



HAL
open science

Mehrsprachigkeit in Frank Wedekinds 'Büchse der Pandora': ein (fast) vergessenes Charakteristikum der Lulu-Urfassung

Dirk Weissmann

► **To cite this version:**

Dirk Weissmann. Mehrsprachigkeit in Frank Wedekinds 'Büchse der Pandora': ein (fast) vergessenes Charakteristikum der Lulu-Urfassung. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 2011, 2011 (3). hal-01634916

HAL Id: hal-01634916

<https://hal.science/hal-01634916>

Submitted on 14 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sonderdruck aus

Germanisch- Romanische Monatsschrift



Neue Folge
Band 61 · Heft 3 · 2011

Begründet 1909 von
HEINRICH SCHRÖDER

Fortgeführt von
FRANZ ROLF SCHRÖDER
HEINZ OTTO BURGER
CONRAD WIEDEMANN

Herausgegeben von
RENATE STAUF

in Verbindung mit
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN
BERNHARD HUSS
ANSGAR NÜNNING
PETER STROHSCHNEIDER



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2011

DIRK WEISSMANN · PARIS

Mehrsprachigkeit in Frank Wedekinds *Büchse der Pandora*: ein (fast) vergessenes Charakteristikum der *Lulu*-Urfassung

Abstract

Today's theatre audience is rarely aware of the fact that Wedekind's *Lulu* was first conceived as a multilingual play. Indeed, the first version of his early masterpiece completed in 1894 under the title *Die Büchse der Pandora*, includes numerous and extensive passages in French and English. One of the reasons why the public as well as the critics and scholars generally ignore this fact is the complex process of censorship and self-censorship that gradually led the author to rework his play, eradicating in the same time its multilingual dimension. While scholarly literature seldom mentions Wedekind's multilingual writing, this issue acquires a new importance in the context of current debates around world literature and migrant writing and needs to be reassessed. Thus, our paper aims at analyzing both the aesthetic and political implications of Wedekind's literary polyglossia in his historical context, and the reasons for its final disappearance. In this way, Wedekind's early multilingualism appears as a major factor of his radical modernity around 1900.

Einleitung

Mehrsprachigkeit in der Literatur ist ein Forschungsgegenstand, der seit einigen Jahren verstärkt das Interesse der Literaturwissenschaft auf sich zieht.¹ Nachdem das Phänomen lange außerhalb des Blickfelds der Nationalphilologien verblieben war, erlangt es heute im Zuge der Diskussionen um interkulturelle, postkoloniale und Migrationsliteraturen zentrale Bedeutung. Auf der Suche nach einer Neudefinition von Goethes Weltliteratur-Begriff wird Mehrsprachigkeit in

¹ Siehe u.a. Axel Gasquet und Modesta Suárez (Hg.): *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007; Georg Kremnitz: *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien: Edition Praesens, 2004; Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000; Johann Strutz und Peter V. Zima (Hg.): *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen: Narr, 1996; Edzard Obendiek: *Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2000.

der jüngsten Forschung sogar zum konstitutiven Merkmal einer „Neuen Weltliteratur“ erklärt.²

Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass mehrsprachiges Schreiben schon immer Bestandteil der Literatur gewesen ist. Die Tradition des Phänomens reicht bis weit in die Vergangenheit zurück. In einer bahnbrechenden Studie hatte Leonard Forster Ende der 1960er Jahre einen ersten historischen Überblick vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert vermittelt und dabei aufzeigt, dass Einsprachigkeit keineswegs eine überzeitliche literarische Norm darstellt.³ Erst durch die nationalistischen Lesarten der französischen Nationalgeist-Idee und der Sprachphilosophie Herders wurde Anfang des 19. Jahrhunderts die Einsprachigkeit der Schriftsteller zum Dogma erhoben.⁴

Die Avantgarden des 20. Jahrhunderts warfen dieses Dogma jedoch alsbald wieder über Bord und öffneten einer massiven Rückkehr der literarischen Mehrsprachigkeit den Weg. Der Prozess der Entkolonisierung und die verstärkten Migrationsströme in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschleunigten diese Entwicklung. Im Rückblick erscheint somit die Periode der Romantik in Sachen Mehrsprachigkeit und Literatur als eine historische Klammer, auch wenn die ideologische Überhöhung der Muttersprache und der Sprachtreue bis heute nachwirkt.

Vor dem Hintergrund dieser stark vereinfachten Chronologie wollen wir uns im Folgenden näher mit der Zeit des Übergangs vom Einsprachigkeits-Paradigma der Romantik zur Rückkehr mehrsprachigen Schreibens im *Fin de siècle* beschäftigen. Frank Wedekinds Frühwerk ist hierbei eines der interessantesten Zeugnisse, namentlich seine Anfang der 1890er Jahre in Paris entstandene Erstfassung der *Lulu*-Tragödie. Durch konsequente Verwendung von Fremdsprachen realisiert sich in diesem Drama die epochentypische künstlerische Oppositionshaltung auch auf formaler Ebene. Ausgehend von der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stücks soll die spezifische Intention und Wirkung von Wedekinds mehrsprachigem Schreiben in Hinblick auf die sprach- und literaturpolitischen Besonderheiten dieser 'Brückenzeit' analysiert werden.

Lulu als (sprachlich) domestizierter Text

Die Entstehungsgeschichte von Wedekinds *Lulu*-Komplex ist ein höchst komplizierter und vielschichtiger Prozess. Wie es die 1996 erschienene kritische Studienausgabe dokumentiert, erfuhr der Text zwischen der 1894 fertig gestellten Urfassung und der ersten Wedekind-Werkausgabe aus dem Jahre 1913 zahl-

² Siehe Elke Sturm-Trigonakis: *Global Playing in der Literatur, Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

³ Leonard Forster: *Dichten in fremden Sprachen. Vielsprachigkeit in der Literatur*. München: Francke, 1972 [engl. Erstausgabe 1970].

⁴ Vgl. Jan Walsh Hokenson und Marcella Munson: *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007, S. 142f.

reiche tief greifende Veränderungen.⁵ In seiner späten Form als Doppeltragödie, bestehend aus den Stücken *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*, wurde Wedekinds *Lulu*-Drama über Jahrzehnte hinweg wirkmächtig aufgeführt und rezipiert. In dieser Fassung wurde es auch 1929 von Alban Berg als Ausgangstext für das Libretto seiner *Lulu*-Oper verwendet.⁶

Neuere Forschungen haben hervorgehoben, dass die traditionellen, über Jahrzehnte hinweg gespielten *Lulu*- Fassungen das Resultat einer umfassenden Domestizierung des Urtextes sind. Insbesondere Ruth Florack hat in diesem Zusammenhang betont, „wie sehr Wedekinds bekannte Stücke ‘Erdgeist’ und ‘Pandora’ als Produkte eines (je unterschiedlichen) Anpassungsprozesses an Zensur und Selbstzensur zu verstehen sind.“⁷ Als 1988 zum ersten Mal die vom Autor als *Monstretragödie* bezeichnete Erstfassung veröffentlicht und auf die Bühne gebracht wurde,⁸ erkannte man, dass das mythisch überzeichnete Bild der Lulu als Femme fatale, der die Männer zum Opfer fallen, im Grunde nur eine klischeehafte Schwundstufe der eigentlichen Problematik des Stücks ist; Wedekinds ursprüngliches Projekt mit diesem Stück bestand vielmehr in einer radikalen Kritik am zeitgenössischen Sexualdiskurs als „verwaltete Sinnlichkeit in der utilitaristisch orientierten bürgerlichen Gesellschaft“.⁹

Sind es zunächst die moralisch anstößigen und sexuellen Inhalte, die im langwierigen Prozess der Umarbeitung ihre ursprüngliche Drastik einbüßten, so betrifft die erwähnte Domestizierung ebenfalls ein formal-ästhetisch als radikal zu bezeichnendes Merkmal: die Präsenz zahlreicher französischer und englischer Passagen im Urtext. Auch hier hat die nachhaltige Rezeption des Doppeldramas von 1913 die früheren Fassungen fast vollständig ausgeblendet. Die Tatsache, dass Wedekinds *Lulu*-Drama ursprünglich als mehrsprachiges Stück verfasst wurde, war so über mehrere Jahrzehnte hinweg größtenteils in Vergessenheit geraten. Keine der einschlägigen Wedekind-Monographien erwähnte dieses bemerkenswerte Charakteristikum. An den wenigen Stellen, wo die Information auftauchte, wurde sie zudem teilweise falsch wiedergegeben.¹⁰

Erst die in den 1980er Jahren begonnene Arbeit an einer historisch-kritischen Ausgabe des Dramas machte die multilinguale Dimension wieder sichtbar. Jedoch

⁵ Frank Wedekind: *Werke. Kritische Studienausgabe* (künftig: KSA). Band 3.1+3.2. Hg. v. Hartmut Vinçon. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1996.

⁶ Jörg Schönert unterstreicht den Einfluss von Bergs Oper auf die (verkürzte) Deutung der Lulu-Figur („*Lulu Regained*“). *Überlegungen zur Lektüre von Frank Wedekinds „Monstretragödie“ (1894)*. In: Frank-Rutger Hausmann et al. (Hg.): *Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 1990, S. 193.

⁷ Vgl. Ruth Florack: *Wedekinds „Lulu“, Zerrbild der Sinnlichkeit*. Tübingen: Niemeyer, 1995, S. 6.

⁸ Erstabdruck in: Theater heute Nr. 4 + 5/1988. Uraufführung im Februar 1988 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg unter der Regie von Peter Zadek.

⁹ Florack: *Wedekinds „Lulu“* (Anm. 7), S. 260

¹⁰ So findet sich bei Herbert Günther die Behauptung: „In der ersten Fassung der ‘Büchse der Pandora’ war der erste Akt deutsch, der zweite französisch, der dritte englisch geschrieben.“ (*Deutsche Dichter erleben Paris*. Pfullingen: Neske, 1979, S. 64.)

bildet Wedekinds mehrsprachiges Schreiben auch heute noch eine signifikante Leerstelle in den Einführungen und Überblicksdarstellungen zu seinem Werk, wo dieser Aspekt meist keinerlei Erwähnung findet. Neben den lange Zeit bestehenden objektiven Schwierigkeiten, zu den ersten Fassungen von Wedekinds *Lulu*-Stoff Zugang zu bekommen, kann man im Vergessen der Mehrsprachigkeit durchaus auch den blinden Fleck einer Nationalphilologie erkennen, die, wie im Falle anderer Dichter (siehe u.a. Heine, Rilke und Celan), all das ausblenden möchte, was nicht der Gleichung eine Nation = eine Sprache = eine Kultur = eine Literatur entspricht.¹¹

Das Verschwinden der Fremdsprachen von der *Monstretragödie* bis zu *Lulu*

Die zwischen 1892 und 1894 in Paris und London entstandene Urfassung des *Lulu*-Dramas – unter dem Titel *Die Büchse der Pandora, eine Monstretragödie* als abgeschlossenes Manuskript überliefert – besteht aus 5 Aufzügen, aus denen später die beiden Teile der so genannten Doppeltragödie hervorgehen sollten. Der vierte und fünfte Aufzug, jeweils in Paris und in London spielend, beinhalten in dieser Version eine beachtliche Menge an französischen bzw. englischen Dialogen. Der fremdsprachliche Anteil bleibt dabei insgesamt unter fünfzig Prozent, jedoch gibt es eine beachtliche Anzahl von Auftritten, in denen die Fremdsprachen fast durchgängig verwendet werden (IV, 1, 6, 9–12 und 20; V, 3, 7, 11, 13 und 15). Im vierten Aufzug wird neben dem Deutschen ausschließlich das Französische als andere Sprache verwendet, wohingegen der fünfte Aufzug außer dem Englischen auch noch Dialogstellen auf Französisch und in schweizerischem Dialekt enthält. Besonders interessant ist hierbei die elfte Szene des letzten Aufzugs, wo alle vier Idiome in einem einzigen Dialog zum Einsatz kommen.¹²

Die Entstehung der *Büchse*-Urfassung ist eng mit Wedekinds Lebensabschnitt in Paris von Dezember 1891 bis Februar 1895 verknüpft, wobei der fünfte Aufzug wohl hauptsächlich während eines London-Aufenthalts von Januar bis Juli 1894 verfasst wurde. Es kann an dieser Stelle nicht näher auf die zahlreichen französischen Quellen Wedekinds und die entscheidende Bedeutung der *vie parisienne* für die Genese seines Dramas eingegangen werden.¹³ In Bezug auf das Schreiben in fremden Sprachen soll jedoch erwähnt werden, dass Wedekind Ende 1892 bereits ein komplett auf Französisch verfasstes Stück fertig gestellt hatte. Von seiner *Les Puces* betitelten Ballettpantomine versprach er sich offensichtlich, als französischsprachiger Autor in der Pariser Szene Fuß zu fassen, was jedoch scheiterte.¹⁴ Vor seiner Pariser Zeit hatte Wedekind bereits 1884 Gelegenheit

¹¹ Siehe hierzu beispielsweise Andreas F. Kelletat: *Wie deutsch ist die deutsche Literatur?* In: Jahrbuch DaF, Nr. 21 (1995), S. 37–60.

¹² Siehe unten.

¹³ Siehe hierzu u. a. Florack: *Wedekinds „Lulu“* (Anm. 7).

¹⁴ Siehe KSA 3.1, 9–21 und den Kommentar KSA 3.2, 749–767.

gehabt, anlässlich eines mehrmonatigen Studienaufenthalts in Lausanne sein Schulfranzösisch zu verbessern. Im Rahmen seiner Anstellung in der Reklame-Abteilung der Firma Maggi von Herbst 1886 bis Mitte 1887 hatte er sich ebenfalls des Französischen bedient. Dort betreute er u. a. die Werbeanzeigen in den französischsprachigen Zeitungen und verfasste eigenhändig Annoncen auf Französisch.¹⁵ Was das Englische angeht, fehlen leider genauere Informationen über Wedekinds Sprachkenntnisse und -praxis.

Bei den französischen Passagen der *Büchse* hat sich Wedekind von einigen Pariser Bekannten, darunter die Schriftstellerin Louisa Read, helfen lassen.¹⁶ Die Qualität von Wedekinds Französisch ist in der Forschung zum Teil stark kritisiert worden,¹⁷ eine Meinung, der wir uns hier nicht anschließen wollen. War Wedekinds mündliche Ausdruckskunst im Französischen vermutlich auch rudimentär, so erscheint doch das Schriftfranzösisch seines Dramas als qualitativ hochwertig und stilistisch angemessen.¹⁸ Sicherlich könnte man im Text einige Ausdrucksprobleme aufzuzeigen, jedoch darf man nicht vergessen, dass viele Personen, die im Stück französisch sprechen, nicht als Muttersprachler auftreten und ihre sprachlichen Idiosynkrasien (oder 'Unreinheiten') nicht automatisch als Schwächen des Autors angesehen werden dürfen, sondern auch Teil einer Sprachrealistik sind. Alles in allem fallen die Schwächen der fremdsprachigen Passagen bei der Beurteilung des Stücks kaum ins Gewicht.

Da die mehrsprachige *Monstretragödie* von Wedekinds erstem Verleger Albert Langen als unpublizierbar abgelehnt wurde, machte sich Wedekind daran, die Aufzüge I–III zu dem Drama *Der Erdgeist* umzuarbeiten, das 1898 uraufgeführt wurde. Dieser Teil des *Lulu*-Komplexes enthielt von Anfang an keinerlei Fremdsprachen und soll uns daher hier nicht weiter interessieren. Die Aufzüge IV–V werden dann etwas später den Grundstock zu einer neuen Version der *Büchse der Pandora* bilden, die zwischen Oktober 1900 und Januar 1901 entstand und erstmals 1902 im Juliheft der Zeitschrift *Die Insel* erschien.¹⁹ Das vorhandene Textmaterial wurde hierzu stark gekürzt und anstößige Stellen abgeschwächt. Die fremdsprachigen Stellen blieben jedoch zunächst präsent und stellten insgesamt circa ein Drittel des Gesamttextes dar.

¹⁵ Vgl. Hartmut Vinçon (Hg.): *Frank Wedekinds Maggi-Zeit: Reklamen, Reisebericht, Briefe*. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1995.

¹⁶ Vgl. KSA 3.2, 838.

¹⁷ Vgl. Ruth Florack: *Kaufhaus Babylon: Frank Wedekind und Paris*. In: Gerhard R. Kaiser und Erika Tunner (Hg.): *Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth*. Heidelberg: Winter 2002, S. 75–95.

¹⁸ Aus demselben Grund haben die Herausgeber und Übersetzer der französischen Wedekind-Ausgabe, abgesehen von ein paar Grammatikfehlern, das Französisch Wedekinds wortwörtlich übernommen, um seine „Farbigkeit“ und seinen „Stil“ beizubehalten. Vgl. Frank Wedekind: *Théâtre complet II*. Hg. v. Jean-Louis Besson. Paris: Editions Théâtrales-Maison Antoine Vitez, 1997, S. 7.

¹⁹ „Die Büchse der Pandora / Tragoedie in drei Aufzuegen / von / Frank Wedekind“. In: *Die Insel*, Nr. 10, Juli 1902, S. 19–105.

Obwohl Wedekind seinen anfänglichen Text bereits erheblich entschärft hatte, geriet er mit der 1903 bei Bruno Cassirer erschienenen Buchfassung dieser *Büchse* in die Fänge der Zensur.²⁰ Im August 1904 kam es zu einer Vorladung vor Gericht und anschließend zu einem Prozess wegen „Verbreitung unzüchtiger Schriften“. Trotz Freispruch in der Sache musste die Restauflage der Erstausgabe auf richterlichen Beschluss vernichtet werden.²¹ In der 1906 folgenden, überarbeiteten Neuausgabe sind dann alle fremdsprachigen Stellen ins Deutsche übersetzt. Wie jedoch Wedekinds Bühnenbearbeitung für die Uraufführung²² im Intimen Theater in Nürnberg zeigt, hatte die Eindeutschung des Stücks tatsächlich schon 1904 begonnen.

Die zweite Buchfassung der *Büchse* wird dann in der Folge nochmals einige, durch drohende Zensurmaßnahmen bedingte inhaltliche Veränderungen erfahren. Wie Hartmut Vinçon schreibt, sollten die Umarbeitung bis 1913 „einen juristisch nicht mehr angreifbaren Text bieten“.²³ Was die Fremdsprachen angeht, kann der Prozess der Umarbeitung jedoch als im Jahre 1904 abgeschlossen gelten. Das „Gauernerwelsch der Mameluken“, wie es Wedekind in seinem 1910 entstandenen *Prolog in der Buchhandlung*²⁴ nachträglich bezeichnen wird, war aus seinem Drama getilgt worden. Diese Veränderung sollte es ihm fortan erlauben „sich unbehelligt durchzuringen“,²⁵ was die Veröffentlichung (und die Aufführung) seines Stücks angeht.

Die Mehrsprachigkeit der *Büchse* im Kontext ihrer Entstehungszeit

Betrachtet man diesen Prozess der schrittweisen Umarbeitung des Urtextes im Ganzen, wird deutlich, dass Wedekind durch die Selbstübersetzung der fremdsprachigen Passagen „ein innovatives Element dezidiert formaler Opposition“²⁶ aufgibt. Georg Brandes hatte diese radikale Modernität bereits zur Zeit der Entstehung der *Büchse* bemerkt als er 1908 über den letzten Akt schrieb:

²⁰ Die war jedoch nicht Wedekinds erster Kontakt mit der Zensur. Siehe H. Vinçon: *Schamlosigkeit. Frank Wedekinds Einakter „Die Zensur: ein Verzierbild“*. In: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Frank Wedekind*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 231–248.

²¹ Vgl. KSA 3.2, 835.

²² Jedoch nur als geschlossene Vereinsveranstaltung.

²³ KSA 3.2, 889.

²⁴ In diesem Prolog kündigt der „hohe Staatsanwalt“ an, das Buch des Autors werde eingestampft, worauf der „verschämte Autor“ antwortet: „Dann laß ich es zum zweiten Male drucken, / Und zwar in ernsterer, edlerer Gestalt / Nicht mehr im Gauernerwelsch der Mameluken, / Im klarsten Deutsch und ohne Hinterhalt. / Ich bin's gewiß: Dann muß es gelingen, / Sich unbehelligt durchzuringen“. (KSA 3.1, 551.) Man könnte den Gebrauch des Worts Mameluken, welche als Mitglieder der französischen Kaisergarde in der Schlacht von Austerlitz gekämpft hatten, als Anspielung auf die damaligen Marokkokrisen (1905 bis 1911) lesen.

²⁵ Ebd.

²⁶ Florack: *Wedekinds „Lulu“* (Anm. 7), S. 244.

Besonders in seiner ersten Fassung, wo die fremden Sprachen ohne Rücksicht auf die Forderung der Tradition und der Bühne miteinander wechseln, ist dieser Akt von außerordentlicher und erschreckender Gewalt. Es gibt nichts Grelleres und Wilderes in moderner Poesie. Sie hat sich nie vorher solcherart mit dem grauenhaft Gemeinen abgegeben, ohne doch die Schranken der Kunst zu überschreiten.²⁷

Ästhetische Opposition ist ein durchgängiges Merkmal avancierter künstlerischer Positionen um die Jahrhundertwende.²⁸ Mehrsprachigkeit als Strategie kann ebenfalls in diese Oppositionshaltung eingeordnet werden. Im Vorfeld wurde durch Friedrich Nietzsches Philosophie und Schreibpraxis der Boden für ein sprachbewusstes und sprachkritisches Verhalten vorbereitet, das in der Literatur der Jahrhundertwende weiterwirkt.²⁹ Wie Georg Kremnitz feststellt, setzt in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine Gegenbewegung ein, die sich nicht mehr länger dem nationalen Druck auf die Schriftsteller beugen will.³⁰ Die Indienstnahme der Literatur durch den Nationalismus mittels einer als „Entleerung eines Nationalcharakters“³¹ konzipierten Philologie hatte den Schriftstellern absolute Sprachtreue abverlangt. Die bewusste Verletzung dieses Gebots wurde nun umgekehrt von den Autoren zur Subversion der Konventionen eingesetzt.

Im Falle Wedekinds wird der Zusammenhang zwischen dem Schreiben in fremden Sprachen und einer Verweigerungshaltung gegenüber dem latent ethnozentrischen Zeitgeist des Wilhelminismus zusätzlich dadurch suggeriert, dass es in den Annalen seiner Familie mehrere Beispiele für eine kosmopolitische oder antinationalistische Einstellung gibt.³² Sowohl väterlicherseits als auch mütterlicherseits findet man eine gewisse nomadische Veranlagung sowie Aspekte des Umhergetriebenseins, die sich auch in Frank Wedekinds eigener Biographie niederschlugen. Sein Vater war nach der gescheiterten Märzrevolution 1848/1849 vorübergehend in die Vereinigten Staaten ausgewandert; er war entschiedener Gegner eines Deutschland unter preußischer Führung und hatte durch seinen Wegzug in die Schweiz 1872 dem Wilhelminischen Kaiserreich schließlich definitiv den Rücken gekehrt.³³ Wedekinds Mutter wiederum hatte in ihrer Jugend

²⁷ Georg Brandes: *Frank Wedekind*. In: Pester Lloyd, 25.12.1908, zitiert in KSA 3.2, 1103. Ein paar Jahre zuvor zeigte sich Brandes jedoch noch skeptisch gegenüber dem „Sprachgemengsel“ Wedekinds (siehe seinen Brief an Wedekind, Kopenhagen, 3. XI. 1904, zitiert nach Euphorion 72 (1978), S. 109).

²⁸ Siehe hierzu u.a. Gerd Mattenklott: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. München: Rogner&Bernhard, 1970.

²⁹ Vgl. Stéphane Michaud: *Plurilinguisme et modernité au tournant du siècle – Nietzsche, Wedekind, Lou Andreas-Salomé*. In: Schmeling/Schmitz-Emans: *Multilinguale Literatur* (Anm. 1), S. 189–206.

³⁰ Kremnitz: *Mehrsprachigkeit in der Literatur* (Anm. 1), S. 63.

³¹ Vgl. Jürgen Fohrmann: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*. Stuttgart: Metzler, 1988.

³² Vgl. Anatol Regnier: *Frank Wedekind, Eine Männertragödie*. München: Knaus, 2008.

³³ Laut Regnier (Anm. 32) hat Wedekinds Vater zeitweise ein *journal intime* auf Französisch gehalten.

eine weltenbummlerische Phase durchlebt und ihren späteren Mann in den USA kennen gelernt. Die Lebensumstände der Eltern führten unter anderem dazu, dass sich die Frage der Staatsangehörigkeit von *Franklin Benjamin* Wedekind (so sein Geburtsname) nie richtig klären ließ. Man könnte also sagen, der Schriftsteller Wedekind war durch seine Familiengeschichte gewissermaßen dazu prädestiniert, mit dem konservativen Geist des Kaiserreichs auf Konfrontationskurs zu gehen.

Als antibürgerlich kann man die sprachliche Form der *Lulu*-Urfassung insofern bezeichnen, als nur die gebildeten Gesellschaftsschichten überhaupt Zugang zu einem mehrsprachigen Text finden konnten, dieser aber in seiner Grundform bereits der dominanten Ideologie dieser Schichten radikal widersprach. Hier muss daran erinnert werden, dass im Deutschland der 1890er Jahre reaktionäre bis völkische Ideen in den Vordergrund der öffentlichen Debatten traten.³⁴ Mit den sich verschärfenden Konflikten zwischen dem Deutschen Kaiserreich und seinen Nachbarn Frankreich und England erfuhr die Norm einer monokulturellen und einsprachigen Nationalliteratur einen erneuten Legitimitätsschub. So vermutet Georg Kremnitz, dass Wedekinds exakter Zeitgenosse Stefan George seine dichterischen Versuche in anderen Sprachen gerade aufgrund des sozialen Drucks nicht veröffentlicht hat.³⁵ Und man kann auch daran erinnern, dass Rilke einige Jahre später wegen seiner französischen Gedichte bei vielen deutschen Lesern als „Vaterlandsverräter“ gelten sollte.³⁶ Der Siegeszug alldeutsch-imperialistischer Positionen in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts machte für Wedekind eine Beibehaltung der Mehrsprachigkeit sicherlich schwieriger denn je, bedenkt man, dass alle seine Änderungen an den *Lulu*-Dramen letztlich auf eine Anpassung an den Publikumsgeschmack abzielten.

Trotz der Bezeichnung „Buchdrama“, die Wedekind 1894 für seine *Monstretragödie* gewählt hatte, war der Dramatiker von Anfang an bestrebt, sein Stück auf die Bühne und vor Theaterpublikum zu bringen. Somit kann man davon ausgehen, dass die Frage der Spielbarkeit einen erheblichen Anteil an der Entscheidung für eine Eindeutschung der *Büchse* hatte. Unabhängig von den Konflikten mit den Zensurbehörden war es angesichts der zeitgenössischen Theaterpraxis und in Anbetracht des Erwartungshorizonts auf Seiten des Publikums letztlich nicht möglich, an eine Produktion der *Büchse* in mehrsprachiger Fassung zu denken. Die Einsprachigkeit war somit gewissermaßen die Voraussetzung

³⁴ Siehe Julius Langbehn (*Rembrandt als Erzieher*, 1890) oder Houston Stewart Chamberlain (*Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, 1899), um nur die wichtigsten Beispiele zu nennen.

³⁵ Kremnitz: *Mehrsprachigkeit in der Literatur* (Anm. 1), S. 64

³⁶ Siehe den Kommentar in R.M. Rilke: *Gedichte in französischer Sprache (Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Supplementband)*. Hg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Frankfurt/M.: Insel 2003, S. 409–413.

³⁷ Dazu muss angemerkt werden, dass auch heute noch, wenn die Urfassung an deutschen Theatern zur Aufführung kommt, der fremdsprachige Text eingedeutscht wird. Nicht nur für das Publikum, sondern zuallererst für die Schauspieler stellen die Fremdsprachen eine Hürde dar.

zung für eine Aufführung der *Büchse* auf deutschen Bühnen.³⁷ Mehrsprachigkeit stand als Hindernis für eine Breitenwirkung nicht zuletzt auch den materiellen Interessen Wedekinds im Wege, der erst 1906 mit der Uraufführung des bereits 1891 erschienenen *Frühlings Erwachen* seinen endgültigen Durchbruch erleben sollte und bis dato mit großen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte.

Doch läge man sicher falsch, würde man die Selbstübersetzung Wedekinds als Entscheidung aus freien Stücken bezeichnen. Die Tatsache, dass wahrscheinlich kein deutsches Theater seine mehrsprachige *Büchse* aufgeführt hätte, weil es am Publikum für ein solches Stück fehlte, besitzt auch politische Implikationen. Die sprachideologischen Grundlagen dieses Problems scheint Wedekind in seinem *Prolog in der Buchhandlung* zu reflektieren, wenn er in ironischem Ton von der „ernstere[n] und edlere[n] Gestalt“ des „klarsten Deutsch“ spricht,³⁸ die nun in seinem Stück an die Stelle des ‚Kauderwelsch‘ der Fremdsprachen treten sollte. Die Aufwertung der deutschen Sprache als eine den anderen überlegene spiegelte sicher die – von Wedekind ironisch gebrochene – sprachideologische Haltung vieler Zeitgenossen wider, denen die Präsenz von Fremdsprachen in einem deutschen Theaterstück womöglich als Symptom der von Max Nordau angeprangerten „Entartung“ erschienen wäre.³⁹ Die damit verbundene Abwertung des Französischen und Englischen in einer Zeit großer politischer Spannungen in Europa ist de facto ein politisches Statement (zu dessen indirektem Sprachrohr sich Wedekind hier macht), zumal sie in zitiertem Prolog vor einem „Staatsanwalt“, also der Verkörperung staatlicher Norm, erfolgt. Dazu passt auch, dass im Zuge der Eindeutschung des Stücks sogar die Personennamen ihre französischen und englischen Wurzeln verlieren. In einem letzten Schritt sollten dann auch noch die Ortsangaben Paris und London aus dem Text verschwinden, womit die kulturelle und sprachliche Öffnung des Urtextes zum größten Teil aus dem Stück getilgt war.

Fremdsprachigkeit zwischen Realismus und Verfremdung

Abgesehen von der Problematik des Verschwindens der Mehrsprachigkeit bei Wedekind stellt sich angesichts der Sprachvielfalt in der *Monstretragödie* die Frage nach deren konkreter Wirkung. Georg Kremnitz stellt allgemein fest, dass Realismus und Verfremdung zwei grundsätzliche Pole einer jeden textinternen Mehrsprachigkeit darstellen.⁴⁰ Auf Wedekinds *Büchse* bezogen gilt es, das Verhältnis zwischen mimetischer Sprachrealistik und derealisierendem Potential der Fremdsprachen zu bestimmen.⁴¹ In diesem Zusammenhang erscheint es weiterhin sinnvoll, zwischen dem produktionsästhetischen und dem rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt zu unterscheiden, da Autorenintention und Wirkung beim Publikum nicht immer zur Deckung kommen.

³⁸ Vgl. den *Prolog in der Buchhandlung* (Anm. 24).

³⁹ Max Nordau: *Entartung*. Berlin: C. Duncker, 1892–93.

⁴⁰ Kremnitz: *Mehrsprachigkeit in der Literatur* (Anm. 1), S. 14.

⁴¹ Vgl. den Kommentar von H. Vinçon, KSA 3.2, 1103.

Zu unterstreichen ist, dass Wedekind mit der Verfertigung der ersten Fassung der *Büchse der Pandora* keine spielfähige Version des Stücks erstellte. Innerhalb eines nur zum Lesen bestimmten Dramas war die Verwendung der Fremdsprachen sicherlich von Anfang an einfacher, da sich das Problem der praktischen Bühnenzwänge erst gar nicht stellte. So wie die Urfassung peinlich genaue, in allen Einzelheiten ausgeführte Anweisungen zu Bühnenbild und Kostümen enthält, kann man sagen, dass das Französische und das Englische zunächst zum detaillierten Dekor von Paris bzw. London gehören. Die meisten Dialoge mit Fremdsprachenanteil besitzen daher zunächst eine mimetische Dimension, insofern als sie durchaus reale Redesituationen abzubilden scheinen.

Der vierte Aufzug bietet viele interessante Beispiele für diese Redevielfalt, da in ihm sowohl einsprachige als auch mehrsprachige Figuren auftreten. Je nach Kommunikationssituation und Sprachkompetenz variiert dabei der Sprachgebrauch, wobei viele Personen zwischen Französisch und Deutsch wechseln, einige aber wohl nur des Französischen mächtig sind (Madeleine de Marelle, Kadéga di Santa Croce, Bianetta Gazil, das Zimmermädchen Armande, der Groom Bob). Unter den offensichtlich Deutschsprachigen wiederum kann man zwischen solchen Figuren unterscheiden, bei denen Deutsch die Erstsprache bzw. bevorzugte Sprache zu sein scheint (Schigolch, Lulu, Alwa, Gräfin Geschwitz, Rodrigo Quast, Journalist Heilmann, Banquier Puntschuh), und anderen, die beide Sprachen fast gleichberechtigt benutzen (Casti-Piani, Ludmilla Steinherz). In jedem Fall wird ganz pragmatisch im Gespräch diejenige Sprache benutzt, die eine gegenseitige Verständigung aller Gesprächspartner erlaubt, wobei einige Personen als Sprachmittler tätig werden und der metasprachliche Diskurs eine wichtige Rolle spielt.

Hat das Französische im vierten Aufzug im Grunde seine traditionelle Rolle als Salonsprache inne, kommt dem Englischen im fünften Akt gleichsam die einer Geschäftssprache zu, wobei Lulu mit ihren Freiern in dieser Sprache verhandelt. Abgesehen von Dr. Hilti sind diese (Kungo Poti, Jack the Ripper)⁴² nur des Englischen mächtig. Das Englische dient außerdem der realistischen Darstellung eines bestimmten Milieus, nämlich eines Armenviertels im London der Zeit Jack the Rippers, wie auch durch den Einsatz des Französischen das 'Sündenbabylon' Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts dem Leser näher gebracht wird.

Die Ansicht, Wedekinds Fremdsprachenverwendung ginge zunächst von einer mimetischen Intention aus, wird von einem Brief des Autors gestützt. Wedekind schreibt dort über die *Büchse*, er habe zwar nicht die Absicht gehabt, „unsere Literatur in eine babylonischen Sprachverwirrung zu verwandeln“, aber auch Shakespeare habe mit seinem Heinrich V. „bereits einige Szenen in französischer Sprache eingefügt. Wir leben drei Jahrhunderte nach Shakespeare, und wir sind Deutsche. Wir sind die gebildetste Nation der Welt.“⁴³ So wie in Shakespeares

⁴² Bei der Figur des Mr. Hopkins handelt es sich um eine stumme Rolle. Ihr Name signalisiert jedoch ihre Zugehörigkeit zur anglophonen Welt.

⁴³ Zitiert nach Hartmut Vinçon: *Lulus Maske*. In: FW: *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894. Hg. H. Vinçon. Darmstadt: Jürgen Häusser, 1990, S. 224.

Drama das Französische zunächst der realen Kommunikationssituation am Hofe Heinrich V. Rechnung trägt, so fußt auch Wedekinds sprachliche Praxis auf einem Willen zur sprachlichen Mimesis. Interessanterweise wurde ihm aber seine getreue Nachahmung der Sprechsituationen gerade von naturalistischen Kritikern vorgeworfen,⁴⁴ die vielleicht im Gebrauch des Französischen eine Nähe zu den esoterischen Praktiken der zeitgenössischen *Décadence*-Bewegung sahen.⁴⁵ Dabei wird weiter unten noch zu zeigen sein, dass sich die mimetisch-realistischen Aspekte vor allem auf den kommunikativen Rahmen beziehen, die Dialoge selbst aber letztlich diesen Rahmen sprengen.

Abgesehen von diesen mimetischen Aspekten in der Verwendung der Fremdsprachen, muss man produktionsästhetisch gesehen ergänzen, dass vieles, was Wedekind in der zeitgenössischen deutschen Literatursprache als verbraucht erschien, in der Fremdsprache einen neuen Klang und eine andere Qualität bekam. Die Verwendung der Fremdsprache ermöglichte auch eine größere Freiheit im Umgang mit sexuell expliziten Inhalten und setzte die Hemmschwelle gegenüber der Obszönität herab. Die Verletzung moralischer Konventionen und die Überwindung des sprachlichen 'Über-Ich' wird durch den fremdsprachigen Ausdruck generell erleichtert.⁴⁶ So finden sich die krassesten Passagen des Stück, wo z. B. auf Pädophilie und Kinderprostitution (IV, 1 + 20)⁴⁷ angespielt wird oder die Tötungsmethoden Jack the Rippers erwähnt werden (V, 15),⁴⁸ in den fremd-

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Siehe Jens Malte Fischer: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler, 1978, S. 21.

⁴⁶ Hier könnte man eine Parallele zu Wedekinds Pariser Tagebuch ziehen, wo ebenfalls einige der krassesten Passagen in der Fremdsprache notiert sind. Vgl. Frank Wedekind: *Die Tagebücher. Ein erotisches Leben*. Hg. v. Gerhard Hay. Frankfurt/M.: Athenäum, 1986. In Thomas Manns *Zauberberg* beobachtet man ebenfalls, dass die in Französisch geführten Gespräche zwischen Hans Castorp und Joachim Ziemßen einen freieren Umgang mit sexuellen Themen erlauben.

⁴⁷ Die Lüsternheit Casti-Pianis gegenüber der erst zwölfjährigen Kadéga (der Hinweis auf ihr Alter fehlt in der 1913er Fassung) und das Angebot Puntschuhs, die Mutter Madeleine de Marelle für Geschlechtsverkehr mit ihrer Tochter zu entlohnen (das konkrete Geldangebot wird ebenfalls später gestrichen), treten in der Urfassung (IV, 1) wesentlich deutlicher hervor. Casti-Piani sagt dort z.B. über Kadéga „*elle est à point*“ (sinngemäß: bereit zum Verzehr) und die Mutter bezeichnet die beiden Herren als „*monstres*“ (KSA 3.1, 235–236). Der nach den hohen Börsenverlusten der Mutter in IV, 20 gefasste Beschluss, Kadéga zur Prostitution frei zu geben, verschwindet ebenfalls in den späteren Fassungen, wo nur von „Geld verdienen“ die Rede ist. In der Urfassung wird hingegen die genaue Art des Geldverdienens (nämlich als kindliches Freudenmädchen in einem Vergnügungsort) deutlich (KSA 3.1, 273–274). Interessant ist hierbei auch, dass die später in Magelone umbenannte Mutter in der Urfassung unter Hinzufügung eines einzigen stummen Lauts auch als *Ma(que)relle*, d. h. als Zuhälterin gelesen werden kann.

⁴⁸ Jack the Ripper verstümmelte viele seiner Opfer, insbesondere am Unterleib, wobei er einigen sogar innere Organe entnahm. Dem zeitgenössischen Publikum waren diese Tatsachen noch im Gedächtnis (die Morde lagen erst einige Jahre zurück). Die Äußerungen Jacks (V, 15 / KSA 3.1, 311), er habe eine neues Stück für seine Sammlung erlangt

sprachigen Passagen konzentriert. Ob das Verschwinden der Fremdsprachen umgekehrt eine inhaltliche Abschwächung impliziert, lässt sich schwer sagen, da die inhaltliche Selbstzensur generell stattgefunden hat und nicht nur die fremdsprachigen Stellen betrifft.

Fügt sich die Verwendung der französischen und englischen Sprache aus dem Blickwinkel der vermuteten Autorenintention zu einem kohärenten Ganzen, so stellt sich die Situation rezeptionsästhetisch betrachtet anders dar. Denn auch wenn Wedekind womöglich durch den Gebrauch der Fremdsprachen eine intensivere und drastischere Wirkung intendiert hatte, so ist doch fraglich ob auf Seiten der Leser eine solche Wirkung überhaupt erzielt werden konnte. Verliert nicht im Gegenteil Wedekinds Bürgerschreck-Drama erheblich an Einschlagskraft, wenn die anstößigsten Passagen in einer nicht ohne weiteres verständlichen Fremdsprache geschrieben sind? Im oben zitierten Brief beruft sich Wedekind zwar auf die hohen Bildungsstandards des zeitgenössischen deutschen Publikums, woraus er ableitet, es besitze auch eine hohe Fremdsprachenkompetenz. Entsprechend den Bildungskonventionen der damaligen Gesellschaft kann sicherlich davon ausgegangen werden, dass bestimmte fremdsprachige Zitate in literarischen Texten unübersetzt verstanden wurden. Im Falle der *Büchse* kann dies jedoch nur eingeschränkt gelten, da sich angesichts des hohen Fremdsprachenanteils das vollständige Textverständnis wohl auf eine sehr kleine Elite beschränkte.

Ohne sich gleich der Meinung anzuschließen, Wedekind habe die explosivsten Inhalte mittels der Fremdsprachen versteckt,⁴⁹ muss man sich wohl fragen, ob nicht die übersetzte Fassung trotz inhaltlicher Zensur letztlich die Rezipienten direkter und deswegen härter traf als die früheren Textstufen. Interessant ist hierbei, dass in den Verhandlungen bei Gericht, das Fremdsprachenargument mehrmals dazu benutzt wurde, um mit dem faktischen Ausbleiben einer tatsächlichen Wirkung der ‚unzüchtigen‘ Stellen zu argumentieren, da diese durch ihre Verfasstheit in der Fremdsprache nicht auf eine breite Leserschaft wirken könnten.⁵⁰ Hierzu muss man allerdings anmerken, dass dieses Argument im Prozess sicherlich vor allem aus strategischen Gründen von der Verteidigung benutzt wurde.

Mehrsprachigkeit und Figurenidentität

In der Forschung wurde oft der Montage-Charakter von Wedekinds *Lulu*-Dramen betont,⁵¹ wodurch Elemente des Naturalismus und groteske Über-

und der Londoner Ärzteverein werde nach seinem Tod seine Stücke bewundern und ein Vermögen dafür zahlen, dürften damals trotz der Fremdsprache überdeutlich gewesen sein. In der 1913er Fassung fehlen all diese kruden Einzelheiten.

⁴⁹ Wie das unter anderem der Wikipedia-Artikel behauptet: „Aufgrund der für die Jahrhundertwende ungewöhnlichen Deutlichkeit und Brutalität der Sprache schrieb Wedekind weite Passagen des Textes in Englisch und Französisch.“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Die_B%C3%BCchse_der_Pandora%28Drama%29, Zugriff: 01.05.2011.)

⁵⁰ Vgl. KSA 3.2, 1161.

⁵¹ Siehe u.a. Florack: *Wedekinds „Lulu“* (Anm. 7), S. 259.

zeichnungen im Text Seite an Seite existieren können. In Bezug auf die Verwendung der Fremdsprachen scheint dieses Ergebnis insofern bestätigt, als sich in deren Verwendung durch Wedekind sowohl ein realistischer Ansatz als auch eine sprachliche Verfremdungstechnik erkennen lassen. Neben der geradezu streng naturalistisch anmutenden Rekonstruktion der realen Kommunikationssituation im Paris- und London-Bild, scheint Wedekind die Fremdsprachen in Bezug auf die Konstitution seiner Figuren ebenso als Mittel einer Denaturalisierung und Dezentrierung eingesetzt zu haben. Dies wird bei einer erneuten Gegenüberstellung von Urfassung und späterer Doppeltragödie deutlich.

Vergleicht man eingehender Anfangs- und Endpunkt der Entstehungsgeschichte der *Büchse*-Tragödie, so erkennt man, dass die einsprachige Fassung von 1913 durch Tilgung der interlingualen Ebene (durchgängige Verwendung des Deutschen abgesehen von einigen wenigen Passagen in schweizerischem Dialekt) und Abschwächung der interkulturellen Dimension (Veränderung bzw. Streichung der Orts- und Personennamen) den ethnozentrischen Schein eines homogenen und in sich geschlossenen Kommunikationsraums entstehen lässt, dem alle Figuren zugehörig sind. In der Urfassung dagegen kreieren die deutlichen Ortswechsel und die dezidiert multikulturellen Patronyme einen europäischen oder kosmopolitischen Horizont. Die in der Mehrsprachigkeit begründete Meta-Sprachlichkeit schafft dabei eine grundsätzliche Vielfalt und reflektiert diese. So erhalten die Dialoge der *Monstretragödie* von 1894 zahlreiche Passagen, in denen die Figuren zwischen den Sprachen wechseln, über sprachliche Unterschiede nachdenken, ihre Erstsprache mit Abstand betrachten oder diese spielerisch verwenden. Im fünften Akt kann man sogar beobachten wie Lulu mit Sprache als Maske spielt, wenn sie gegenüber ihrem deutschschweizerischen Freier Dr. Hilti auf Französisch vor gibt, ein Pariser Freudenmädchen zu sein.⁵²

So kann man in den Textfassungen vor 1906 beobachten, wie neben die Reproduktion eines real mehrsprachigen Kommunikationsrahmens gleichsam kontrapunktisch ein Sprechen tritt, in dem durch den Einsatz der anderen Idiome Distanz, Mehrdeutigkeit und Fremdheit erzeugt wird. Und zwar sowohl in der Rezeption des Texts/Stücks durch den Leser/Zuschauer als auch in der intratextuellen Beziehung der Personen untereinander. Die oft betonte Künstlichkeit von Wedekinds Dialogen, das Konstruierte in seiner Sprache wird durch den Einsatz von Fremdsprachen noch verstärkt. Kommunikation wird so verfremdet, derealisiert, und die Figuren durch das fremdsprachige und changierende Sprachkostüm opak und ungreifbar. Wie Hartmut Vinçon bemerkt, tritt die bedeutungstragende Funktion in Wedekinds *Lulu* gegenüber der expressiv-spielerischen in den Hintergrund,⁵³ was in den mehrsprachigen Dialogen noch deutlicher hervortritt. Stéphane Michaud radikalisiert diesen Ansatz, in dem er feststellt, dass Wedekinds spezifische Sprachverwendung in der *Monstretragödie* letztlich zur Aufhebung der festgefügtten Beziehung zwischen sprachlichen Zeichen und Referenten führt.⁵⁴

⁵² Siehe unten.

⁵³ KSA 3.2, 1500.

⁵⁴ Michaud: *Plurilinguisme et modernité au tournant du siècle* (Anm. 29), S. 199.

Geht man weiterhin davon aus, dass Sprache ein grundlegender Faktor von Identität ist – und das 19. Jahrhundert hatte die Einheit von (nationaler) Identität und Sprache enger gefasst als jede andere Epoche⁵⁵ –, dann bedeutet Mehrsprachigkeit und Sprachwechsel letztlich auch einen Bruch mit den tradierten Identitätsvorstellungen. Auf der Eben der Figurenkonstruktion impliziert so der Sprachwechsel in den Dialogen (wobei man beim Lesen nicht immer erkennt, woher die Personen stammen und welches ihre Erstsprache ist) eine In-Frage-Stellung von festen Identitätszuweisungen, wodurch sich interessante Parallelen zur Ich-Problematik in der *Fin de siècle*-Literatur ergeben.⁵⁶ Im Unterschied zur idealistischen Sprachphilosophie ist Sprache somit nicht mehr ein determinierendes und stabilisierendes Element von Identität, sondern macht Identität vielmehr als Frage oder Schein erkennbar. Wedekinds Technik der Konstruktion seiner Figuren im *Lulu*-Drama als Schein-Identitäten⁵⁷ wird also durch den Einsatz der Fremdsprachen radikalisiert. Am Eklatantesten wird das bei der Figur der Lulu deutlich, die nicht nur mittels der Fremdsprachen verschiedene Identitäten annimmt, sondern auch von den Männern immer wieder mit anderen Namen benannt wird.⁵⁸

(Fremd)Sprache als Maskenspiel

Eine der interessantesten Szenen, wenn nicht sogar die interessanteste Szene zur Untersuchung der Mehrsprachigkeit in Wedekinds *Lulu*-Urfassung ist der elfte Auftritt des London-Bildes (5. Aufzug), welche hier zum Abschluss eingehender betrachtet werden soll.

Lulu, ein ärmliches Dasein als Prostituierte führend, empfängt in ihrer schäbigen Behausung einen neuen Freier, Dr. Hilti, Patriziersohn und Privatdozent für Philosophie aus der Schweiz. Der Austausch beginnt, dem sprachlichen Umfeld entsprechend und im Umwissen über die wahre Identität des Gegenüber, auf Englisch. Auf die Frage hin, ob sie Engländerin sei, antwortet Lulu (falsch) mit „*I am French*“, und nach Dr. Hiltis französischer Nachfrage „*Ah, vous êtes Française?*“⁵⁹ wird die Unterhaltung in einer Mischung aus Französisch und Englisch weitergeführt. Lulu gibt dabei auf Französisch vor, ein echtes Pariser (Freuden)Mädchen, Tochter einer kleinen Verkäuferin und eines hohen Adligen, zu sein. Als die Sprache auf Dr. Hiltis schweizerische Herkunft kommt, benutzt dieser zum ersten Mal den Dialekt: „*Sprachän Sie töütsch?*“⁶⁰. Lulu gibt

⁵⁵ Vgl. Kremnitz: *Mehrsprachigkeit in der Literatur* (Anm. 1), S. 90.

⁵⁶ Zur Ich-Verdopplung, Ich-Losigkeit und Entpersonalisierungsproblematik im *Fin de siècle* siehe Fischer: *Fin de siècle* (Anm. 45), S. 71f.

⁵⁷ Wie Lulu im *Erdegeist* sagt: „Ich habe nie in der Welt als etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat“ (KSA 3.1., 398).

⁵⁸ Die im Text verwendeten Namen sind: Ellie, Mignon, Nellie, Eva, Katja, Elfe.

⁵⁹ KSA 3.1, 299.

⁶⁰ Ebd.

als Antwort, ihre Deutschkenntnisse stammten daher, dass sie einmal einen deutschen Liebhaber gehabt habe. Der Rest der Szene läuft daraufhin in vier Sprachen ab, wobei Dr. Hilti zwischen seinem Dialekt und dem Französischen wechselt, Lulu zwischen dem Französischen, dem Hochdeutschen und dem Englischen.

In dieser dezidiert polyglotten Szene wird zunächst nochmals deutlich, wie sehr die verschiedenen Idiome zur (Schein)Charakterisierung der Personen benutzt werden bzw. welchen Beitrag die Sprachen zur Konstitution der (wechselnden) Figurenidentität leisten. Lulu, deren perfektes Hochdeutsch im Prinzip ihre Herkunft verrät, wählt trotzdem das Französische als Hauptsprache, da sie sich stolz mit der Rolle des Pariser Freudmädchens zu identifizieren scheint („*Moi, je fais l'amour*“), auch wenn sie das Deutsche für einige Schmeicheleien benutzt.⁶¹ Daneben bietet ihr das Französische die Möglichkeit, Distanz zu dem Schweizer zu halten, dessen Auftreten und Sprechen sie stark irritiert. Seinerseits wechselt Dr. Hilti, sobald er mit großer Freude entdeckt hat, dass seine Hure Deutschkenntnisse besitzt, in die sprachliche Idiosynkrasie des Dialekts, der in gewisser Weise den Kern seiner Persönlichkeit zum Vorschein bringt und ein ganz anderes Bild erzeugt, als die englischsprachigen Passagen zu Beginn der Szene. Dr. Hilti scheint sich dabei selbst der Illusion eines homogenen (deutschen) Kommunikationsraums hinzugeben, obwohl sein Idiom im Grunde ebenfalls eine fremde Sprache darstellt.

Das diastratisch tendenziell niedrig situierte (Sprach)Bild des Dialekts entspricht sichtlich nicht der Vorstellung, die sich Lulu von einem Privatdozenten für Philosophie aus hohen Kreisen macht.⁶² Der derbe Ton, den der urwüchsig anmutende Dialekt den Äußerungen des Dr. Hilti gibt, scheint dabei kaum zur eklatanten sexuellen Unerfahrenheit der Figur zu passen. Sicherlich benutzt Wedekind die Hilti-Figur an dieser Stelle auch dazu, um das sinnlich-erotische Defizit der akademischen Philosophie (und ihrer Vertreter) aufzuzeigen und die allgemeine sexuelle Misere der Zeit anzuprangern. Der schweizerische Dialekt dient dabei dazu, komische Effekte zu erzeugen und sich über die Attribute des Dr. Hilti als Angehöriger der Schweizer Oberschicht, zukünftiger Professor und Vertreter eines nationalistischen und latent rassistischen Darwinismus⁶³ lustig zu machen.

Jedoch darf diese denunzierende Funktion des Dialekts nicht darüber hinwegtäuschen, dass er wie die anderen Fremddiome ebenfalls an Wedekinds Problematisierung von (sprachlicher) Identität teilhat. Dabei ist entscheidend, dass Dr. Hilti eben nicht sofort als das erscheint, was er wohl tatsächlich ist, sondern über die Fremdsprachen zunächst als ein anderer auftritt.⁶⁴ Und Lulu gibt in der Konfrontation mit ihm ein wesentliches Merkmal von sich selbst preis: dass man nämlich im Grunde keine gesicherten Informationen über ihr Leben vor Beginn

⁶¹ Zum Beispiel: „Du hast so schöne Augen!“ (KSA 3.1, 299).

⁶² Beispielsweise: „*Mais tu ne peux pas être philosophe comme ça!*“ (KSA 3.1, 300.)

⁶³ Vgl. KSA 3.2, 1084.

⁶⁴ So wie man annehmen darf, dass er auf Hochdeutsch wieder als ein anderer erschiene.

des Stücks, ihre Herkunft, Muttersprache, Eltern, Erziehung usw. besitzt. Alles in allem entsteht dabei in V, 11 ein grotesk-komisches Spiel mit Sprachmasken, wobei sich keine mit der eigentlichen Identität der Figuren vollkommen zu decken scheint. (Fremd)Sprache, die im Stück immer auch Mittel zum Täuschen, Betrügen und Morden ist, gibt dabei stets genauso viel preis wie sie versteckt.

Vergleicht man nun diesen Auftritt mit der entsprechenden Stelle in der 1913er-Fassung fällt zuerst auf, dass der Text um rund drei Viertel gekürzt wurde und im Grunde kaum mit der Urfassung vergleichbar ist.⁶⁵ Von der essentiellen Sprachenvielfalt bleibt nur das direkte Gegenüber von Hochdeutsch und Dialekt übrig, wobei jede Person streng bei ihrem Idiom bleibt. Dr. Hiltis Sprechweise wird nicht mehr durch den Verlauf des Gesprächs und den Wechsel von Englischen über das Französische zum Dialekt differenziert, sondern dient situationsunabhängig zur pauschalen Kategorisierung der Person als derb und unerfahren. Dort, wo in der Urfassung ein interessantes und vertracktes Spiel mit sprachlichen Identitäten inszeniert wurde, verkommt die Sprechweise des Dr. Hilti in der Endfassung, wo er als einzige Figur etwas anderes als Hochdeutsch spricht, zum oberflächlichen sprachlichen Stigmata. Das Maskenspiel verkommt so zum Klamauk und Dr. Hilti zur nebensächlichen Witzfigur, die plakativ vorgeführt wird.⁶⁶

Fremdsprachigkeit und Modernität

In der langen Linie von dem Verschwinden der Mehrsprachigkeit in der deutschen Literatur um 1800 bis zu ihrer massiven Wiederkehr in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stellt Wedekinds Frühwerk eine zentrale Etappe dar. Als erster europäischer Autor hat er versucht, ein genuin mehrsprachiges Werk zu veröffentlichen.⁶⁷ Daher muss man auch auf dieser Ebene Wedekind als Pionier würdigen, der sich entschieden vom literarischen Mainstream des ausgehenden 19. Jahrhunderts abhob. Sind die Fremdsprachen auch nicht per se ein Merkmal radikaler Modernität so sind sie doch sicherlich beim frühen Wedekind ein zentrales Mittel, um radikale Modernität zu erzeugen, weshalb umgekehrt ihr effektives Verschwinden in den Textfassungen nach 1904 im Kontext der beginnenden europäischen Avantgarde als Rückschritt gewertet werden könnte.

Während der langen Umarbeitung seiner *Büchse* musste Wedekind einsehen, dass er sein Stück wenn überhaupt dann nur einsprachig auf einer deutschen Bühne öffentlich und vor zahlenden Gästen aufführen lassen konnte. Der Kampf mit der Zensur und die Anpassung an die Erfordernisse der Theaterpraxis ließen eine maximalistische Lösung wie in der Urfassung als aussichtslos erschei-

⁶⁵ KSA 3.1, 608–609.

⁶⁶ Siehe auch Ruth Floracks Gesamturteil: „Ein in Sprache, Figurenkonzeption und Handlungsentwurf konventionelles Stück, ein Melodram, im dem die Spuren der Groteske zum Klamauk verkommen“ (*Wedekinds „Lulu“* [Anm. 7], S. 261).

⁶⁷ Zwar beobachtet man bereits vor Wedekind den Einsatz von Fremdsprachen in der Literatur. Diese beschränken sich jedoch auf einzelne Passagen und machen nur eine geringe Textmenge aus.

nen. Angesichts des vorherrschenden Publikumsgeschmacks und des latent nationalistischen Erwartungshorizonts ist fraglich, ob nach 1904 die Veröffentlichung eines mehrsprachigen Stücks – selbst als Buch- bzw. Lesedrama und in inhaltlich abgeschwächter Form – überhaupt denkbar gewesen wäre. Wedekinds *Prolog in der Buchhandlung* aus dem Jahr 1910 scheint seiner Enttäuschung über diese Tatsache mit den Mitteln der Ironie Ausdruck zu verleihen, wobei er sich widerwillig dem ‘Diktat’ der Einsprachigkeit beugt.

Wie gezeigt wurde, lässt sich die Frage nach der spezifischen Wirkung der fremdsprachigen Textstellen auf den zeitgenössischen Leser oder Zuschauer des Dramas nicht eindeutig beantworten und müsste sicherlich je nach Publikum differenziert werden. Sicher ist jedoch, dass die Fremdsprachenverwendung insgesamt das ästhetische (und auch politisch-gesellschaftliche) Projekt Wedekinds in der *Monstretragödie* in vielen Punkten unterstützt. Der Einsatz der Fremdsprachen erlaubt es Wedekind, die von ihm verwendeten literarischen Mittel zu potenzieren und sogar Wirkungen zu erzeugen, die im Medium einer einzigen Sprachen so nicht möglich sind und daher auch in den einsprachigen Fassungen der *Büchse* verschwinden.⁶⁸

⁶⁸ Ich danke Hartmut Vinçon für seine wertvollen Hinweise bei der Erarbeitung dieses Artikels.

