarischen – Texte ist keineswegs unbegrenzt; der Spielraum des Textverstehens ist subjektiv verschieden, ohne deswegen arbiträr zu sein. Allerdings vermag erst der intersubjektive Diskurs das subjektive Textverständnis zu explizieren, und sei dieser Diskurs auch – im monologischen Medium der wissenschaftlichen Veröffentlichung – notwendigerweise reduziert auf den argumentativen Scheindialog mit dem verinnerlichten *advocatus diaboli*. Die subjektive Gewißheit des Verstehens – die die Erkenntnis von Ambiguität und Polyinterpretabilität miteinschließt – kann und muß durch Dokumentation und Argumentation intersubjektiv verfügbar gemacht und gerechtfertigt werden, um wissenschaftliche Geltung zu erlangen. Textinterpretation wird hier also im Sinne einer sozialwissenschaftlich erweiterten Sprachhandlungstheorie verstanden, wonach sprach- und literaturwissenschaftliches Interpretieren in Sprachhandlungen besteht, die – entsprechend dem Paradox des hermeneutischen Zirkels bzw. der »hermeneutischen Spirale« – nachträglich das zum Verstehen notwendige Vorwissen beisteuern.¹² Dabei kann es sich, wie bereits oben angedeutet, um (mit Hilfe textlinguistischer Methoden zu explizierendes) textinternes oder um (im Sinne historischer Dokumentation bereitzustellendes) textexternes Wissen handeln.

d. Im Zentrum der Arbeit stehen die Übersetzer und Bearbeiter der Wildeschen Komödien in ihrer individuellen wie zeittypischen Schlüsselfunktion als interkulturelle Vermittler. Übersetzungen entstehen im Spannungsfeld zwischen individueller Motivation und Orientierung an sozial vorgegebenen Wünschen, Normen, Widerständen und Zwängen, wobei die sozial vorgegebenen Variablen von der Übersetzung selbst produktiv verändert werden können. Es ist reduktionistisch, den Übersetzer lediglich in seiner Eigenschaft als ›Funktionär‹ einer Zielgruppe, das Übersetzen rein *target-oriented*, Übersetzungen lediglich unter

¹⁰ Eco, *Interpretation*, S. 35. Bereits in seinem Buch *Lector in fabula* war Eco für die Autonomie des Textes gegenüber den Interpretationen eingetreten.

¹¹ Busse, *Textinterpretation*, S. 178.

¹² Busse, *Textinterpretation*, S. 191.

dem Aspekt der Normen eines ›Zielsystems‹ zu sehen.¹³ Die Vogelperspektive der Systemtheorie bringt das Subjekt zum Verschwinden und läßt – im Bann einer *self-fulfilling prophecy* – den Übersetzer lediglich als Vollstrecker zielkultureller Normen gelten. Gegenüber diesem von der ›Manipulation‹-Gruppe vertretenen Forschungsinteresse, das immer wieder die Zielnorm-Abhängigkeit der Übersetzungen herausstellt, möchte ich auf der individuellen Besonderheit der Übersetzer und der Übersetzungen beharren, ohne dabei in die umgekehrte Einseitigkeit verfallen zu wollen, nämlich den Übersetzer zu einer monadenhaften, launischen, fehlerhaften oder kongenialen Omnipotenz zu stilisieren, wie dies in sozialwissenschaftlich wenig reflektierten Übersetzungsanalysen zuweilen geschieht. Wie die textinterne und die textexterne Perspektive zusammengeführt werden müssen, so muß die Individualität des Übersetzers und der Übersetzung im Schnittpunkt der Kulturen und vor dem Hintergrund des vielstimmigen ›Zeitgeistes‹ gesehen werden. Das hier gewählte historisch-deskriptive Vorgehen beruht jedenfalls methodisch darauf, daß – metaphorisch abgekürzt – sowohl das Mikroskop wie das Teleskop benutzt wird, daß das Individuelle in einem weiten historischen und sozialen Kontext untersucht wird.

3 Es kann hier kein Versuch unternommen werden, die gesamte Wilde-Forschung zusammenzufassen. Die überwiegend anglistisch orientierte Wilde-Forschung hat inzwischen einen Umfang erreicht, der von einem einzelnen kaum noch zu überblicken ist. Dabei ist die deutsche Rezeption der Wildeschen Werke bisher höchstens ansatzweise erforscht worden.¹⁴ Neben Defiebers tendenziöser Dissertation von 1934 ist Schlössers faktenreiche, unentbehrliche Bestandsaufnahme von 1937 zu erwähnen.¹⁵ Knappe, aber höchst anregende Ausführungen enthält Manfred Pfisters Zusammenfassung der deutschen *Dorian Gray*-Rezeption.¹⁶ Das komparatistische Interesse galt – soweit es Rezeptionsprozesse beschrieb – vor allem Wildes Einfluß auf den Georgekreis und auf Hofmannsthal, während etwa Wildes Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Gesellschaftskomödie (z. B. Sternheim) und auf die Herausbildung des deutschen Boulevardtheaters (z. B. Curt Goetz) bisher kaum beachtet wur-

¹³ Diese Position vertreten die Beiträger des von Theo Hermans herausgegebenen – ansonsten bahnbrechenden – Sammelbandes *The Manipulation of Literature* (London/Sydney 1985). Kritisch zu den systemtheoretischen und funktionalistischen Voraussetzungen der sog. ›Manipulation‹-Gruppe (André Lefevere, Gideon Toury, José Lambert u. a.): Kohlmayer, »Literaturübersetzer«, S. 147 f.

¹⁴ Für das erste Jahrzehnt der deutschen Wilde-Rezeption ist erst seit 1990 eine hinreichende bibliographische Grundlage verfügbar: Hänsel-Hohenhausen, *Oscar-Wilde-Rezeption (1893–1906)*.

¹⁵ Defieber, *Wilde*; Schlösser, *Die englische Literatur in Deutschland*, S. 77–89.

¹⁶ Pfister, *Wilde*: »*Dorian Gray*«, S. 8–15 (»Wilde und Dorian im deutschen Sprachraum«).

de.¹⁷ Die Wildeschen Komödien, die erst seit 1980 bzw. 1983 in kritischen englischen Ausgaben vorliegen, wurden in der Forschung meist recht herablassend behandelt; ihre deutsche Rezeption wurde bisher nicht thematisiert.¹⁸ Als typisch für die Defizite der deutschen Rezeptionsforschung kann Norbert Kohls imponierende Habilitationsschrift (1980) gelten, die die Wildeforschung bis etwa 1980 aus anglistischer Perspektive nahezu vollständig aufarbeitet, die übersetzerische und theatralische Rezeption der Wildeschen Stücke jedoch kaum streift.

4 Die vorliegende Arbeit steht theoretisch in der Nachbarschaft übersetzungswissenschaftlicher Rezeptionsuntersuchungen historisch-deskriptiver Provenienz, wie sie in Deutschland vor allem am Göttinger SFB ›Literarische Übersetzung‹ unternommen werden, und geht dabei detailliert auf die folgenden drei Problembereiche ein: »a) die übersetzerische Rezeption der Wildeschen Bühnenstücke in Deutschland; b) die Bedingungen und Funktionen der Literaturübersetzung in der Zeit des Nationalsozialismus; c) die Untersuchung der Übersetzungsarbeit unter ideologieanalytischem Aspekt.«¹⁹ Diese drei 1990 gesetzten Schwerpunkte werden in der vorliegenden Untersuchung um den theatralischen Aspekt erweitert. Die Arbeit stellt einen Versuch dar, die Rezeptionsvernetzung zwischen den verschiedenen Übersetzungen, Bearbeitun-

¹⁷ Vgl. Defieber, *Wilde*; Glur, *Kunsttheorie*; Weber, »Hofmannsthal«; Stillmark, »Hofmannsthal«. Unter typologischem Gesichtspunkt werden »Drama und Konversation« bei Wilde und Hofmannsthal verglichen in Zima, *Komparatistik*, S. 97–114. Erwähnenswert ist auch die Dissertation von Weiser, *Kunstphilosophie*.

¹⁸ Die kritischen Ausgaben der Stücke (nach denen die Komödien, falls nicht ausdrücklich anders angegeben, im folgenden zitiert werden) durch Russell Jackson und Ian Small erschienen in der Reihe ›New Mermaids‹: *The Importance of Being Earnest*. Ed. by Russell Jackson, London 1980 (in Zukunft zitiert als Wilde, *Importance*); *Lady Windermere's Fan*. Ed. by Ian Small, London 1980 (in Zukunft zitiert als Wilde, *Fan*); *Two Society Comedies* (= *A Woman of No Importance*. Ed. by Ian Small; *An Ideal Husband*. Ed. by Russell Jackson), London 1983 (in Zukunft zitiert als Wilde, *Woman*, und Wilde, *Husband*). Umfangreiche Erläuterungen und Literaturangaben enthält auch Manfred Pfisters englische Ausgabe von *The Importance of Being Earnest*, Stuttgart 1990 (Reclam UB). – Die wichtigsten Monographien zu den Wildeschen Theaterstücken sind: Bird, *Plays*; Worth, *Wilde*. Die literaturkritische Rezeption der Komödien wird dokumentiert in: Tydeman (Hrsg.), *Wilde: Comedies*; in Morgan, *Wilde*, werden außerdem auch die wichtigsten englischen Inszenierungen genannt. Zum ästhetischen und politischen Kontext der Jahrhundertwende vgl. besonders Pfister/Schulte-Middelich (Hrsg.), *'Nineties*; Stokes, *Nineties*. Zum Publikumsbezug und theatergeschichtlichen Kontext der Stücke vgl. Gagnier, *Idylls*; Powell, *Wilde*. Zum Zusammenhang zwischen Wildes Ästhetik und Anarchismus, der bisher noch nicht gründlich untersucht wurde, vgl. die Ansatzpunkte in: Woodcock, *Paradox*; West, *Mountain*; Shewan, *Egotism*; Smith II/Helfand (eds.), *Wilde's Oxford Notebooks*.

¹⁹ Kohlmeier, »Dandy«, S. 307.

gen und Inszenierungen eines Theaterstücks möglichst lückenlos herauszuarbeiten.

Aus dem hier gewählten Ansatz, der die historische Darstellung mit der systematischen Frage nach dem Einfluß der übersetzerischen auf die theatrale Rezeption verbindet, ergibt sich, daß die Gliederung der Arbeit nicht einer linearen Epochengliederung folgt, sondern von den einzelnen Übersetzungen ausgeht, um die daran anschließenden Inszenierungen in exemplarischer Auswahl und historischer Reihenfolge darzustellen. Dadurch werden beispielsweise die verschiedenen Wilde-Inszenierungen aus der Zeit des Dritten Reiches nicht zusammenhängend in einem Kapitel dargestellt, sondern tauchen jeweils unter den verschiedenen Übersetzer- oder Bearbeiternamen auf.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen:

- a. Die ersten drei Kapitel verstehen sich als rezeptionsgeschichtliche und theoretische Einführung. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit dem Beginn der Rezeption von Wildes Stücken in Deutschland und leistet insofern historisch-empirische Detail- und Detektivarbeit, als die in der Forschung bisher unbekanntesten Umstände der mißglückten deutschen Erstaufführung von *Bunbury* sowie die Identität des Übersetzers geklärt werden. Das zweite Kapitel gilt der Theorie der Bühnenübersetzung bzw. des Zusammenhangs zwischen Übersetzung und Inszenierung. Das dritte Kapitel verfolgt die Entstehung des populären deutschen Wilde-Bilds, wie es als Konstante in den Theaterkritiken immer wieder auftaucht, wobei vor allem die prägende Rolle Gides und Hagemanns im Vordergrund steht.
- b. Die Kapitel 4 bis 8 gehören thematisch und formal eng zusammen; sie stellen fünf übersetzungs- und theatergeschichtliche Fallstudien dar, die jeweils in einem ersten Teil die einem Text eingeschriebene übersetzerische Konzeption, danach in einem zweiten Teil die theatralischen Inszenierungen des Textes untersuchen, wobei der Vergleich der beiden Rezeptionsweisen dazu dient, Zusammenhänge und Unterschiede aufzuzeigen.
- c. Das Schlußkapitel erweitert die Perspektive durch eine Reihe von Überblicksdarstellungen, die teils als empirische Basis, teils als theoretische Anregungen für weitere interkulturelle oder übersetzungswissenschaftliche Projekte gedacht sind; es enthält – gestützt auf die Erfassung von über 90 Übersetzungen und Bearbeitungen und 200 Inszenierungen der Wildeschen Komödien – knappe Zusammenfassungen über die Filiation textueller Abhängigkeiten, über die Typologie des Übersetzer- und Bearbeiterverhaltens, über die Rezeptionsphasen der Wildeschen Komödien bis in die Gegenwart.

Die Zusammenfassung am Schluß versucht, die empirische Vielfalt der Ergebnisse zu systematisieren. Ein differenziertes begriffliches Instrumentarium wird vorgeschlagen, das sich vermutlich auf andere interkulturelle Untersuchungen übertragen läßt.

1. Kapitel

Wer hat *Bunbury* »verkotzebuet«?

Zur Erstaufführung von *Bunbury* an Max Reinhardts *Kleinem Theater* und zur Identität des Übersetzers

Die vier Gesellschaftskomödien Oscar Wildes wurden von 1892 bis 1895 in London uraufgeführt. Mit *Lady Windermere's Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* und *The Importance of Being Earnest* (Januar und Februar 1895) schaffte Wilde auch bei der seriösen Theaterkritik den Durchbruch.¹ Was immer die Kritik an Handlung und Inhalt auszusetzen hatte, sie lobte doch überwiegend die spritzigen Dialoge und den blendenden Sprachwitz. Nach Wildes Homosexualitätsskandal und -prozeß von 1895 wurden seine Werke jedoch tabuisiert. Die Komödien verschwanden von den Spielplänen und tauchten erst nach Wildes Tod wieder vereinzelt im Londoner Theaterleben auf. *The Importance of Being Earnest* erwies sich dabei als besonders robust. Das Stück wurde bereits im Januar und Februar 1902 in George Alexanders *St. James's Theatre*, wo es sieben Jahre zuvor Triumphe gefeiert hatte, wiederholt und erlebte immerhin 52 Aufführungen. Ab 30. November 1909 lief es dann in London gar volle elf Monate.²

Die kontinentaleuropäische Rezeption der Wildeschen Komödien erfolgte dagegen im Sog und im Schatten der Aufführung der *Salome*-Tragödie Wildes. Die Londoner Uraufführung der *Salome*, die Wilde im November und Dezember 1891, also unmittelbar nach *Lady Windermere's Fan* geschrieben hatte, war 1892 am Einspruch des britischen Zensors gescheitert. Die französische Uraufführung der *Salome* in Paris am 11. Februar 1896 durch den bedeutenden Regisseur Aurélien-François Lugné-Poe (1869-1940) war zwar erfolgreich und stärkte die Selbstachtung des Gefängnisinsassen Wilde, blieb aber ohne nachhaltige Wirkung in der literarischen Öffentlichkeit.³ Jedenfalls gab es, abge-

¹ Zur frühen Rezeption Wildes in England (1881–1927) vgl. Beckson (ed.), *Wilde*. Eine knappe Darstellung der Rezeption der Wildeschen Stücke auf den englischen Bühnen findet sich in Morgan, *Wilde*, S. 24 ff. Die literaturkritische Rezeption der Gesellschaftskomödien von 1900 bis 1977 ist auszugsweise abgedruckt in Tydeman (Hrsg.), *Wilde: Comedies*.

² Zur frühen Bühnengeschichte von *The Importance of Being Earnest* vgl. Jackson, »Introduction«, S. XLIV. *A Woman of No Importance* wurde 1907, *Lady Windermere's Fan* und *An Ideal Husband* wurden 1911 bzw. 1914 in London wiederaufgeführt (Angaben nach Morgan, *Wilde*, S. 24, 29, 37).

³ «Dans l'ensemble, la critique française dénonce les «emprunts» à Leconte de Lisle, Flaubert, Banville, Villiers de l'Isle-Adam..., mais l'on reconnaît que la situation actuelle

sehen von der zweimaligen Aufführung der *Salome* in Paris, keine französische Renaissance der übrigen Stücke Wildes.

Die eigentliche Neuentdeckung Wildes für das europäische Theater und seine Konsekration zu einem Klassiker der literarischen Moderne ging von Berlin aus. Am 15. November 1902, also knapp zwei Jahre nach Wildes Tod, wurden an Max Reinhardts *Kleinem Theater* in Berlin in einer geschlossenen Samstagabendmatinee vor geladenem Publikum, das aus der deutschen Kritiker- und Künstlerprominenz – von Alfred Kerr über Richard Strauß bis zu Stefan George – bestand, sowohl Wildes *Salome* als auch *Bunbury* erstaufgeführt.⁴ Das für die frühe Rezeptionsgeschichte der Komödien, um die es hier vor allem geht, bedeutsame Ergebnis war, daß *Salome* als Sensationserfolg gefeiert, *Bunbury* dagegen kaum beachtet wurde. Der tragische Wilde kam an, der komödiantische nicht. Der Kritiker Arthur Eloesser faßte die gespaltene Rezeption so zusammen:

Das literarische und künstlerische Berlin, das bei dieser Gelegenheit wirklich zu existieren schien, schlürfte den seltenen Leckerbissen der Tragödie mit einmütiger Genugthuung, während es der Komödie nach anfänglicher Freundlichkeit mit kritischem Mißtrauen begegnete wie jemand, von dem man nicht sagen soll, daß er sich leicht übertölpeln läßt.⁵

Die deutsche Wilde-Rezeption verlief somit zunächst geradezu antithetisch zur britischen. Dort war Wilde mit seinen Gesellschaftskomödien, vor allem mit *The Importance of Being Earnest*, der Durchbruch gelungen, in Deutschland dagegen fand Wildes größter komischer Erfolg zunächst praktisch keinen Anklang. Während in England die (ursprünglich französisch geschriebene) Tragödie *Salome* für die frühe Wilde-Rezeption kaum eine Rolle spielte,⁶ wurde Wilde in Deutschland zunächst als *Salome*-Dichter rezipiert.⁷

dans laquelle se trouve Wilde, dont on ne prononce plus le nom en Angleterre, confère à cette création une émotion particulière» (Langlade, *Wilde*, S. 245).

⁴ Vgl. Huesmann, *Reinhardt*, Nr. 167. Die geschlossene Vorstellung der *Salome* wurde am 22. Februar 1903 als Sondervorstellung der Lessing-Gesellschaft wiederholt. – Die Reinhardt-Aufführung ›gilt‹ in der Forschung meist als deutsche Erstaufführung, obwohl es schon im März 1901 in München (Akademisch-dramatischer Verein) und kurz darauf in Breslau (Freie litterarische Vereinigung) zu Privataufführungen in kleinerem Rahmen gekommen war, die jedoch ohne Nachhall blieben.

⁵ *Vossische Zeitung*, 16. 11. 02.

⁶ Die englische Erstaufführung fand am 10. Mai 1905 im Londoner *Bijou Theatre* statt; vgl. dazu Kohl, *Wilde*, S. 295.

⁷ Eine Woche nach der Berliner *Salome*- und *Bunbury*-Aufführung hatte am Breslauer *Lo-betheater* *Lady Windermere's Fächer* in der Übersetzung von Pavia und Teschenberg Premiere. Ein Breslauer Kritiker meinte dazu: »Wenn Wilde vor der *Salome* nichts Besseres geleistet hat, als Stücke im Genre von *Lady Windermere's Fächer*, so geschieht ihm mit der Einführung dieser früheren Schöpfungen wahrlich kein Gefallen« (Erich

A. Der Triumph der *Salome*

Einer der Gründe für die widerstrebende Aufnahme von *Bunbury* war sicher die erdrückende Nachbarschaft der Wildeschen *Salome*, die an jenem Nachmittag in der hervorragenden Übersetzung von Hedwig Lachmann zuerst gegeben wurde. Der *Salome*-Stoff und Max Reinhardts *Salome*-Inszenierung hatten epochale Bedeutung.⁸

Das *Salome*-Motiv war bekanntlich eines der Schlüsselthemen der Jahrhundertwende, das, ähnlich wie Wedekinds nur einen Monat später im gleichen Theater aufgeführte *Lulu*-Tragödie, die vieldiskutierten Probleme der Sexualität und des neuen Frauenbildes wie in einem Brennpunkt bündelte, den man mit Horst Fritz als »Dämonisierung des Erotischen« charakterisieren könnte.⁹ So erschien, um nur den engsten Erwartungshorizont der Berliner Theaterszene zu rekonstruieren, ein dreivierteil Jahr vor der Berliner *Salome*-Aufführung in *Bühne und Welt*, der damals maßgebenden deutschen Theaterzeitschrift, ein reich bebildeter Artikel von Marie Luise Becker über »Salome in der Kunst des letzten Jahrtausends«.¹⁰ Die Autorin stellte darin, neben zahlreichen anderen

Freund, »Echo der Bühnen. Breslau«, in: *Das literarische Echo* 5, 1902/03, Sp. 491 f.). In den ersten Jahren der Komödien-Rezeption wird die irrige Ansicht, die Komödien seien Frühwerke, *Salome* dagegen sei Wildes reifes Spätwerk, mehrfach geäußert.

⁸ Als Regisseur der geschlossenen Aufführung von 1902 wird Hans Oberländer genannt, als Regisseur der ersten öffentlichen Aufführung von 1903 dann aber Max Reinhardt. Der Grund, weshalb Max Reinhardt nicht bereits 1902 offiziell als Regisseur des *Kleinen Theaters* firmieren durfte, war, daß er bis zum 1. Januar 1903 vertraglich noch an Brahms *Deutsches Theater* gebunden war. Max Reinhardt war jedoch bereits seit der Gründung von *Schall und Rauch* (Oktober 1901), das Ende September 1902 in *Kleines Theater* umbenannt wurde, »künstlerischer Leiter« des Unternehmens. Vgl. Jaron/Möhrmann/Müller, *Berlin*, S. 63.; Fiedler, *Reinhardt*, S. 37.

⁹ Vgl. die Interpretation der *Salome* und der *Lulu* in dem Aufsatz von Fritz, »Dämonisierung«, S. 442-464. Vgl. auch Giesing, *Ibsens Nora*, bes. S. 327 ff.

¹⁰ Becker, »Salome«, S. 157-165, 201-208. Der zweite Teil des Aufsatzes zeigt auch ein *Salome*-Gemälde von Lovis Corinth (S. 201), den Reinhardt dann ja als Kostümdesigner und Bühnenbildner der ersten öffentlichen Aufführung der *Salome* (ab 29. September 1903) gewinnen konnte: Es handelt sich um eine »theatralisch« wirkende Darstellung des Augenblicks nach der Abschlagung des Hauptes: »Mit entblößtem Oberkörper neigt sie sich tief hinab zu dem abgeschlagenen Haupt, das der Sklave untätigst ihr darreicht. Die üppigen Brüste quellen über dem Gürtel hervor, nur eine Perlenkette umtändelt sie. [...] Die asiatisch geschlitzten Augen blicken voll kalter Neugier auf Johannes Kopf, dessen rechtes Augenlid sie mit dem kalten Zeigefinger der gespreizten ringbesetzten Rechten aufhebt. Wie so ein Toter wohl blicken mag – das scheint für sie wohl einzig fragenswert bei dem ganzen Vorgang. Da haben wir endlich einmal den männermordenden Sfinx, dem Leben und Tod eines Mannes gleich gilt« (Daffner, *Salome*, S. 346f).

bildnerischen, lyrischen und dramatischen Behandlungen des Themas, auch Wildes *Salome* vor:

Eine Tragödie *Salome*, die der Engländer Oskar Wilde verfaßt, liegt mir in der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann, mit Zeichnungen von Beardsley versehen, in einem Exemplar der *Wiener Rundschau* (IV. Jahrg. Nr. 12, Juni 1900) vor.¹¹ Das gewaltige Thema spielt sich in einem Akte ab. Mit großer Feinheit hat Wildes bekannte Hypersensitivität die tiefe Erkrankung der Zeit zu schildern verstanden, aus der solche Naturen, wie die der Salome, erwachsen konnten. Es liegt eine unsagbare Poesie und Schönheit in diesem Stücke, aber auch etwas durchaus Krankes, Zerfallendes. Und so sind auch die Buchzierden von Beardsley noch ausgesprochener krank als das Stück selbst. Wie mit bluttriefenden Händen gezeichnet. Salome ist hier das Königskind, wie es Kunst und menschliches Empfinden in diesen anderthalb Jahrtausenden wiedergeboren haben, – Sünde und doch Seele, Weib und Tigerin, mit heißem Herzen und pochenden Pulsen an einen Abgrund gestellt.¹²

Es ist bemerkenswert, wie stark Beckers Interpretation des Wildeschen Stückes von Beardsleys Illustrationen beeinflusst ist, die gerade die perversen und brutalen Aspekte des Stückes betonen, ganz im Gegensatz zu Wildes eigener Auffassung von *Salome*. Beardsleys Zeichnungen, beschwerte er sich, seien

too Japanese, while my play is Byzantine. [...] My Salome is a mystic, the sister of Salammbô, a Sainte Thérèse who worships the moon; dear Aubrey's designs are like the naughty scribbles a precocious schoolboy makes on the margins of his copybook...¹³

Die Sicht der Wildeschen *Salome* als »Weib und Tigerin«, die die frühe deutsche Bühnenrezeption bestimmte, ging vor allem von Beardsleys eigenwilligen Illustrationen aus. Besonders prägend für diese »Raubtier«-Metaphorik dürfte die Illustration Beardsleys gewirkt haben, die auf der vorletzten Seite der Erstveröffentlichung der Lachmannschen Übersetzung in der *Wiener Rundschau* abgebildet war.¹⁴ Das abgeschlagene Haupt liegt auf einem Silberschild, der vom riesigen schwarzen Arm des Henkers aus der Zisterne emporgereicht wird.

¹¹ 1903 erschien Hedwig Lachmanns Übersetzung dann im Inselverlag, gleichzeitig mit der Version von Isidore Leo Pavia und Hermann Freiherr von Teschenberg, die bei Max Spohr in Leipzig herauskam.

¹² Becker, »Salome«, S. 203.

¹³ Jullian, *Wilde*, London 1971, S. 218. Vgl. dazu auch Ellmann, *Wilde*, S. 355. In Ellmanns Biographie ist ein Foto von "Wilde in costume as Salome", das seine »mystische« Vorstellung von Salome sehr schön verdeutlicht: Salome-Wilde kniet hingebungsvoll vor dem abgeschlagenen Haupt, die Augen geschlossen, die Arme greifen in einer weichen Bewegung nach dem Haupt, ohne es zu berühren.

¹⁴ *Wiener Rundschau* 4, 1900, S. 211.

Haarsträhnen und Blutströme fließen fast ununterscheidbar herab, Salome hält mit der Rechten das Haupt am Schopf fest, die Linke liegt spitzfingrig, zögernd am Schildrand: Salome gleicht einer riesigen Spinne, die sich völlig ungerührt ihre Beute besieht.¹⁵

Dem Berliner Theaterpublikum war das *Salome*-Thema auch aus Hermann Sudermanns Tragödie *Johannes* noch unmittelbar in Erinnerung. Diese fünfaktige Tragödie war – nach anfänglichem Verbot durch die Zensur – 1898 im *Deutschen Theater* Otto Brahm, wohin Max Reinhardt seit 1894 als Schauspieler verpflichtet war, aufgeführt worden.¹⁶ Obwohl Direktor Brahm, der Bahnbrecher und Statthalter des Naturalismus auf der deutschen Bühne, »für die Dekoration zu *Johannes* mehr investiert [hatte], als bisher in die Ausstattung von Shakespeare- oder Goethedramen«, kam die *Johannes*-Premiere von 1898 bei der Kritik nicht gut an:

Ganz Berlin kam zur Premiere am 15. Januar. Man hoffte auf nie gespürte Erregungen. Es kam, wie es kommen mußte: Sudermann konnte den Wechsel auf die hochgetriebene Erwartung nicht einlösen. Wer geschmückt und angeregt in die Schumannstraße gefahren war, genoß – so ein Kritiker – »statt eines Festschmauses schwarzen Rettich mit Himbeersoße«. [...] Das Publikum aber stürmte ins Theater.¹⁷

Das Stück wurde zum größten Kassenerfolg des *Deutschen Theaters* bis zu diesem Zeitpunkt überhaupt und erlebte in der ersten Spielzeit in Deutschland insgesamt 250 Aufführungen.¹⁸ 1901 wurde das Sudermannsche Stück sogar erneut ins Programm aufgenommen.¹⁹

Die *Salome*-Inszenierung von 1902 konnte also als Replik auf die Brahmische Inszenierung gesehen werden, zumal es im *Kleinen Theater* zum Teil in derselben Besetzung gegeben wurde: Emmanuel Reicher und Louise Dumont hatten bereits in Sudermanns Stück die Rollen von Herodes und Herodias gespielt. Mehrere Kritiker der Inszenierung von 1902 beziehen sich ausdrücklich

¹⁵ Auf dem letzten Bild von Beardsleys Zyklus, das aber in der *Wiener Rundschau* nicht abgebildet war, schwebt Salome, wie von unsichtbaren Fäden gehalten, über einem Sumpf, hält das Johanneshaupt, aus dem das Blut schlangenförmig ins Wasser trieft, dicht vor sich und scheint sich auf den Kuß zu konzentrieren. Auch hier ist die animalische Gefühllosigkeit von Salomes Gesichtsausdruck auffällig. Vgl. die Illustrationen Beardsleys in Oscar Wilde, *Salome. Tragödie in einem Akt*. Aus dem Französischen von Hedwig Lachmann. Nachwort von Ulrich Karthaus, Stuttgart 1990, S. 51, 55.

¹⁶ Vgl. dazu Jaron/Möhrmann/Müller, *Berlin*, S. 352–368.

¹⁷ Liese, *Louise Dumont*, S. 162–164.

¹⁸ Vgl. Jaron/Möhrmann/Müller, *Berlin*, S. 354.

¹⁹ Liese, *Dumont*, S. 163.

(und negativ) auf Sudermanns Stück.²⁰ Einige beziehen sich sogar implizit oder explizit auf Marie Luise Beckers oben zitierten *Salome*-Aufsatz, in dem das Sudermannsche Drama bezeichnenderweise keines Wortes gewürdigt wurde.²¹

Die künstlerische Welt der Jahrhundertwende war also in besonderem Maße auf die private Aufführung der *Salome* am *Kleinen Theater* vorbereitet – und gespannt. Die öffentliche Aufführung der *Salome* war, da das Stück einen biblischen Stoff behandelte, von der Berliner Zensur zunächst verboten worden, wie schon im Falle des Sudermannschen Dramas, was allein schon den Erfolg der privaten Aufführung garantierte, wie einige Kritiker anmerkten.²²

Eine wesentliche Besonderheit der *Salome*-Inszenierung am *Kleinen Theater* war nun, daß die Darstellerin der *Salome*, Gertrud Eysoldt, das Frauenbild der Jahrhundertwende, jene erotisch-dämonische Verbindung von »Sünde und doch Seele, Weib und Tigerin«,²³ geradezu prototypisch verkörperte. Innerhalb eines knappen Jahres (November 1902 bis Oktober 1903) kreierte Gertrud Eysoldt an Reinhardts Theater mit ungeheurem Erfolg die Rollen der Henriette in Strindbergs *Rausch*, der Salome Wildes, der Lulu Wedekinds, der Elektra Hofmannsthals, wobei sie in diese Frauenrollen jene raubtierhafte Sexualität und Grausamkeit projizierte, die das Publikum der Jahrhundertwende faszinierte. Mitte 1903 porträtierte Marie Luise Becker in der Reihe »Berliner Bühnenkünstler« der Zeitschrift *Bühne und Welt* Gertrud Eysoldt, wobei sie die für unseren Zusammenhang entscheidenden Züge des Rollenrepertoires Gertrude Eysoldts zeittypisch pointierte:

Man sagt nach den Erfolgen des letzten Winters, daß Gertrud Eysoldt in erster Linie die Rollen jener geheimnisvollen, wildsinnlichen, unaussprechliches Glück und namenloses Verderben um sich streuenden Frauen der modernen Decadence lägen. Diese Frauengestalten, die Dämonen und Hexen von heute, vor denen der moderne Mann sich zu fürchten scheint, dieser Weib gewordene Wille, sind die Heldinnen der jüngeren Dramatiker. Erdgeister, von der Bourgeoisie perhorresziert wie vor Jahrhunderten verbrannt, vor dem Dichter emporsteigend aus Nebel und Dunst. [...]

²⁰ Zum Beispiel Arthur Eloesser in der *Vossischen Zeitung* (16.11.1902), Philipp Stein vom *Berliner Lokal-Anzeiger* (16. 11. 1902), Paul Block vom *Berliner Tageblatt* (16. 11. 1902), Heinrich Stümcke in *Bühne und Welt* 5, 1902/03, S. 215.

²¹ Am deutlichsten knüpft Arthur Eloesser (*Vossische Zeitung*, 16. 11. 1902), der sich auch sonst als außerordentlich belesen erweist, an Beckers Artikel an. Daß Marie Luise Becker Sudermann nicht erwähnt, hängt natürlich damit zusammen, daß sie im Tauziehen zwischen Brahm und Reinhardt eindeutig auf der Seite des modernen Antinaturalismus steht.

²² Zu den Berliner Zensurverhältnissen unter dem Zensor Kurt von Glasenapp vgl. Seehaus, *Wedekind*, S. 62 f.; Sommer, *Theaterzensur*.

²³ Becker, *Salome*, S. 203.

Wildes Salome zu spielen, war lange Gertrud Eysoldts Wunsch, sie hat alles daran gesetzt, dies Stück auf die Bühne zu bringen. Sie liebte diese Rolle, die ihre Schaffenskraft lockte, sie liebte aber auch die wunderbare Dichtung, die in einem kurzen, schweren Akt ein gewaltiges Kulturbild entrollt. Ist sie in ihren Rollen der Hannele und Käthchen von Seele durchglüht, aus der Tiefe quellend, so ist sie hier nackter Trieb, stachelnde Begier, eine Dirne, in der Reinkultur eines blutigen Cäsarengeschlechtes gezüchtet. Und doch für einen Augenblick eine Seele, die nach einer andern Seele schreit. Da lockt ihre junge Stimme und spinnt und webt, und reckt feine Fäden, ihre feine, klingende Stimme, die dann eine Skala von Qual und Tücke durchbebt. Und ihr Raubtierkopf neigt sich über das tote Haupt.²⁴

Die letzten beiden Sätze scheinen an Beardsleys Spinnen- und Raubtier-Ikonomie anzuschließen. Wir haben hier den Fall, daß die Illustrationen eines Textes dessen Interpretation und Bühnenrealisierung stark beeinflussten. Der Kreislauf der von Beardsley ausgehenden *Salome*-Interpretation schloß sich, als *Bühne und Welt* nach der privaten Erstaufführung der *Salome* eine ganzseitige Abbildung des Gemäldes von Lovis Corinth »Gertrud Eysoldt als Salome« brachte: Auf dem Bild hält Eysoldt-Salome eine spitzfingrige Krallenhand auf das abgeschlagene Haupt des Johannes, ihr Mund ist zu einem lüsternen Lächeln halb geöffnet, die schmalschlitzigen Raubtieraugen blicken darüber hinweg ins Leere.²⁵

Was die Inszenierung am *Kleinen Theater* angeht, so unterläßt es fast kein Kritiker der privaten Erstaufführung,²⁶ auf das revolutionäre, antinaturalistische Novum des Reinhardtschen Theaters hinzuweisen: den polyphonen »Stimmungsgehalt der Szenerie«,²⁷ zu dem nicht nur Text und schauspielerische Verkörperung, sondern auch optische und musikalische Effekte beitrugen. Das Theater spiegelte damit nicht mehr nur eine naturalistisch verkürzte Wirklich-

²⁴ Becker, »Gertrud Eysoldt«, S. 638 f. Vgl. auch Beckers Aufsatz, »Salome-Darstellerinnen«, wo sie Gertrud Eysoldts Spiel so beschreibt: »Salome ist ein antikes Nixchen, das Halbreife paart sich hier mit der Raffiniertheit einer brutalen Natur« (S. 439). Wedekind war mit Gertrud Eysoldts aggressiver Interpretation seiner Lulu, die er lieber von einer »Naiven« hätte spielen lassen, keineswegs einverstanden, würdigte sie jedoch als eigenständige künstlerische Leistung. »Lulu war raffiniert«, tadelte er, aber das sei damals eben »Mode« gewesen: »Lulu war Salome« (zitiert nach Seehaus, *Wedekind*, S. 387).

²⁵ Vgl. die Abbildung bei Daffner, *Salome* (S. 330) mit seinem Kommentar: »Fast stieren Blickes, voll verhaltener Brutalität und Hinterlist, ist sie wiedergegeben, mit der Linken hält sie nachlässig die Schüssel, die beringte Rechte stützt sie aufs Haupt« (S. 346).

²⁶ In Jaron/Möhrmann/Müller, *Berlin*, wird die private Erstaufführung von 1902 nur kurz erwähnt (S. 523); die fünf abgedruckten Rezensionen der *Salome* beziehen sich alle auf die erste öffentliche Aufführung von 1903.

²⁷ »Reinhardts neue Sicht beruhte im wesentlichen auf zwei Komponenten: einerseits auf dem Stimmungsgehalt der Szenerie, und andererseits auf der Subtilität der schauspielerischen Darstellung« (Fiedler, »Überwindung«, S. 75).

keit wider, sondern es wurde zu einer autonomen Kunstwelt, die die Sinne der Zuschauer in Bann schlug. Die Pioniertat, die Max Reinhardt mit seiner *Salome*-Inszenierung vollbrachte, war nichts Geringeres als »Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne«. ²⁸ Selbst Kritiker, die noch am naturalistischen Kanon psychologischer Motivation und Wahrscheinlichkeit festhalten wollten, mußten sich geschlagen geben angesichts der schieren Größe und Gewalt der von der Bühne ausgehenden Suggestivwirkung, die sich aus der überwältigenden Sensualität der Bühnenwelt ergab.

Die erste öffentliche Aufführung der *Salome* fand ein knappes Jahr später, am 29. September 1903, im eben erst von Max Reinhardt übernommenen *Neuen Theater* statt. Diesmal war Max Reinhardt, der sich mit Jahresbeginn (und unter Bezahlung einer erheblichen Konventionalstrafe) endgültig von Brahm getrennt hatte, auch namentlich als Regisseur genannt. Die musikalische Umrahmung (Max Marschalk), vor allem aber die Kostüme (Lovis Corinth) und das Bühnenbild (Max Kruse) erhielten einen noch größeren Stellenwert als bei der privaten Erstaufführung. Zum ersten Mal wurde dabei ein neues System indirekter Beleuchtung verwendet, zum ersten Mal eine dreidimensionale Szenerie, die der Bühne eine ungewöhnliche Tiefe gab und die sinnliche Phantasie der Zuschauer viel stärker anregte, als es die bisherigen zweidimensionalen Bühnenbilder ermöglicht hatten. ²⁹

Als nach dem letzten verhallenden Ton von Max Marschalks Paraphrase über orientalische Motive der Vorhang sich hob, wurde das überraschte Auge durch eine Scenerie von ungewöhnlichem Stimmungszauber gefesselt. Unterm dunklen Nachthimmel mit Sternlein und einem Mond, der von den üblichen Theatermonden aufs erfreulichste abwich, die Terrasse des Königsschlusses hoch über schweigender Landschaft; links die Wachen, Jochanaans Cisterne, der statuenhaft unbewegliche herkulische Neger, dessen Richtschwert dann und wann im Mondenstrahl hell aufgleißt, rechts ein assyrisches Löwenmonument, eine Balustrade, die in die üppigen erleuchteten Gemäcker des Serails führt, wo Herodes mit den Seinen tafelt und an Salomes jungen Reizen seine Augen in frevler Lust entzündet. Jede Einzelheit verriet die künstlerische Hand des Malers und Bildhauers Louis Corinth und Max Kruse, die diesen ungewöhnlichen dekorativen Rahmen geschaffen. ³⁰

Durch Max Reinhardt wurde *Salome* zum Stück der Saison. Seine Inszenierung erlebte 1903/04 über 100 Aufführungen. ³¹

²⁸ Vgl. Fiedlers Aufsatz.

²⁹ Vgl. Styan, *Reinhardt*, S. 25 f.

³⁰ Heinrich Stümcke, »Von den Berliner Theatern 1903/04«, in: *Bühne und Welt* 6, 1903/04, S. 80.

³¹ Price, *English Literature*, S. 379.

Max Reinhardts *Salome*-Inszenierung bedeutete aber nicht nur die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne, sondern auch einen Triumph des Theaters über den Text, des Regisseurs über den Autor. Es war überhaupt die erste auffällige Manifestation des neuen Regietheaters Reinhardtscher Prägung. Der eklektizistische, souveräne Umgang Reinhardts mit dem Text von Wildes *Salome* fiel damals bereits Reinhardts Bewunderern ebenso auf wie seinen Kritikern.

[...] der Inszenator war mehr Poet als der Dichter.³²

Was im Buche steht, reicht längst nicht an das heran, was auf der Bühne vor uns lebendig wurde. So vieles wirkt im Buch als Pose, manchmal als alberne Pose, was, beseelt von diesen Künstlern, zu seltsam edlem Pathos wurde. Das Stück, wie dies Theater es brachte, war Schönheit, war ein großes Kunstwerk. Einige ekelerregende Züge hatte man weggelassen, und das zeugte von großem Takt.³³

Wilde's *Salome* sieht im Buche anders aus als auf der Bühne des *Neuen Theaters*. Der Blaustift hat arg, ärgerlich arg, gewüthet: stille, dunkeläugige Geheimnisse, schwül duftende Nachtblumen sind herausgerissen und zertrampelt worden. Mit einem Male scheint das Ganze brutaler, aufdringlicher, nüchterner. Die vornehmen Gegenwirkungen fehlen; [...].³⁴

Reinhardts eigenwilliger Umgang mit den Texten wurde in der Folgezeit geradezu sprichwörtlich.³⁵ In der *Salome* war es ihm zum ersten Mal gelungen, Theater als Gesamtkunstwerk, als Ergebnis phantasievoller und synthetischer Regiearbeit vorzuführen.

B. Der Mißerfolg von *Bunbury*

Typisch für die freundlich-distanzierte Einstellung der Berliner Kritik gegenüber *Bunbury* ist die Besprechung von Isidor Landau:

Auf diese kleine, von Hedwig Lachmann mit liebevoller Vertiefung in die Seele des Werkes übertragene Dichtung folgte nun eine parodistische Posse Oscar Wilde's: *Bunbury*. Vielleicht wollte die Direction den weiten Umfang des Wilde'schen Talents und Stoffkreises zeigen. Das würde die Wahl verständlich machen.

³² Rudolf Elcho, *Berliner Volks-Zeitung*, 30. 9. 1903.

³³ Gertrud Prellwitz, *Preußische Jahrbücher* 114, 1903, S. 558 f.

³⁴ Richard Nordhausen, *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 32, 1903, S. 269.

³⁵ Vgl. Eulenberg's Satire »Max Reinhardt. Ein Zwiegespräch« (zwischen »Lenz« und »Büchner«!), in: Eulenberg, *Mein Leben*, S. 345-355.

Im Übrigen paßte die Farce zu schlecht in die von *Salome* hervorgerufene Stimmung. Die läppische Geschichte von den zwei Mädchen, deren ganzes Ideal von einem Mann darin besteht, daß er *Ernst* heißen muß, ist ja mit hübschen kleinen Spöttereien auf Typen der englischen Gesellschaft verwoben, aber die Gattung ist den Engländern nicht vertraut. Darin thun sie's den Franzosen nicht gleich. Fr. Eysoldt steckte auch noch zu tief in der Stimmung der *Salome* und fühlte sich sehr unbehaglich und fremd in der operettenhaft parodistischen Rolle der steifen englischen Miß. Die Herren Arnold, Waßmann, Fr. Wolbrück wirkten recht komisch, es wurde auch oft sehr herzlich gelacht, aber zur *Salome* wollte diese Posse nicht passen. Ein zu ungleiches Gespann. Pegasus und ein possierlicher, Capriolen machender Affe!³⁶

Isidor Landau thematisiert erstens und hauptsächlich die Tatsache, daß *Bunbury* unmittelbar nach *Salome* gegeben wurde. Auch heute noch will uns dieses Nebeneinander als erstaunlicher Geschmackspatzer vorkommen.³⁷ Offensichtlich siegte der avantgardistische Ehrgeiz des *Kleinen Theaters* über den Respekt vor der je eigentümlichen Aura der zwei unterschiedlichen Kunstwerke. Daß Gertrud Eysoldt vor der Pause als bacchantisch rasende Salome und nach der Pause als Gwendolen³⁸ auftreten mußte, hieß wohl auch von der Schauspielerin zuviel verlangen. Die nervenaufreibende Stimmungskunst der *Salome* warf einen zu schweren und zu langen Schatten, zumal das Gewicht der inszenatorischen Anstrengung zu ungleich verteilt war. Das spiegelt sich in den Besprechungen wider. Während diese bei *Salome* in erster Linie der Inszenierung

³⁶ *Berliner Börsen-Courier*, 16. 11. 1902 (Original-Hervorhebung „Ernst“ als Sperrung).

³⁷ Bei den öffentlichen Aufführungen der *Salome* in der Spielzeit 1903/04 wurde das Stück dann meistens mit Wedekinds Einakter *Der Kammersänger* kombiniert, was aber auch nicht problemlos war. Der Schriftsteller und Kritiker Leo Berg, der Reinhardt offensichtlich ohnehin nicht grün war, polemisierte heftig – und mit antisemitischen Untertönen – gegen das Tandem *Salome/Kammersänger*: *Salome* sei »nicht lang genug, um einen Theaterabend zu füllen. Es wird also noch ein anderes Drama dazugegeben, Frank Wedekinds *Der Kammersänger*, eine sehr unterhaltende, aber eigentlich gegenstandslose Plauderei über die Kunstbegeisterung unserer Damen, die freilich zur grausamen Entschleierung dreier dekadenter Bestien (= Herodes, Herodias, Salome; R. K.) nicht gerade paßt. Aber was soll man tun! Den kleinen Cohn kann man doch nicht gut zu Beginn der *Salome* singen lassen; und der zweite Akt der *Fledermaus* paßt auch nicht besser« (»Berliner Theater«, in: *Freistatt* 5, 1903, 31. 10. 1903, S. 873 f.).

³⁸ Huesmann interpretiert das Landauer-Zitat anscheinend so, als habe Eysoldt die Rolle der Miss Prism gespielt (*Reinhardt*, Nr. 168). Ich meine jedoch, daß es sich bei der »steifen englischen Miß« um »Miss Fairfax«, also um Gwendolen, handeln muß. Das ergibt sich auch aus Eloessers Kritik, wo offensichtlich auf die jugendlichen männlichen und weiblichen Pärchen angespielt wird: »Gespielt wurde recht flink, namentlich von den Damen Eysoldt und Hus, den Herren Waßmann und Arnold« (Arthur Eloesser, *Vossische Zeitung*, 16. 11. 1902). Diese symmetrische Zusammenstellung unter dem gemeinsamen Prädikat »flink« ergibt nur dann einen Sinn, wenn es sich – in dieser Reihenfolge – um Gwendolen, Cecily, Algernon und Jack handelt.

gelten, werden Bühnenbild und Regie im Falle von *Bunbury* mit keinem Wort erwähnt. Das *Kleine Theater* hatte in der Vorbereitung des Theaterabends das Schwergewicht einseitig auf *Salome* gelegt, womöglich in der irrigen Annahme, daß sich Wildes Sprach- und Situationskomik auch ohne besondere Regieanstrengungen gegen *Salome* würde behaupten können. Über eine Mitwirkung bzw. Regietätigkeit Max Reinhardts an der *Bunbury*-Inszenierung ist nichts bekannt, während er in *Salome* auch als Schauspieler mitwirkte.³⁹ Als Regisseur von *Bunbury* firmierte offiziell der Schauspieler Friedrich Kayßler. Dennoch muß man sicher davon ausgehen, daß Max Reinhardt, ebenso wie der zweite bekannte Regisseur des *Kleinen Theaters*, Richard Vallentin, auch auf die *Bunbury*-Aufführung einen gewissen Einfluß hatte, wenn darüber heute auch nur noch spekuliert werden kann.

Typisch für die kritische Rezeption von *Bunbury* ist Isidor Landaus Besprechung zweitens dadurch, daß er von einer »läppische[n] Geschichte« spricht. Andere Kritiker resümieren mit ähnlichen Worten: »[...] banales Geschwätz mit satirischen Geistesblitzen wunderbarlich gemischt.«⁴⁰ – »Drei Akte für die winzige Idee war zu viel des Guten.«⁴¹ Die Verwirrung und Ratlosigkeit der Kritik angesichts des leichtgewichtigen Handlungsverlaufs des Stückes zeigt sich am explizitesten in Paul Mahns Besprechung:

Den Beschluß machte eine seltsam barocke, wunderlich alles durcheinander wirbelnde Komödie *Bunbury*. [...] Es ist schwer genau zu sagen, worauf das Ganze hinauswill. Vielleicht ist es völlig nur für einen Engländer verständlich. [...] Aber das Stück ist sehr kraus, sehr paradox, sehr verworren, und mancher kann über die Hälfte hinaus gelangt sein, bevor er ahnt, was vorgeht. Ein gut Teil der Paradoxien ist auch nur um ihrer selbst willen, nur des tolln Unverstandes, des stillvollen Stumpfsinns wegen da, wie manche »Katerstimmungen« in einer guten Bierzeitung.⁴²

Man wirft Wilde – von einem Standpunkt höheren Anspruchs und größerer Ernsthaftigkeit aus – die Trivialität seiner »trivialen« Komödie vor, ohne einen tieferen Grund für Wildes Apotheose des Trivialen erkennen zu können.

Die Gattungsfrage und -tradition ist das dritte Thema, das Isidor Landau und die anderen Kritiker anschnitten. Dabei sind sich die Kritiker darin einig, daß es sich vor allem um eine Satire auf englische Gesellschaftszustände han-

³⁹ »Unter den übrigen Darstellern fiel besonders Max Reinhardts alter Jude bedeutsam auf«, schreibt Philipp Stein im *Berliner Lokal-Anzeiger* (16. 11. 1902). Bei den späteren Aufführungen spielte Reinhardt laut Huesmanns Besetzungsplänen nicht mehr selbst mit.

⁴⁰ H. Stümcke, *Bühne und Welt* 5, 1902/03, S. 215.

⁴¹ Conrad Schmidt, *Vorwärts*, 18. 11. 1902.

⁴² *Tägliche Rundschau*, 16. 11. 1902. Vgl auch die nicht signierte Besprechung der *Neuen Freien Presse* vom 18. 11. 1902.

dele. Die Gattung der gesellschaftskritischen Komödie sei jedoch »den Engländern nicht vertraut. Darin thun sie's den Franzosen nicht gleich«, meinte Landau, ohne dieses Urteil weiter zu begründen. Es handelt sich dabei um einen Topos der deutschen Theaterkritik, der seine Berechtigung hatte, bevor Wilde und Shaw die moderne englische Gesellschaftskomödie schufen, deren deutsche Rezeption mit *Bunbury* eben erst einsetzte. Dabei war es für die deutsche Rezeption gewiß eine besondere Erschwernis, daß sie mit Wildes letzter Gesellschaftskomödie – also chronologisch gewissermaßen am falschen Ende – beginnen mußte. Wildes letztes Stück steht bei aller Unterschiedlichkeit eben doch in vielfältigem Zusammenhang mit seinen früheren Gesellschaftsdramen, angefangen von der brillanten Sprachgebung über den Schauplatz (London) bis zur Gesellschaftsschicht (Adel, gehobenes Bürgertum), wenn man einmal von der figuralen, motivlichen und thematischen Vernetzung (Dandysmus, Geschlechterbeziehung, Emanzipation usw.) absieht. Den deutschen Kritikern fehlte jedes Vorwissen über Wildes frühere Komödien, und so war der Hinweis auf französische Vorbilder der häufigste Versuch der Kritik, *Bunbury* – und später auch die anderen Gesellschaftskomödien Wildes – in eine Kategorie und Tradition einzuordnen.⁴³

Alfred Kerr, der eine der ausführlichsten Besprechungen von *Bunbury* gibt, zieht bei der Suche nach stilistischen und gattungspoetischen Parallelen eine Verbindungslinie zwischen Wildes Stück und Wedekinds grotesker Ironie:

Oscar Wilde ist ein Stilkünstler. Sehr zweifelhaft, ob er mehr ist. [...] Positive Kaltblütigkeit, die rechteckige Ordnung steifer Clowns wird verzerrt und verhöhnt: aber sie selber spricht unbewußt aus diesem grotesken Humor, kalt gegen alle, nicht mitfühlend ... wie wenn ein exotischer Zeichner Gestalten und Beziehungen herzlos-ruhig zeichnet unter verrückenden Gesichtspunkten. Ein kalter Schmerz spricht aus kalt stilisiertem Blödsinn; ein Menschenschicksal etwa hängt in dem Stücke davon ab, daß jemand durchaus den Namen Ernst tragen müsse; hier liegt etwas Melancholisches, als ob ein geeichter Lebenskenner rief: ›Kin-

⁴³ Stümcke sprach von einem »mixtum compositum«, das »bekannte Pariser Schwank-elemente [...] mit ironischer Verspottung des englischen high life« verbinde (*Bühne und Welt* 5, 1902/03, S. 215); Philipp Stein sah eine »sehr hübsche Satire auf den englischen Familien- und Gouvernantenroman«, wobei aber weder das Thema noch der Witz »dem landläufigen deutschen Geschmack« entsprächen (*Berliner Lokal-Anzeiger*, 16. 11. 1902); Arthur Eloesser wies als einziger auf die genuin englische Schwanktradition hin: »Es ist ein Ding, das ungefähr aussieht wie *Charleys Tante*, eine Burleske, mit der er sich über solche Schwänke lustig macht, indem er Ähnliches erfindet und damit anbietet, daß das Gebiet des reinen Unsinns gerade für ernsthafte Leute sehr anziehend sein kann. Es ist die Parodie einer Parodie, mit ganz reizenden Einfällen gespickt, und sehr amüsan, sobald man sich diesem Ulk mit seinen unmöglichen und unmöglich sein sollenden Verwechslungsspäßen vertrauensvoll überläßt« (*Vossische Zeitung*, 16. 11. 1902). Zu Wildes Kenntnis von *Charleys's Aunt* siehe S. 176, Anm. 91.

der, es ist ja alles so gleichgültig! Kinder, es ist ja alles im Leben solcher Quatsch!«

Die Männer sind Windhunde, mit sprunghaften Empfindungen ohne Tiefe; die Mädchen sind Automaten, Gänse; im Grund erscheinen alle wie unbelebte Kreaturen, kalt groteske Puppen. [...] Hier gehen Fäden zu Frank Wedekind, spätem Sohne der romantischen Ironie, bei dem ganz Unmögliches auf gleiche Art in ulkiger Ruhe gegeben wird.

Das wäre *Bunbury*. Die Handlung ist gleichgültig; [...] Kurz: Frank Wedekind; mit Satire gegen das Britentum und französischer Possentechnik. Das ist die Formel dieses Stückes; nichts anderes; oder ich will ein schlechter Kerl sein.⁴⁴

Alfred Kerr stimmt in seiner *Bunbury*-Kritik mit Bernard Shaws Urteil überein, der über das Stück sagte: „Clever as it was, it was his first really heartless play.“⁴⁵ Auch Kerr sieht das Stück offensichtlich als kaltblütige Karikatur des englischen Gesellschaftslebens, wenn er auch hinter der Oberflächlichkeit Melancholie und Weltschmerz zu wittern vermeint. Was Kerr vermisst, ohne es hier beim Namen zu nennen, ist das, was er als Fürsprecher Hauptmanns, Ibsens und Shaws immer wieder vom Theater forderte: »humanistisches Ethos.«⁴⁶ Kerr vermag nicht zu erkennen, daß Wildes Stück irgendeine positive ethische Botschaft enthält. Er sieht Wilde – vor allem in *Salome* – als Überwinder des Naturalismus in technischer Hinsicht, da er mit »Parallelismen, Symmetrie«, »Verdichtung« arbeite.⁴⁷

Wenn wir im Rückblick die Frage stellen, welche Aspekte des Stückes von den Theaterkritikern übersehen oder ignoriert wurden, so wären zwei Dinge zu nennen: einmal der *Dandysmus*, zum andern die *aphoristische Rhetorik*.⁴⁸

Wildes Stück wird an französischen Vorbildern gemessen, es wird als Satire auf die englische Gesellschaft, als Parodie des sentimentalen englischen Gouvernantenromans und dgl. beschrieben, aber kein Wort wird der dandystisch-komödiantischen Umwertung aller Werte gewidmet, die doch gerade das Spezifikum der Wildeschen Dandy-Komödien bildet. Als „philosophy“ des Stückes hatte Wilde in einem Interview die Lebensanschauung bezeichnet, „we should treat all the trivial things of life very seriously, and all the serious things of life with sincere and studied triviality“.⁴⁹ Diese dandystische Umkehrung der konventionellen bürgerlichen Wertordnung ist weit entfernt von

⁴⁴ *Der Tag*, 19. 11. 1902.

⁴⁵ Hier zitiert nach Tydeman (Hrsg.), *Wilde: Comedies*, S. 42.

⁴⁶ Vgl. Rischbieter, *Theater-Lexikon*, Sp. 736.

⁴⁷ Alfred Kerr, *Der Tag*, 19. 11. 1902. Kerrs Besprechung der *Salome*- und *Bunbury*-Aufführung wurde fünf Jahre später, stellenweise redigiert, wiederabgedruckt in Kerr, *Drama*, S. 280–283. Kerrs Kritik beeinflusste unmittelbar Hagemanns Mannheimer Regiekonzeption von *Bunbury* (vgl. das 7. Kapitel).

⁴⁸ Vgl. zur Dandyproblematik Hess-Lüttich, »Strategie der Paradoxie«; Gnüg, *Kult der Kälte*; Ihrig, *Avantgarde*.

⁴⁹ Hier zitiert nach Tydeman (Hrsg.), *Wilde: Comedies*, S. 41.

dem weltenschmerzlichen Ennui, den Alfred Kerr als Hintersinn des Stückes postulierte – es sei ohnehin »alles im Leben solcher Quatsch!«⁵⁰ *Bunbury* enthält eine weitaus anspruchsvollere – und optimistischere – Botschaft: Das Stück glorifiziert die individuell-ästhetische Existenz zu Lasten der kollektiv-ethischen.⁵¹ Dies erhellt zum Beispiel aus Gwendolens typischem Satz: "In matters of grave importance, style, not sincerity is the vital thing."⁵² Am deutlichsten und durchgängigsten zeigt sich diese Abwertung der gesellschaftlichen – nicht nur der britischen! – Normen zugunsten der anarchistischen Freiheit des sich autonom setzenden Individuums darin, daß in dieser Lügnerkomödie der Lügner – anders als in allen früheren Lügnerkomödien – nicht bestraft und den gesellschaftlichen Normen unterworfen, sondern belohnt wird. Die erfundene Existenz erweist sich als legitim, die Pose wird mit dem Geburtsrecht ausgezeichnet, entpuppt sich als Vorwegnahme der Wahrheit.

JACK. Gwendolen, it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth. Can you forgive me?
GWENDOLEN. I can. For I feel that you are sure to change.⁵³

Gwendolens Replik kann als ironische Aufhebung des utopischen *happy ending* gelesen werden, gleichzeitig aber auch als vorweggenommenes Einkalkulieren der Kontinuität individuell-anarchistischen Widerstands gegen alle libidohemmenden Normen. In *Bunbury* gehen alle Wünsche in Erfüllung, und alle gesellschaftlichen Blockierungen der Libido erweisen sich als wirkungslos angesichts der überraschenden – utopischen – Harmonie zwischen Wunschdenken und Wirklichkeit.

Die Ursache für die Nichtwahrnehmung der ästhetizistischen Antibürgerlichkeit des Stückes durch die Kritik bzw. dessen Klassifizierung als »reiner Unsinn« und dgl. dürfte, wenn wir einmal von der inszenatorischen und translatorischen (Nicht-)Vermittlung dieses Aspekts absehen, vor allem darin zu suchen sein, daß es in Deutschland vor der Jahrhundertwende keine nennenswerte Dandytradition gab, die als intertextueller Maßstab hätte dienen können. Fürst Pückler-Muskau blieb eine Einzelerscheinung. Der deutsche literarische Dandysmus entstand praktisch erst im Laufe der Baudelaire- und Wilde-Rezeption des *Fin de siècle*.

Der zweite Aspekt, der der damaligen Theaterkritik nicht in den Blick kam, war die aphoristische Sprachkunst Wildes, die mit dem Dandysmus unmittelbar zusammenhängt. Daß »die Anfänge der literarischen Sprachskepsis bei Hofmannsthal wie bei Schaukal vom Dandysmus nicht zu trennen« sind,

⁵⁰ Kerr, *Der Tag*, 19. 11. 1902.

⁵¹ Vgl. dazu Kohlmayer, »Dandy«, S. 277 ff.

⁵² Wilde, *Importance*, S. 83.

⁵³ Wilde, *Importance*, S. 104.

hat Ihrig in einer eindringlichen Analyse vorgeführt.⁵⁴ Der Dandy stilisiert sich »nicht nur zu einem wandelnden Bildnis, sondern ebenso zu einem lebenden Text. Eleganz und Originalität kennzeichnen seine Kleidung und seine Äußerungen gleichermaßen.«⁵⁵ Wildes Dandies brillieren durch eine ironisch-aphoristische Rhetorik, die alle bürgerlichen Konventionen und Klischees auf witzige und amüsante Weise unterhöhlt und dadurch dem Subjekt – bzw. den Zuschauern – eine anarchistische Autonomie verschafft. Wildes Paradoxien sind also weder Unsinn noch Selbstzweck, sondern Ausdruck einer sich absolut setzenden Subjektivität.

Wie aus den zeitgenössischen Kritiken hervorgeht, hat kein einziger Theaterkritiker diese beiden modernen Aspekte des Stückes erwähnt. Dies ist vermutlich nicht nur dem mangelnden Vorwissen der Kritiker über die englische und französische Dandytradition und der Unkenntnis von Wildes Essays, zum Beispiel der Schrift *The Soul of Man Under Socialism*, anzulasten, sondern vor allem wohl auch dem Ungenügen der Übersetzung und dem Konzept der Inszenierung.⁵⁶

Das Stück war, wenn man den Besprechungen glauben darf, als Karikatur spezifisch britischer Zustände inszeniert und gespielt worden, ohne daß der antibürgerliche Ästhetizismus der Dandy-Existenzen gebührend herausgestellt worden wäre. Der Versuch der Rekonstruktion der wichtigsten Züge der Erstaufführung von *Bunbury* am *Kleinen Theater* stößt allerdings auf erhebliche Schwierigkeiten. Während sich historischer Kontext, Textfassung und Übersetzerin, theatralische Zeichensprache und Wirkung der Erstaufführung der Wildeschen *Salome* aus den zeitgenössischen Kritiken und Berichten in den Grundzügen nachskizzieren lassen, fließen die Quellen im Falle von *Bunbury* nur spärlich. Huesmanns Auflistung der Reinhardtischen Inszenierungen kann man über *Bunbury* folgende magere Angaben entnehmen:

- Am 7. September 1902 wurde *Der unerläßliche Ernst. Eine triviale Komödie* in der Programmvorschau von *Schall und Rauch*, das sich wenige Wochen später in *Kleines Theater* umbenannte, zusammen mit mehreren (nicht ausgeführten) Projekten angekündigt.⁵⁷
- Am Nachmittag des 15. November 1902 wurde *Bunbury. Eine triviale Komödie für ernsthafte Leute* im Anschluß an *Salome* erstauffgeführt. Huesmanns lücken- und wohl auch fehlerhafte Rekonstruktion des Theaterzettels der Erstaufführung sieht folgendermaßen aus:

⁵⁴ Vgl. Ihrig, *Avantgarde*, S. 24.

⁵⁵ Ihrig, *Avantgarde*, S. 18.

⁵⁶ Dies wird in Meyerfeld, »Wilde in Deutschland«, angedeutet. Dazu unten mehr.

⁵⁷ Huesmann, *Reinhardt*, Nr. 160.

Regie: Friedrich Kayßler
Algernon: Hans Wassmann
Jack: Victor Arnold
Dr. Chasuble: Richard Leopold
(Lady Bracknell?): Rosa Wohlgemuth
Miss Prism: Gertrud Eysoldt.⁵⁸

- Eine Wiederaufnahme von *Bunbury (Der unerläßliche Ernst)* war für Silvester 1906/07 an Reinhardts *Deutschem Theater* vorgesehen, wurde jedoch »durch gerichtlichen Einspruch auf Betreiben von Victor Barnowsky verhindert«,⁵⁹ der sich selbst die Aufführungsrechte für das inzwischen von ihm erworbene *Kleine Theater* gesichert hatte.⁶⁰

Die Spurensuche nach dem Inszenierungsstil der Erstaufführung bringt nur zwei sichere Ergebnisse:

1. Im Rückblick – anlässlich der Silvestervorstellung bei Barnowsky – schreibt Monty Jacobs über die Erstaufführung am *Kleinen Theater*: »In jener denkwürdigen Mittagsvorstellung [...] sauste die Komödie im Galopptempo an uns vorüber und weckte stille Heiterkeit, ohne im geringsten einen Publikumserfolg zu verheißen.«⁶¹ Aus dieser Notiz und ähnlichen Bemerkungen anderer Kritiker geht hervor, daß das Stück in ungewöhnlich flottem *Tempo* gespielt wurde, was vielleicht erklären mag, weshalb kein einziger Kritiker der Erstaufführung den Gang der Handlung nacherzählte bzw. nacherzählen konnte, was wiederum erklärt, weshalb es unmöglich ist, aus den Theaterkritiken die Besetzungsliste zu rekonstruieren und aus diesen Quellen die gespielte Fassung bzw. den Übersetzer zu identifizieren. Verglichen mit dem schweren Rhythmus des optisch-musikalischen Gesamtkunstwerks *Salome* mußte *Bunbury* ohnehin wie ein Rückfall ins reine Sprechtheater wirken. Das hohe Spieltempo mußte den Eindruck der Flachheit verstärken.

2. Ein zweiter Zug der Erstaufführung läßt sich daraus erschließen, daß praktisch alle Kritiker darauf insistieren: Das Stück wurde als *Parodie, Satire und Karikatur* gespielt, so als gehe es darin einzig um literarische Kommentierungen, um die »Verspottung der hergebrachten Bühnenschablonen« der englischen Literatur und Gesellschaft.⁶² Der Inszenierungsstil war anscheinend so sehr auf parodistische Distanzierung angelegt, daß das Publikum, dem das für

⁵⁸ Huesmann, *Reinhardt*, Nr. 168. Die Liste müßte folgendermaßen korrigiert bzw. ergänzt werden: Gwendolen: Gertrud Eysoldt; Cecily: Johanna Hus; Miss Prism: Antonie Wohlbrück.

⁵⁹ Huesmann, *Reinhardt*, Nr. 313.

⁶⁰ Vgl. dazu die Besprechung von Barnowskys Inszenierung im 5. Kapitel.

⁶¹ *Berliner Tageblatt*, 2. 1. 1907.

⁶² Paul Block, *Berliner Tageblatt*, 16. 11. 1902.

das Verständnis einer Parodie unerläßliche Wissen über die parodierten Phänomene fehlte, sich vergeblich nach der Relevanz der vorgeführten komischen Figuren und Ereignisse fragen mußte. Durch das globale Verständnis des Stückes als Karikatur britischer Phänomene – womöglich gar als »Parodie einer Parodie« (Eloesser) – wurden dabei nicht nur die individuellen Unterschiede zwischen den Figuren weitgehend verwischt, sondern auch deren innere psychologische Kohärenz und Wahrscheinlichkeit negiert, so daß Alfred Kerr zusammenfassend – und abschätzig – von »Clowns« und »Puppen« sprechen konnte. Der Inszenierung war es nicht gelungen, die Kunstwelt des Stückes so zu präsentieren, daß sie aus sich heraus verständlich war.⁶³

Galopptempo und parodistischer Inszenierungsstil trugen vermutlich, zumal im Kontrast mit der vorhergehenden *Salome*-Aufführung, zum relativen Mißerfolg der Erstaufführung von *Bunbury* bei.

C. Der *Bunbury*-Übersetzer Felix Paul Greve

In Isidor Landaus oben (S. 16 f.) zitierter Kritik wird die Übersetzerin Hedwig Lachmann lobend erwähnt – sie habe die *Salome* »mit liebevoller Vertiefung in die Seele des Werkes« übertragen. Im Falle von *Bunbury* würdigt der Kritiker den übersetzerischen Vermittler keines Wortes. Arthur Eloesser ist der einzige unter den Theaterkritikern, der die im *Kleinen Theater* gespielte Übersetzung knapp – und negativ – kommentiert, wobei man annehmen darf, daß sein Urteil kaum auf der Kenntnis des englischen Originaltextes – der von Wilde betreuten Ausgabe von 1899 – beruht:

Gespielt wurde recht flink, namentlich von den Damen Eysoldt und Hus, den Herren Waßmann und Arnold, aber wie schon die Übersetzung viel vom Geiste des Originals verwischt hat, so hat die Darstellung noch manches vergrößert, wodurch namentlich die Satire auf alle möglichen Verschrobenheiten der englischen Gesellschaft verloren ging.⁶⁴

⁶³ Es scheint außerdem zumindest an einer Stelle einen Versuch »romantischer Ironie« im Sinne des »Aus-der-Rolle-Fallens« gegeben zu haben, wie Alfred Kerr (als einziger Zeuge) berichtet: »Es ist romantische Ironie, wenn der Held eine Reisetasche vorzeigt, darin er vor x-Jahren auf dem *Bahnhof Friedrichstraße* ausgesetzt worden« (*Der Tag*, 19. 11. 1902; Hervorhebung R. K.). Eine solche vereinzelte kabarettistische Anspielung auf Lokales mußte in der Tat den Eindruck der »Parodie einer Parodie« (Eloesser) machen. – In der Buchausgabe seiner Kritik, die die Spuren des theatralischen Anlasses seiner Kritik tilgte, ließ Kerr aus dem obigen Satz das Wort »Friedrichstraße« weg (Kerr, *Drama*, S. 281).

⁶⁴ *Vossische Zeitung*, 16. 11. 1902.

Max Meyerfeld, der beste deutsche Wildekenner der Jahrhundertwende, war vielleicht der einzige Besucher der privaten Erstaufführung des Stückes, der ein fundiertes Urteil über den translatorischen Aspekt der Aufführung fällen konnte. Für unseren Zusammenhang ist besonders aufschlußreich, was er über die deutsche Erstaufführung von *The Importance of Being Earnest* schrieb. Sein Urteil fiel wesentlich härter aus als das der professionellen Theaterkritiker. Er schreibt, daß die Aufführung »jeden Kenner der englischen Bühne, speziell auch der wildischen Eigenart, mit Schaudern erfüllen mußte: so sehr hatte man sie verkotzebuet«. ⁶⁵ Der Name Kotzebue soll hier wohl besonders die sprachliche und ästhetische Anspruchslosigkeit der Berliner Inszenierung brandmarken. Denn am Schluß desselben Essays wendet sich Meyerfeld noch einmal an die deutschen Übersetzer, die – abgesehen von der *Salome*-Übersetzerin Hedwig Lachmann – generell nicht mit der gebotenen Sorgfalt arbeiteten:

Den Herren Übersetzern [...] möchte ich in Kürze dieses einschärfen: Oscar Wilde ist ein glänzender und gelegentlich mit seinem Glanz prunkender Stilkünstler. Seine Essais – man glaube mir aufs Wort – sind wahre Kronjuwelen des Stils; seine Komödien enthalten den geschliffensten Dialog, die pointierteste Konversation, die England im Zeitalter der Viktoria gehört hat. Man lese etwa eine Seite Sheridan neben der graziösen Beweglichkeit, der Boulevardanmut Oscar Wildes. Hier haben wir die reifste Blüte – ich habe gar nichts dagegen, wenn man es Faulbaumblüte nennt – englischer Wortgefechtskunst. Damit ist es nicht gethan, daß man diese geschälten, manchmal auch gequälten Apereus, diese funkelnden Antithesen und Spitzen etwa dem Inhalt nach richtig wiedergibt: sie müssen in der Form nicht minder brillieren; sie müssen ihre Floretteleganz bewahren; kein Wort darf da zu viel stehen. Von heut auf morgen bewältigt man solche Aufgaben nicht. ⁶⁶

Wenn Meyerfeld, der ansonsten niemals ein Blatt vor den Mund nahm, den *Bunbury*-Übersetzer nicht beim Namen nannte, so vermutlich nur deshalb, weil der Theaterzettel bzw. das Programm der privaten Aufführung den Namen des Übersetzers ebenfalls verschwieg, oder – was wahrscheinlicher ist – weil es für die Privatvorstellung überhaupt kein Programm mit vollständigem Theaterzettel gab. ⁶⁷

⁶⁵ Meyerfeld, »Wilde in Deutschland«, Sp. 460.

⁶⁶ Meyerfeld, »Wilde in Deutschland«, Sp. 461 f.

⁶⁷ Letzteres würde jedenfalls den eigenartigen Umstand erklären, weshalb in den Kritiken weder der Übersetzernamen noch – abgesehen von »John« – eine einzige Figur mit ihrem englischen Namen genannt wird. Den Kritikern war es wohl zu riskant, englische Namen wie »Algernon«, »Lady Bracknell«, »Miss Prism«, »Doktor Chasuble« usw. allein nach dem Gehör zu Papier zu bringen. Daraus läßt sich weiterhin schließen, daß zum Zeitpunkt der Aufführung noch kein Kritiker den englischen Originaltext gelesen hatte.

Meines Wissens ist keinem einzigen Theater-Dokument zu entnehmen, wer die deutsche Übersetzung für die Erstaufführung im *Kleinen Theater* herstellte. Selbst Huesmanns Recherchen sind in diesem Punkt erfolglos geblieben.⁶⁸ Es gibt jedoch einen eindeutigen Beweis dafür, daß es sich bei dem fraglichen Übersetzer nur um Felix Paul Greve handeln kann.

Im ersten Jahrzehnt nach Wildes Tod teilten sich eine ganze Reihe von Verlagen und Übersetzern das einträgliche Geschäft der Wilde-Publikationen. Es kam aufgrund der unklaren rechtlichen Verhältnisse zu zahlreichen Mehrfachübersetzungen und konkurrierenden Ausgaben, wobei sich die Verlage Max Spohr in Leipzig, J. C. C. Bruns in Minden und der Inselverlag zunächst den Löwenanteil sichern konnten. Was die Komödien betrifft, so erschienen 1902 bei Max Spohr *Lady Windermere's Fächer* und *Eine Frau ohne Bedeutung*, 1903 folgten *Ernst sein!* und *Ein idealer Gatte*. Diese Übersetzungen – mit Ausnahme von *Ernst sein!*, das Teschenberg allein übersetzte – entstanden in Zusammenarbeit zwischen den beiden Übersetzern Isidore Leo Pavia und Hermann Freiherr von Teschenberg.

Dem Verlag Max Spohr ging es bei seinem Engagement für Wilde weniger um ein literarisches, als vielmehr um ein sexuelles Interesse, wie Max Meyerfeld beklagt:

Der Verlag Max Spohr in Leipzig hat sich des größten Teils seiner Schriften angenommen. Ich kenne den Verlag nicht, weiß nur, daß er aus der homosexuellen Litteratur eine Spezialität macht. Mußte man die Werke des armen Dichters mit all den psychopathologischen Studien in einen Käfig sperren? S. Fischer oder der Insel-Verlag wären doch eben für ihn gut genug gewesen. In London erschienen einst seine Dichtungen in Prachtausgaben [...]; müssen sie jetzt in der Fremde im Bettelgewand eines grünen Umschlags einhergehen?...

Der zweite Verlag, der sich kurz nach der Jahrhundertwende um die Verbreitung der Wildeschen Werke bemühte, war der Verlag J. C. C. Bruns in Minden in Westfalen.⁷⁰ Er hatte sich seit 1898 auf die moderne, antinaturalistische Literatur spezialisiert, die er in attraktiv gestalteten, kleinformatischen Büchern herausbrachte. Der Verlagsleiter Max Bruns, selbst Schriftsteller und Baudelaire-Übersetzer, stand dem jungen Rilke sowie George und seinem Kreis nahe. Ab 1901 veröffentlichte er die Werke Baudelaires und Poes in fünf bzw. zehn Bänden. Ab 1903 wurden dann Werke von und über Wilde ins Programm aufgenommen.

Die einzige zeitgenössische Quelle, aus der hervorgeht, daß auch *Bunbury* 1903 bei Max Bruns publiziert wurde, ist eine Sammelrezension von Max

⁶⁸ Vgl. Huesmann, *Reinhardt*, Nr. 168.

⁶⁹ Meyerfeld, »Wilde in Deutschland«, Sp. 462.

⁷⁰ Vgl. zum folgenden Sarkowski, »J. C. C. Bruns«, S. 121–131.

Meyerfeld vom 15. Januar 1904. Darin werden drei Übersetzungen Greves folgendermaßen angezeigt:

3. Das Bildnis Dorian Grays. (The Picture of Dorian Gray.) Von Oscar Wilde. Deutsch von Felix Paul Greve. Minden i. W., J. C. C. Bruns. 367 S. M. 3,50 (4,50).

4. Fingerzeige. (Intentions.) Von Oscar Wilde. Deutsch von Felix Paul Greve. Ebda. 268 S. M. 3,- (4,-).

5. Bunbury. (The Importance of being Earnest.) Eine Komödie von Oscar Wilde. Deutsch von Felix Paul Greve. Ebda.⁷¹

Auffällig ist dabei, daß für *Bunbury* kein Preis angegeben ist: Die Buchausgabe von 1903, von der in Deutschland heute nur noch ein einziges (!) Exemplar im Marbacher Literaturarchiv zu existieren scheint, durfte vielleicht aus Copyrightgründen nicht im normalen Buchhandel vertrieben werden.⁷² Über die möglichen Hintergründe wird weiter unten zu sprechen sein.

Wie schon der Unterschied der Titelgebung – *Bunbury* bei Greve, *Ernst sein!* bei Teschenberg – nahelegt, ist als Übersetzer der im *Kleinen Theater* gespielten Übersetzung von *The Importance of Being Earnest* in erster Linie an Felix Paul Greve zu denken. Daß diese Schlußfolgerung stimmt, geht zweifelsfrei aus einem Brief Greves vom 23. September 1902 an Friedrich Gundolf hervor: Darin fordert er Gundolf auf, sich die baldige Aufführung seiner Übersetzung(en) im *Kleinen Theater* in Berlin anzusehen.⁷³

⁷¹ Meyerfeld, »Von und über Oscar Wilde«, Sp. 541.

⁷² In Hänsel-Hohenhausens Bibliographie (*Oscar-Wilde-Rezeption*) wird als Erscheinungsjahr 1903 genannt. Danach folgt der – falsche – Vermerk: »Kein BN« (= Besitznachweis) (Nr. 153, S. 50). Carl Hagemann, selbst einer der frühesten Hausautoren bei J. C. C. Bruns, nennt das Buch in keinem seiner beiden 1904 bei Bruns erschienenen Wilde-Bücher, weder in der umfangreichen Bibliographie seines *Wilde-Brevier* noch in *Oscar Wilde. Studien zur modernen Weltliteratur*. Auch in der 7 Seiten umfassenden Wilde-Bibliographie seines Wilde-Buches von 1925 wird Greves *Bunbury*-Übersetzung nicht geführt. Im Vorwort dieser Bibliographie sagt er allerdings: »Der Plan des Verlages von J. C. C. Bruns in Minden, eine Gesamtausgabe der Wildeschen Werke in geschmackvollem und vornehmer Gewande [...] zu veranstalten, ist leider [...] nicht zur Ausführung gekommen« (Hagemann, *Oscar Wilde. Sein Leben und sein Werk*, S. 237).

⁷³ Vgl. Spettigue, *FPG*, S. 73. Spettigue hat allerdings nicht weiter recherchiert; er weiß nichts über die *Bunbury*-Aufführung im *Kleinen Theater* am 15. November 1902. In seiner Bibliographie der Greveschen Übersetzungen und Bearbeitungen vermerkt er: »Wilde, Oscar. Four plays perhaps produced in FPG's translation by the Berlin *Little Theatre*, October 1902« (S. 240). – Im George-Archiv der Stuttgarter Landesbibliothek befindet sich eine Kopie des fraglichen Briefes, worauf mich Frau Dr. Oelmann freundlicherweise hinwies. Die entscheidende Briefstelle lautet: »Sehr geehrter Herr Gundolf, [...]. Da Sie nach Berlin zurückgehen, darf ich Sie vielleicht auf das »Kleine

Felix Paul Greve (1879–1948), der von 1902 bis 1909 die unglaubliche Menge von rund 12 000 Seiten Literatur, vor allem aus dem Englischen und Französischen, übersetzte,⁷⁴ ohne dabei finanziell je auf einen grünen Zweig zu kommen, verschwand 1909 unter Vortäuschung eines Selbstmordes aus Deutschland, um in Kanada mit neuem Namen und erfundenem Lebenslauf als »Frederick Philip Grove« ein neues Leben anzufangen. Erst 1971 stieß der kanadische Literaturwissenschaftler Douglas O. Spettigue auf das europäische Vorleben des kanadischen Schriftstellers »Grove«, das er in einer faszinierenden, wenn auch lückenhaften Biographie zu rekonstruieren versuchte.

Für unseren Zusammenhang ist besonders das Jahr 1902 wichtig. Nach abgebrochenem Studium der Althilologie in Bonn, bei dem Greve – aufgrund seiner kostspieligen Dandyallüren – weit über seine Verhältnisse gelebt, jedoch vielversprechende literarische Kontakte zur ästhetizistischen Avantgarde um George geknüpft hatte, gelang es ihm im Frühjahr 1902, bis dicht an den Georgekreis heranzukommen. Am 16. Mai 1902 kam es sogar zu einem, wie Spettigue schreibt, “fateful meeting” mit George:

— fateful because it introduced Felix to translating for a living, that arduous vocation which was to be his principal employment for the rest of his life in Europe [...]. George’s poetry was already attracting attention outside Germany; now an English edition was being prepared in a translation by an American girl [...]. Felix claimed to be fluent in English— would he care to examine the translation carefully for faults of style?⁷⁵

In Wirklichkeit kann Greve zu diesem Zeitpunkt höchstens über sehr gute Schulkenntnisse im Englischen verfügt haben, da er vor seiner Flucht nach Kanada niemals längere Zeit in einem englischsprachigen Land gelebt hatte.⁷⁶ Während seiner sechs Semester in Bonn besuchte er nur eine einzige Vorlesung in englischer Literatur (Byrons Leben und Werk).⁷⁷ Greve fehlten von Anfang an die gründlichen sprachlichen und kulturellen Kenntnisse, die er in den

Theater«, Linden 44, aufmerksam machen, allwo in Übersetzungen von mir 4 Wilde-sche Dramen die Bretter beschreiten werden. Ich glaube, die Aufführungen werden gut sein. Etwa in der ersten Octoberwoche erwarte ich die erste Premiere. Wenn sie sich nicht verzögert, ist es nicht ausgeschlossen, dass ich die zweite Octoberwoche doch noch in Darmstadt bin.«

⁷⁴ Spettigue, *FPG*, S. 163.

⁷⁵ Spettigue, *FPG*, S. 72.

⁷⁶ Spettigue rechnet mit einem einzigen kurzen Besuch in London im Spätherbst 1900: “It is [...] possible that Felix’s defection from Bonn in the late fall of 1900 had a specific cause, namely, the news of the final collapse and, on the night of November 30, the death of Wilde in Paris. At least, his own account names London and Paris as his next universities after Bonn, and as he did not study at either place, we must assume that the visits there were brief pilgrimages in the late fall of 1900” (*FPG*, S. 58 f.).

⁷⁷ Spettigue, *FPG*, S. 50 f.

nächsten Jahren als Übersetzer Brownings, De Quinceys, Dickens', Dowsons, Merediths, Paters, Swifts, Symons', Wells' und Wildes – um nur die wichtigsten der von ihm übersetzten englischsprachigen Autoren aufzuzählen – benötigt hätte. Dagegen besaß er, wie sein kanadischer Biograph zu betonen immer wieder Anlaß hat, einen fatalen Hang zum Bluffen und zur Hochstapellei: Greve war, in unkritischer Imitation, ja, verbohrteter Nachbuchstabierung von Wildes Leben, dessen *The Decay of Lying* er übersetzte und wörtlich nahm, "a self-confessed liar".⁷⁸

Es spricht vieles dafür, daß Greve 1902 aufgrund seiner George-Kontakte mit dem Verlag J. C. C. Bruns in Verbindung trat und diesem seine Wilde-Übersetzungen, darunter die der Komödien, anbot. Auch die Verbindung zum *Kleinen Theater* dürfte über den Georgekreis gelaufen sein. Gundolf zum Beispiel studierte seit Januar 1901 in Berlin, wo er sofort rege am kulturellen Leben teilnahm.⁷⁹

Aber schon wenige Monate später ging es mit der literarischen Karriere des 23jährigen wieder bergab. Einmal erhielt Greve von Otto Julius Bierbaum in der Zeitschrift *Die Insel*, aus der sich wenig später der Inselverlag entwickelte, für seine George nachempfundenen Gedichte *Wanderungen* eine vernichtende Kritik. Zum andern gelang es ihm auch nicht, im Georgekreis festen Fuß zu fassen. Was er Ende August George zur Veröffentlichung im Hausblatt des Georgekreises, den *Blättern für die Kunst*, zugeschickt hatte, wurde von George in einer Postkarte an Gundolf vom 3. September 1902 mit der lakonischen Bemerkung, »zu wenig um als einführungsbeitrag zu gelten«, abgetan.⁸⁰ Greve hatte somit innerhalb kurzer Zeit sowohl vom Georgekreis wie von dessen Antipoden Bierbaum eine Abfuhr erhalten. Greve hatte sich im literarischen Übereifer zwischen zwei Stühle gesetzt.⁸¹

Auch seine Verbindungen zum neugegründeten Inselverlag, für den Greve 1902 Paters *Marius* und Wildes Märchen übersetzen wollte, gerieten Anfang November 1902 plötzlich in eine schwere Krise. Anscheinend hatte Greve vor Bekannten in Berlin und München mit frei erfundenen Geschichten geprahlt, wie er als künftiger Großautor des Inselverlags vom Verlagsleiter Robert von Poellnitz zu teuren Dinern traktiert worden sei, was wiederum diesem zu Ohren gekommen war und um ein Haar zum Abbruch der Geschäftsverbindungen mit Greve geführt hätte.⁸² Am 19. November 1902, also vier Tage nach der glanzlosen Berliner *Bunbury*-Premiere, schrieb Greve einen zerknirschten Brief an

⁷⁸ Spettigue, *FPG*, S. 214.

⁷⁹ Vgl. Boehringler/Landmann (Hrsg.), *Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel*, S. 70 ff.

⁸⁰ Boehringler/Landmann (Hrsg.), *Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel*, S. 120.

⁸¹ Spettigue, *FPG*, S. 71 f.

⁸² Spettigue, *FPG*, S. 82 f.

von Poellnitz, und dieser verzieh. "Felix had survived a crisis, but more crises were on the way."⁸³

Daß sich Greve von der Aufführung seiner *Bunbury*-Übersetzung am *Kleinen Theater* eine Art Durchbruch versprochen haben muß, geht nicht nur aus seinem Brief an Gundolf vom 23. September 1902 hervor, wo er schon von der Aufführung aller vier Komödien Wildes in seiner Übersetzung am *Kleinen Theater* spricht, sondern auch daraus, daß er Anfang Oktober von München nach Berlin umzog.⁸⁴ Die Aufführung von *Bunbury* am 15. November 1902 vor der gesamten deutschen Literaturprominenz war eine einmalige Gelegenheit, bekannt zu werden und aus der finanziellen Misere – er lebte seit seiner Bonner Studentenzeit auf Pump – herauszukommen, zumal er seit November mit einer Frau («Elsa») zusammenlebte, die um seinetwillen ihrem Ehemann davongelaufen war.⁸⁵

Für Greve war der theatralische Mißerfolg von *Bunbury* in jeder Hinsicht eine Katastrophe. Diese wurde vielleicht durch ein völlig anders geartetes Problem noch peinlicher: die Frage des Copyright. Da zu diesem Punkt keine eindeutigen Dokumente vorliegen, seien nur die auffälligen Fakten genannt und eine Hypothese vorgeschlagen. Ausgangspunkt ist die Tatsache, daß *Bunbury*, das ja im Gegensatz zu *Salome* nicht von der Zensur verboten war, nach der privaten Samstagsnachmittagsvorstellung abrupt vom Spielplan genommen wurde, obwohl das Stück – einer Zeitungsnotiz zufolge – am darauffolgenden

⁸³ Spettigue, *FPG*, S. 84.

⁸⁴ Spettigue, der die avantgardistische Bedeutung des *Kleinen Theaters* anscheinend nicht kannte, begründet den Umzug nach Berlin nicht weiter.

⁸⁵ Spettigue, *FPG*, S. 81. Greve verarbeitete die Frustration der Jahre 1902-03 literarisch in dem Künstler- und Schlüsselroman *Fanny Eßler* (erschieden 1905, 2. Auflage 1907), der von 1892 bis 1903 spielt und eine eigene kulturhistorische Analyse verdiente. Im George-Archiv der Stuttgarter Landesbibliothek befindet sich eine Kopie des ansonsten in Deutschland verschollenen Werkes. In *Fanny Eßler* finden sich zahlreiche Anspielungen auf das künstlerische Leben in Berlin. Das fatale Datum des *Bunbury*-Mißerfolgs wird sogar zweimal ausdrücklich genannt (S. 420, 469), ohne daß allerdings die Aufführung im *Kleinen Theater* erwähnt würde. Greves damalige Hoffnungen auf einen finanziellen Durchbruch spiegeln sich jedoch mehrmals deutlich in der Figur des Dichters Eduard. Zum Beispiel vertröstet er Fanny, die den Wunsch nach neuen Kleidern äußert, mit der Aussicht auf den eventuellen Theatererfolg – »Vielleicht, wenn mein Drama herauskommt...« (S. 436). Wenige Seiten danach findet sich die expliziteste Anspielung des Buches: »er hatte im Frühjahr sein Drama vollendet, und es sollte am *Kleinen Theater* aufgeführt werden: die Leseproben des Stücks im Zimmer der Direktion, wo man streichen und kürzen mußte, dann der Beginn der Einstudierung, bei der er jede Rolle mit dem Schauspieler einzeln durchging, was endlose Verzögerungen brachte – das verlangte mehr von ihm, als er noch leisten konnte. In rapider Zunahme stellten sich immer häufiger Neuralgien ein: furchtbare Kopfschmerzen, die ihn oft tagelang ans Bett fesselten« (S. 451). 1984 erschien die englische Übersetzung von Greves Roman: Grove, *Fanny Essler*.

Donnerstag, also am 20. November, hätte »öffentlich in Scene« gehen sollen.⁸⁶

Weshalb kam es nicht zu dieser öffentlichen Erstaufführung, die doch bereits in der Presse angekündigt war? Hier sind vor allem juristische Gründe denkbar, und in der Tat werden ganze zwei Wochen nach der *Bunbury*-Premiere im Briefwechsel zwischen von Poellnitz und Greve derartige Gründe angedeutet. Ich zitiere Spettigue:

A continual worry was copyrights. Then as now it was difficult to know except by hearsay who had the rights to what, and what the latest copyright position might be. In November 1902 Arthur Langen had written to von Poellnitz demanding that he withdraw his edition of Wilde's *Salome* since Langen had got from the English trustee the rights for the complete dramatic works of Wilde. Worried, von Poellnitz wrote to Felix for assurance that Felix had obtained permission to publish his translations of Dowson's *Dilemmas* and Wilde's *Tales*; it was normal, he insisted, for the author, not the publisher, to write for that permission (3 December, 1902). Felix replied promptly: he had already written to Elkin Mathews about the Dowson, and since Wilde's *Tales* had been published in 1891 they had passed the ten-year limit and were therefore not restricted under the Berne Convention (4 December, 1902).⁸⁷

Es ist denkbar, daß Greve – mit der Unerfahrenheit des Anfängers – seine Komödien-Übersetzungen hergestellt und Max Bruns sowie dem *Kleinen Theater* angeboten hatte, ohne sich zuvor das Einverständnis des zuständigen deutschen Copyrightinhabers zu sichern. Er hätte demzufolge – auch das geht aus von Poellnitz' Brief bzw. Spettigues Darstellung hervor – für eventuelle Schäden nicht nur gegenüber dem tatsächlichen Inhaber der Rechte, sondern auch gegenüber dem *Kleinen Theater* sowie dem Verlag J. C. C. Bruns haften müssen, weil es – so jedenfalls die Ansicht von Poellnitz' in dem oben zitierten Brief – Sache des Übersetzers gewesen wäre, sich um die Rechte zu kümmern. Dies könnte, falls meine Hypothese stimmt, auch der eigentliche Grund dafür gewesen sein, weshalb der Name des *Bunbury*-Übersetzers von seiten des *Kleinen Theaters* verschwiegen wurde – oder gar verschwiegen werden mußte.⁸⁸

⁸⁶ Vgl. den entsprechenden Spielplanhinweis in der Berliner Zeitung *Vorwärts* vom 18. 11. 1902, S. 900.

⁸⁷ Spettigue, *FPG*, S. 85.

⁸⁸ Der Verlag J. C. C. Bruns hatte – Meyerfelds Besprechung zufolge (»Von und über Oscar Wilde«, Sp. 541) – Greves *Bunbury* bereits gedruckt und bereitete laut Hagemann (*Oscar Wilde. Sein Leben und sein Werk*, S. 237) eine Gesamtausgabe vor, was vielleicht durch Arthur Langens Erwerb des Copyright (für die Buchrechte) verhindert wurde. Eine drucktechnische Spur der ehrgeizigen Pläne des Verlags (und Greves) ist noch zu erkennen: In der Buchausgabe von Greves *Bunbury* aus dem Jahr 1903 ist jeder der sieben Papierbögen mit dem Kürzel »Wilde, Dramen, IIb.« versehen (S. 17, 33 usw.). Meine Hypothese lautet: Die Buchausgabe von 1903 galt juristisch nicht als

Die Hypothese, daß Greve seine *Bunbury*-Übersetzung gemacht hatte, ohne dazu berechtigt zu sein, daß das Stück also nach der privaten Vorstellung weder öffentlich in Szene gehen noch vom Verlag J. C. C. Bruns zum Verkauf angeboten werden durfte, wird durch verschiedene weitere Hinweise gestützt.

Zum einen wurde oben bereits erwähnt, daß es – trotz der Besprechung der Buchausgabe durch Max Meyerfeld im Januar 1904⁸⁹ – nicht den geringsten Beweis dafür gibt, daß das Buch tatsächlich in den Buchhandel gelangte. Auf den üblichen Prospektseiten des Verlags in den Veröffentlichungen der Jahre 1903/04 wird es – im Gegensatz zu allen anderen bei Bruns erschienenen Büchern – kein einziges Mal angezeigt.

Zum andern ist auffällig, daß auch Greve selbst – abgesehen von jenem Brief an Gundolf vom September 1902 – später niemals erwähnt, daß er der Autor der am 15. November 1902 in Berlin gespielten *Bunbury*-Übersetzung war. In seinem kurze Zeit nach der Berliner Aufführung geschriebenen Essay *Oscar Wilde*, der – in charakteristischer Pose – von Greve mit »Palermo, im März 1903« unterzeichnet ist, nennt er, anders als im Falle von *Salome*, in der Bibliographie überhaupt keine deutsche Übersetzung von *The Importance of Being Earnest*, und in einer Anmerkung gibt er als deutschen Titel des Werkes gar den der Übersetzung Teschenbergs an: »*Ernst sein*«. ⁹⁰ Noch in dem rund drei Jahre später entstandenen Essay »Oscar Wilde und das Drama«, der 1908 in der Wilde-Ausgabe des Wiener Verlags erschien, ⁹¹ verschweigt er seine

Buch-Veröffentlichung, sondern hatte lediglich den Bühnen gegenüber den Status eines unverkäuflichen Bühnenmanuskripts: Daher konnte in Meyerfelds Anzeige kein Preis angegeben werden. (Als Inhaber der Aufführungsrechte wird in Greves *Bunbury*-Übersetzung von 1903 der Theaterverlag Ernst Bloch, Berlin, genannt, der auch die Bühnenrechte an Teschenbergs, Vallentins und Blei/Zeiß' Fassung innehatte.) Für die Druckkosten der Bühnenmanuskripte hatte normalerweise nicht der Verlag, sondern der Bühnenautor aufzukommen (vgl. Jährg-Ostertag, *Das dramatische Werk*, S. 75): vielleicht ein weiterer Grund für Greves finanziellen Ruin. Womöglich verlangte der Bruns-Verlag eine besondere Art Schadensersatz von Greve: Einen Essay über Wilde, um die Wilde-Welle des Jahres 1903/04 nach Kräften zu nutzen. Greves im Bonner Gefängnis zusammengestoppelter Essay *Randarabesken zu Oskar Wilde*, der noch Ende 1903 bei Bruns erschien, scheint auf den ersten Seiten eine Anspielung auf den angedeuteten Hintergrund zu enthalten: »[...] vor mir liegt ein Brief des Verlegers, der einen Essay über den englischen Dichter will [...]. Ah, als ich den Brief erhielt, da sagte ich entschlossen: »Nein!! Nichts mehr von Wilde!! ... Ich habe ein Verbrechen an ihm begangen, als ich ihn übersetzte, und seitdem hat er sich mir an die Fersen geheftet und will, ich soll das Verbrechen sühnen [...]« (S. 2f.). Man könnte diese Stelle allerdings auch als selbstverliebt Kokettieren mit der besonderen faustisch-dämonischen Beziehung des Autors zu Wilde interpretieren, wozu Spettigue, der allerdings nichts über die *Bunbury*-Hintergründe weiß, tatsächlich neigt (*FPG*, S. 108 ff.).

⁸⁹ Meyerfeld, »Von und über Wilde«, Sp. 541 ff.

⁹⁰ Felix Paul Greve, *Oscar Wilde*, 1903, S. 44, 46, 12.

⁹¹ Greve, »Drama«, S. 5–102.

frühe *Bunbury*-Autorschaft, obwohl er in dem Essay über den Mißerfolg von *Bunbury* in Deutschland wie auch über die private Erstaufführung von *Salome* ausführlich berichtet. Durch Bescheidenheit ist diese Selbstverleugnung Greves sicherlich nicht zu erklären – eher durch die Absicht, einen Fall von Copyrightsverletzung und mangelnder Professionalität stillschweigend zu übergehen.

Greve hatte zudem ab 1903 ganz besonders gewichtige Gründe, sich juristisch unauffällig zu verhalten, wenn er weiterhin mit seriösen Verlagen zusammenarbeiten wollte. In diesem Zusammenhang ist es nämlich von Belang, daß Greve Ende Mai 1903, eben aus Italien zurückgekehrt, in Bonn verhaftet und verurteilt wurde, weil er von einem gutmütigen reichen Studienfreund jahrelang enorme Summen erschwindelt (erpreßt?) hatte – unter Vortäuschung großer literarischer Erfolgsaussichten. Vom 1. Juni 1903 an mußte er ein Jahr lang im Bonner Gefängnis einsitzen. Seine künftigen Einnahmen wurden bis zur vollständigen Bezahlung seiner Schulden an den Kläger verpfändet.⁹² Greve konnte sich nach seiner Freilassung nur dadurch über Wasser halten, daß er – mit dem Einverständnis der Verlage – unter verschiedenen Pseudonymen weiter Übersetzungen herstellte.

Die Hypothese, daß eine Copyrightsverletzung verantwortlich – oder zumindest mitverantwortlich – dafür war, daß *Bunbury* im *Kleinen Theater* nur ein einziges Mal und unter Verschweigen des Übersetzernamens aufgeführt wurde und daß die Buchausgabe der Übersetzung nicht in den Buchhandel gelangte, ist zweifellos plausibel, muß aber mangels eindeutigerer Beweise vorerst Hypothese bleiben. Greve hatte in jedem Falle Grund genug, nach der einmaligen und privaten Berliner *Bunbury*-Erstaufführung deprimiert zu sein.⁹³ Als Gundolf, der ebenso wie George und die übrigen Mitglieder des Georgekreises zur Berliner Matinee eingeladen war, Greve in seiner Berliner Wohnung (doch wohl verabredungsgemäß) aufsuchen wollte, traf er ihn nicht an – er sei krank gewesen und habe zur Erholung wegfahren müssen, schrieb er wenig später zur Entschuldigung.⁹⁴ Damit riß Greves letzter Kontakt zum Georgekreis endgültig ab, er driftete in die Isolation und literarische Marginalität. Im Januar 1903 verließ er endgültig Berlin und fuhr mit Elsa nach Italien, wobei er dort einer persönlichen Begegnung mit von Poellnitz geflissentlich aus dem Weg ging. "Felix had burned a lot of bridges when he defied public morality and left for Italy with Elsa at the beginning of 1903", schreibt Spet-

⁹² Spettigue, *FPG*, S. 93 ff.

⁹³ Vgl. dazu die autobiographischen Stellen in Greves Roman *Fanny Eßler*, S. 396 ff.

⁹⁴ Vgl. Spettigue, *FPG*, S. 84. Er fährt fort: "Whether the illness was the effect of the von Poellnitz fiasco or the threats of his creditors or the turmoil over his relations with Elsa we do not know, though it may have been a combination of these factors" (ebd.). Da Spettigue nichts von der *Bunbury*-Premiere am 15. November weiß, fehlt in seiner Aufzählung der vielleicht wichtigste unmittelbare Anlaß für Greves Depression.

tiq. ⁹⁵ Der junge Greve hatte sich – vor allem wohl mit dem Mißerfolg seiner *Bunbury*-Übersetzung – in Berlin blamiert und wollte sich in Italien einige Monate lang vor seinen Gläubigern verstecken. Seine Rückkehr führte, wie oben gesagt, direkt ins Gefängnis.

D. Greves *Bunbury*-Übersetzung ⁹⁶

Aus der Vorankündigung des *Kleinen Theaters* vom September 1902 geht hervor, daß der deutsche Titel ursprünglich *Der unerläßliche Ernst* lauten sollte und erst für die Erstaufführung in *Bunbury* geändert wurde, ⁹⁷ wobei sich nicht mehr feststellen läßt, wer diesen Titel, der sich nach dem 2. Weltkrieg allgemein durchsetzte, vorgeschlagen hatte. Greves Übersetzung, die der deutschen Erstaufführung am 15. November 1902 im *Kleinen Theater* zugrundelag, beruht – im Gegensatz zu Teschenbergs im selben Jahr erschienener Konkurrenzübersetzung – auf der von Wilde selbst betreuten Ausgabe des Stücks, die 1899 in London als Buch erschienen war. ⁹⁸ Da die Verschiedenheit der Übersetzungsvorlagen bzw. der englischen ›Original‹- Fassungen für die deutsche Rezeption eine wichtige Rolle spielt, sei hier auf die Genese des Stückes eingegangen. ⁹⁹

⁹⁵ Spettigue, *FPG*, S. 117.

⁹⁶ Die folgende Übersetzungsanalyse beruht auf dem anscheinend einzigen erhaltenen Exemplar der ersten *Bunbury*-Übersetzung Greves, welches sich im Marbacher Literaturarchiv befindet: Oscar Wilde, *Bunbury (The Importance of Being Earnest). Eine Komödie, Deutsch von Felix Paul Greve*, Minden in Westf. o. J. (1903). Diese Ausgabe wird im folgenden immer zitiert als: Greve, *Bunbury*, 1903. Trotz intensiver Bemühungen ist es mir nicht gelungen, die in Hänsel-Hohenhausens Bibliographie verzeichnete 2. Auflage des Buches (1907) einzusehen; es handelt sich vermutlich um eine Fehlanzeige.

⁹⁷ Huesmann, *Reinhardt*, Nr. 160.

⁹⁸ *The Importance of Being Earnest, A Trivial Comedy for Serious People by the Author of 'Lady Windermere's Fan'*, London, Leonard Smithers, 1899.

⁹⁹ Die folgenden Ausführungen beruhen, soweit sie die sukzessiven Fassungen betreffen, vor allem auf Jackson, »Introduction«, S. IX-XLVIII. Die Entstehungsgeschichte wurde – was die Frühphase betrifft – gegenüber Jacksons Darstellung durch die kürzlich erfolgte erstmalige Veröffentlichung eines Briefes Wildes mit dem ersten Entwurf des Stückes etwas modifiziert: Vgl. Raby, »The making of *The Importance of Being Earnest*«.

1 Greves englische Vorlage

In einem Brief an George Alexander hatte Wilde – in Geldnot und um einen Vorschuß von 150 Pfund für das erst noch zu schreibende Stück bittend – im Juli 1894 zunächst ein Szenario in drei Akten entworfen, das er im Laufe seiner Sommerferien an der englischen Südküste dann aber doch in den traditionellen vier Akten ausführte.¹⁰⁰ Ein Schreibmaschinenmanuskript vom 31. Oktober 1894 weist ebenfalls noch vier Akte auf.¹⁰¹ Die im Januar 1895 dem britischen Zensor vorgelegte Fassung ist dagegen in drei Akten,¹⁰² ebenso wie George Alexanders Handexemplar.¹⁰³ Schließlich wurde das Stück am 14. Februar 1895 dann auch in drei Akten aufgeführt.

Die Umarbeitung bzw. Kürzung des Stückes von vier auf drei Akte ist hauptsächlich dem Einfluß George Alexanders, der bei der Uraufführung des Stückes Regie führte und die Hauptrolle (Jack) spielte, zuzuschreiben. Im Zuge dieser Kürzungen wurden die Akte II und III miteinander verbunden, zwei

¹⁰⁰ Jackson nennt diese erste, handschriftliche Fassung in vier Akten *MS draft* (Jackson, »Introduction«, S. IX). Auffällig ist, daß die Figuren bereits im Szenario, das Wilde Alexander vorlegte, in Wildes »Kopftheater« deutlich individualisiert sind; vgl. die knappen Charakterisierungen einiger Figuren, z. B. die bürgerliche Respektabilität des späteren »Jack/Ernest« (der im brieflichen Entwurf aber noch keinen Namen hat): "a J. P.: a county councillor: a churchwarden: a philanthropist: a good example"; »Miss Prism« (von Anfang an mit diesem Namen!): "dragon of propriety"; der spätere Dr. Chasuble: "the local doctor, or clergyman, must be brought in, in the play, for Prism" (zitiert nach Raby, »The making of *The Importance of Being Earnest*«). Daß die spätere »Lady Brancaster« bzw. »Lady Bracknell« ebenfalls schon relativ früh "fully armed" in Wildes Phantasie lebte, ergibt sich aus einer charakteristischen Stelle in einem Notizbuch Wildes, woraus Raby zitiert (ebd.). – Sowohl »Lady Brancaster« als auch »Mr. Montford« (der Name Algernons in der vieraktigen Fassung, der später in »Moncrieff« verändert wurde) tauchten bei Wilde übrigens bereits im ein Jahr vor *The Importance of Being Earnest* geschriebenen *An Ideal Husband* auf (wie überhaupt alle Gesellschaftskomödien Wildes durch Namenrekurrenzen miteinander vernetzt sind): »Mr. Montford«, "a perfectly groomed young dandy", führt im 1. Akt Mrs. Marchmont zu Tisch. Im 2. Akt spricht Mrs. Markby davon, daß Lady Brancasters Tochter "has actually become engaged to be married to a curate in Shropshire" (Wilde, *Husband*, S. 155, 204). Aus dem Provinzvikar aus Shropshire – Algernon vermutet tatsächlich noch Shropshire als Wohnsitz Worthings – wurde schließlich Mr. Ernest Worthing, ein ländlicher Friedensrichter (»J. P.«) aus – zunächst – Herefordshire, später Hertfordshire. Wesentliche Züge der Fabel und Figurenkonstellation von *The Importance of Being Earnest* waren also schon lange vor dem Szenario vom Juli 1894 mehr oder weniger deutlich entworfen. Wilde hat offensichtlich länger über dem Stück und den Figuren »gebrütet«, als er später zugeben wollte.

¹⁰¹ Die Fassung *OCT* (Jackson, »Introduction«, ebd.).

¹⁰² Die Fassung *LC* (Jackson, »Introduction«, ebd.).

¹⁰³ Die Fassung *HTC* (Jackson, »Introduction«, ebd.). Vgl. zu dieser Fassung außerdem Jackson, »Introduction«, S. XLIIIf.