

## Übersetzung als ideologische Anpassung

### Oscar Wildes Gesellschaftskomödien mit nationalsozialistischer Botschaft

von Rainer Kohlmayer

Oscar Wildes Gesellschaftskomödien gehören zu den meistübersetzten, meistbearbeiteten und meistgespielten Stücken des 20. Jahrhunderts. Von jeder der vier Komödien – *Lady Windermere's Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (1895), *The Importance of Being Earnest* (1895) – gibt es fünfzehn bis zwanzig verschiedene deutsche Versionen, deren Unterschiedlichkeit die ideologischen Umbrüche, die das 20. Jahrhundert – das "Jahrhundert der Ideologien" (Bracher 1986:842) – insgesamt geprägt haben, erkennen läßt. Eine der auffälligsten Wendungen der deutschen Wilde-Rezeption vollzog sich in der NS-Zeit, als die Übersetzungen und Bearbeitungen von Karl Lerbs in Theater und Film zu einer wahren Wilde-Welle führten. In der Spielzeit 1934/35 wurde *Lady Windermere's Fächer* mit 345 Aufführungen fast so häufig gespielt wie Shakespeares Stücke insgesamt (350 Aufführungen), und 1936/37 war Oscar Wilde in Deutschland "der meistgespielte Autor der Spielzeit" überhaupt (Pitsch 1952:245). 1935 und 1936 wurden drei Gesellschaftsstücke Wildes mit hervorragenden Regisseuren und Schauspielern verfilmt.

Wie war es möglich, daß der radikale Individualist Wilde ausgerechnet zur Zeit des Nationalsozialismus so viel Erfolg hatte? Welche Transformationen des Wilde-Bildes und der Wilde-Texte waren nötig, um den Dichter den ideologischen Rahmenbedingungen des NS-Kulturbetriebs anzupassen?

Noch 1930 hatte Arnold Zweig im Vorwort seiner zweibändigen Wildeausgabe den anarchistischen Essay *The Soul of Man under Socialism* (1891) als die "einzige" von Wildes Schriften bezeichnet, die "um ihrer selbst willen und losgelöst von jedem menschlichen Interesse an ihrem Verfasser lebendig bleiben und weiterwirken" werde; Wilde demonstrierte darin "die Notwendigkeit anarchistischer Gesellschaftskritik"; "was immer er zu diesem und ähnlichen Punkten sagt, ist schlechthin richtig, unwiderlegbar, höchst notwendig jedem Menschen" (Zweig 1930:30f.). In der sieben Jahre später erschienenen Neuauflage dieser Ausgabe wurde Zweigs Herausgeberschaft verschwiegen und sein Vorwort durch eine Einleitung von Wolfgang Goetz ersetzt, in der Wildes Individualismus eine andere Deutung erhielt: Zum einen wird der Anarchismus-Essay als "veraltet" und "historisch bedingt" abgetan und ironisiert: "nur zu oft müssen wir den Kopf

schütteln, wenn der Kulturphilosoph uns mit einer Fülle fatamorganischer Luftgespinste überfällt, deren Trug uns längst aufgegangen ist"; zum andern wird Wildes Individualismus erheblich eingeschränkt: "sein Individualismus verachtet die Eigenliebe, die Egozentrität des Pfahlbürgers" (Goetz 1937:17). Arnold Zweigs anarchistisch–aktuelles Wilde–Bild war ebensowenig in den Nationalsozialismus zu integrieren wie Arnold Zweig selbst, der – als Jude und Sozialist – 1933 in die Tschechoslowakei und dann nach Palästina ins Exil floh. Wolfgang Goetz' unpolitisch–museales Wilde–Bild von 1937 dagegen konnte bei den NS–Behörden weder Anstoß noch Begeisterung erregen – ähnlich wie Wolfgang Goetz selbst, der den Nationalsozialismus in der schöngeistigen Abgeschiedenheit der 'inneren Emigration' überlebte.

Das von Karl Lerbs ab 1933 propagierte Wilde–Bild war gegenwartsbezogen und nationalsozialistisch. Lerbs übersetzte und bearbeitete die drei 'seriösen' Gesellschaftsstücke Wildes <sup>1</sup> so, daß sie nicht nur nicht mit der NS–Ideologie in Konflikt geraten konnten, sondern daß sie diese Ideologie mehr oder weniger deutlich verkündeten. <sup>2</sup> Lerbs hatte seit 1929 dem Bremer Theater Übersetzungen harmloser englischer und französischer Komödien geliefert, um dann etwa 1930 auf eine entschieden heroisch–nationalistische Linie, die ganz im Aufwind des erstarkenden Nationalsozialismus lag, umzuschwenken. 1931/32 wurde in Bremen sein patriotisches Kriegsstück *Deutschland. Die Fahrt des U–Bootes 116* uraufgeführt. Das von Heroentum und Pflichterfüllung handelnde Soldatenstück über den ersten Weltkrieg "ging über alle Bühnen" (Wien 1958:99). 1932/33 übersetzte er für das Bremer Theater das Heroenstück *Atlantikflug* von Nordahl Grieg. So war er im Stil der "heroischen Sachlichkeit", den Goebbels 1933 vom Theater forderte, ausreichend ausgewiesen, um in den 1933 gegründeten "Dichterkreis" berufen zu werden, der "alle Dramatiker nationalsozialistischen Geistes umfassen" sollte (Wardetzky 1983:90). "Völkische Gemeinschaft" und "heroische Haltung" waren die Schlüsselbegriffe der ab 1933 waltenden nationalsozialistischen Theaterideologie (Dussel 1988:106ff.). 1933 wurde Lerbs Dramaturg am Bremer Schauspielhaus. Seine Übersetzungen und Bearbeitungen der drei Wildeschen Gesellschaftskomödien, die jeweils in Bremen oder Frankfurt erstaufgeführt wurden und danach über alle großen Bühnen Deutschlands gingen, standen von Anfang an im Zeichen des vom NS–Theater geforderten völkischen Heroismus.

Der Tenor der Lerbsschen Versionen läßt sich aus den zwei Kurzesays Lerbs', die in den jeweiligen Theaterprogrammen unter dem Titel *Warum spielen wir heute Oscar Wilde?* und *Der zeitnahe Wilde* abgedruckt wurden, herauslesen. Das darin von Lerbs projizierte Wilde–Bild kann etwa folgendermaßen charakterisiert werden:

(a) Wildes sozialkritischer Individualismus wird geradezu auf den Kopf gestellt. Während Wilde in seinen Stücken und Essays – vor allem in *The Soul of Man under Socialism* – den öffentlichen Puritanismus und die kollektiven Klischees des Viktorianismus unterminiert und für einen utopischen, anarchistischen Individualismus plädiert, behauptet Lerbs, in Wildes Stücken würden "die Spötter, die Zyniker, die hemmungslosen Ichmenschen vernichtend geschlagen". Während Wilde die Individualitätsfeindlichkeit der viktorianischen Kollektivmoral anprangert, wird er bei Lerbs geradezu zum Feind des Individualismus stilisiert.

(b) Wilde wird zum Vorkämpfer des Nationalsozialismus erklärt, da in seinen Stücken "die kommende große Auseinandersetzung der Verantwortungslosen mit den Verantwortungsbewußten vor-geahnt und zugunsten zukunftsstragender Verantwortung entschieden" worden sei. Diese prätendierte Vorläuferschaft ist der tiefere Grund für Wildes mehrmals apostrophierte Zeitnähe "für uns Heutige". Wilde wird als klassisches Beispiel vorgestellt, dessen "Weiterführung in volkhaft eingewachsener Atmosphäre" empfohlen wird.

(c) Lerbs immunisiert seine Interpretation – und dadurch auch seinen Text – durch den Anspruch, sie sei besonders authentisch: Sein Wilde-Bild gehe hinter die "Überlieferung von fast vier Jahrzehnten", die das Bild des Dichters "in ein völlig falsches Licht gerückt" habe, "zur Quelle" zurück. Wildes "Formschwelgereien" seien eher Nebensache, nur eine "Hülle": Unter der Oberfläche der Aphorismen und Posen stecke der eigentliche Wilde. Die Aufdeckung des echten, zeitgemäßen Wilde sei erst durch "das geschärfte Urteil" und den "gesteigerte(n) Wertanspruch heutigen Kulturlebens" ermöglicht worden. Implizit ist darin die doppelte Behauptung mitgesetzt, Lerbs' Texte entsprächen in besonderer Weise Wildes wahren Intentionen, und Wildes wahre Intentionen entsprächen in besonderer Weise den Wertansprüchen des NS-Kulturlebens.

Wenn man nun die drei Lerbsschen Versionen der Reihe nach vergleicht, so ist leicht zu sehen, daß von *Lady Windermere's Fächer* über *Eine Frau ohne Bedeutung* bis zu *Ein idealer Gatte* die ideologisierenden Textänderungen und Hinzufügungen immer mehr zunehmen. Lerbs beginnt als Übersetzer und wird zum Bearbeiter. Ich will mich hier auf nur zwei Aspekte der Bearbeitungstendenzen beschränken, einmal auf die Heroisierung von Mann und Frau, zum andern auf das völkische Gesellschaftsmodell.

(1) *Heroisierung der Geschlechterrollen*. Lerbs führt eine Dimension in die Wildeschen Texte ein, die dort vorher nicht vorhanden war: das Heroische. Die

heroischen Männer- und Frauenfiguren zeichnen sich durch Selbstdisziplin und Willensstärke aus. Diese Heroisierung geschieht einmal durch die Regieanweisungen im Nebentext, die bei Lerbs weitaus expliziter sind als bei Wilde. Man spricht "stark", "echt", "entschlossen", "mit fanatischer Entschlossenheit", "mit der Kälte unbeugsamer Entschlossenheit", "mit stählerner Gespanntheit des Willens" usw.; man bewegt sich immer wieder "mit einem Ruck", "mit jähem Ruck" usw. Was die Männer betrifft, so betont Lerbs mittels Hinzufügungen oder Änderungen im Text, daß Wilde nicht etwa die dekadenten Dandys favorisiert, sondern die "richtigen Männer". Ein typisches Beispiel: In *Lady Windermere's Fan* behauptet die Herzogin von Berwick, alle Männer seien schlecht: "all of them, without any exception. And they never grow any better. Men become old, but they never become good" (Wilde 1980:19). Bei Lerbs lautet die Stelle: "Alle, ohne Ausnahme. Sollten Sie mal eine Ausnahme treffen, dann ist es kein richtiger Mann. Und damit kann man ja auch nichts anfangen" (Lerbs 1934a:19). Das Männerideal bei Lerbs ist im Grunde genommen der stramme Soldat – oder, in Lerbs' Beschreibung des Auftretens von Lord Goring: der "makellose Dandy bester Zucht" (Lerbs 1935a:19). Das Wort "Zucht" konnotiert biologische und militärische Auslese und Disziplinierung. In der Schlußszene von Wildes *An Ideal Husband* möchte Mabel auf keinen Fall, daß Lord Goring auf die Rolle eines "idealen Ehemannes" festgelegt wird – "An ideal husband! Oh, I don't think I should like that" – und akzeptiert ihn als autonomes Individuum: "He can be what he chooses" (Wilde 1983b:270). Bei Lerbs dagegen übernimmt Mabel stellvertretend für die Frauen im Publikum das soldatische Männerideal: "Ich will keinen idealen Gatten. Ich will einen richtigen Mann" (Lerbs 1935a:157). Lord Gorings Vater schlägt bei Lerbs daraufhin seinem Sohn auf die Schulter und geht herzlich lachend mit dem strammen Pärchen ab. Auf–die–Schulter–Schlagen als Ritual der Integration demonstriert dem Publikum, daß Mabel und Goring biologische und ideologische Prachtexemplare sind.

Was das Frauenbild angeht, so impliziert die Heroisierung des Frauenbildes, die bei Lerbs festzustellen ist, durchaus die tendenzielle Gleichstellung von Mann und Frau. In diesem Punkt zeigt sich bei Lerbs gegenüber den früheren Übersetzungen ein gewisser Modernisierungsschub. Man vergleiche etwa die Passage in *Eine Frau ohne Bedeutung*, wo Lady Caroline und Lady Hunstanton anhand eines Briefes von Mrs. Arbuthnot deren Handschrift und Charakter deuten:

LADY CAROLINE (Looking at it). A little lacking in femininity, Jane. Femininity is the quality I admire most in women.

LADY HUNSTANTON (...). Oh! she is very feminine, Caroline, and so good too. You should hear what the Archdeacon says of her. He regards her as his right hand in the parish (Wilde 1983a:32).

LADY CAROLINE (betrachtet den Brief). Ich weiss nicht recht, ob ich sie nicht ein bisschen zu fest finde, Jane. Ich bin ja nicht für eine Übertreibung der weiblichen Eigenschaften, (sie schiesst einen Seitenblick auf Lady Stutfield ab) – aber schliesslich sind sie doch das, was ich an einer Frau am höchsten schätze.

LADY HUNSTANTON (...). Oh, sie hat alle weiblichen Eigenschaften, die man verlangen kann; aber sie ist dabei ein durchaus selbständiger Mensch (Lerbs 1934b:29).

Diese Akzentuierung der Selbständigkeit der Frau wird noch deutlicher, wenn man sich den melodramatischen Höhepunkt dieses Stückes anschaut. Der skrupellose Dandy Lord Illingworth – schon an dem "diabolischen Lächeln", mit dem Lerbs (1934b:85) ihn ausstattet, als zur unheroischen Gruppe gehörend zu erkennen – hat die achtzehnjährige puritanische Amerikanerin Hester aufgrund einer Wette zu küssen versucht. Bei Wilde stürzt Hester "in terror" ins Zimmer und wirft sich schutzsuchend in die Arme ihres Anbeters Gerald, wobei sie ausruft: "Oh! save me – save me from him! (...) He has insulted me! Horribly insulted me! Save me!" (Wilde 1983a:95).

Lerbs hat diese melodramatische Szene gründlich umgeschrieben, wobei er Lord Illingworth – im Nebentext – zynischer und schmieriger, Hester aber viel unabhängiger macht:

HESTER (draussen). (...) Lassen Sie mich augenblicklich los. (sie kommt erregt herein)

GERALD (tritt vor). Was ist geschehen?

HESTER. Lassen Sie nur, Gerald. Ich kann mich allein schützen, wenn man mich beleidigt.

GERALD. Wer hat es gewagt – ?

(Illingworth kommt langsam von der Terrasse herein und bleibt an der Tür stehen, mit gekreuzten Armen, an die Wand gelehnt und Gerald gelassen und aufmerksam betrachtend)

HESTER. Er. Ihr Held und Abgott, Ihr Vorbild und Meister. Ich schien ihm wohl ein geeignetes Objekt, um seine Ansichten über die Würde der Frau in die Tat umzusetzen. (Plötzlich heftig) Befreien Sie mich doch endlich von diesem Menschen. Sehen Sie denn nicht, wie er mich immer noch ansieht? (Lerbs 1934b:107).

Bei Wilde flieht Hester in geradezu neurotischer Panik vor dem Verführer; bei Lerbs distanziert sie sich in kalter Verachtung von der sexuellen Lüsterheit eines Dekadenten. Aus dem psychologischen ist ein ideologischer Gegensatz geworden. Illingworth ist bei Lerbs kein Individuum, sondern ein nationalsozialistisches Stereotyp: der Vertreter ungesunder "Ansichten über die Würde der Frau", von denen es die Jugend zu "befreien" gilt. Hester trägt bei Lerbs den Panzer ideologischer Orthodoxie.

In Hans Steinhoffs Spielfilm *Eine Frau ohne Bedeutung* aus dem Jahr 1936 wurde Hester (Marianne Hoppe) noch deutlicher als emanzipierter und moderner Frauentyp dargestellt, mit dem sich gerade die nach Unabhängigkeit strebenden Frauen identifizieren konnten und sollten. Hester und Gerald bilden im Film ein sich in rhythmischer Symmetrie bewegendes, sportlich durchtrainiertes Pärchen: Sie will Sportärztin werden, er Wasserwerkingenieur. Man darf wohl sagen, daß die Frauenemanzipation, soweit sie in der NS-Zeit thematisiert wurde, letzten Endes darin bestand, daß die Frau sich am Bild maskuliner Selbstdisziplinierung und heroischer Selbstüberwindung orientierte. Es war eine Emanzipation, die mit einer Art soldatischen Enterotisierung der Geschlechterbeziehungen einherging, letzten Endes mit der "Verdrängung der gefürchteten weiblichen Sexualität" (Lowry 1991:101).

(2) *Nationalsozialistisches Gesellschaftsmodell*. Die Heroisierung der eher positiv dargestellten Männer- und Frauenfiguren in den Lerbschen Bearbeitungen hat nun aber eine Kehrseite, die das, was an modernistischen und emanzipatorischen Impulsen in der kämpferischen Unabhängigkeit der Frauenfiguren enthalten sein mag, gleichzeitig wieder aufhebt: Die Kehrseite des Heroischen ist die Unterordnung. In Lerbs' Versionen von *Lady Windermere's Fächer* und *Eine Frau ohne Bedeutung* werden die weiblichen Heldinnen Mrs. Erlynne und Mrs. Arbuthnot vor allem als opfer- und kampfbereite Mütter dargestellt, ihre übrigen Charakterzüge werden unterdrückt. Darüber hinaus werden die tatsächlich – auch erotisch – emanzipierten Figuren wie Mrs. Allonby in *Eine Frau ohne Bedeutung* zensiert oder abgewertet. Am auffälligsten sind Lerbs' Eingriffe in die Struktur des *Idealen Gatten*: Lerbs hat dabei das moralische Gewicht zwischen Dandy und Politiker signifikant anders verteilt.

(a) *Der Dandy Lord Goring*. Bei Wilde ist Lord Goring durch Aussehen, Kleidung, lockere Haltung, anarchistische Aphorismen – "I don't like principles, father, I prefer prejudices" (Wilde 1983b:260) – und Handlungsweise (z.B. ein falsches Ehrenwort) als Gegenfigur zum ehrgeizig verkrampften Politiker gekennzeichnet. Unter der

Maske des Dandys verbirgt sich bei Wilde ein Philosoph: Goring ist nämlich die ästhetische Verkörperung von Wildes individualistischer Ästhetik und Ethik. Er verkörpert das, was Wilde in seinem utopischen Essay *The Soul of Man Under Socialism* begrifflich folgendermaßen ausdrückte: "Art is Individualism, and Individualism is a disturbing and disintegrating force. Therein lies its immense value. For what it seeks to disturb is monotony of type, slavery of custom, tyranny of habit, and the reduction of man to the level of a machine" (Wilde 1990:19). Bei Lerbs dagegen wird Goring zum "makellosen Dandy bester Zucht" (Lerbs 1935a:19) stilisiert, der unter seiner ästhetischen Maske einen autoritären Offizier versteckt. So heißt es in Lerbs' Nebentext mehrmals: "das blasierte, dandyhafte, zynische Gehabe, eine vollkommene, zur wesenhaften Erscheinung gewordene Maske, fällt für Augenblicke von ihm ab. Sein Gesicht ist wach und gespannt" (92); oder: "Sein ganzes Benehmen ändert sich mit einem Schlage – wird knapp, straff, bewusst" (97); oder: "Wieder begibt sich mit ihm die erstaunliche Verwandlung, die das Spielerische und Dandyhafte wie eine Maske fallen lässt" (149).

Lord Goring ist bei Lerbs nicht das Gegenbild, sondern das ästhetisch verpackte Ebenbild des Politikers. Lerbs tilgt nicht nur die lockere Haltung des Dandys, sondern streicht auch seine anarchistischen Aphorismen und sein falsches Ehrenwort; er unterdrückt auch den Schlußsatz Gorings, in dem er sich ausdrücklich von jeder politischen Karriere distanziert. Während Lord Goring bei Wilde den Politiker mehrmals ausdrücklich bedauert, wird er bei Lerbs zu seinem Bewunderer und Nachahmer: "Es gibt also doch noch so etwas wie eine heroische Haltung in der Welt. Ob ich das wohl jemals auch lerne?" (130) In der Konfrontation mit der Erpresserin, die Robert Chilterns Karriere gefährdet, erweist sich Lord Goring als pflichtbewußter Funktionär einer Wir-Gruppe, deren biologisch-religiöse Metaphorik und wohl auch Ideologie er verinnerlicht hat: "Sie haben das Verbrechen begangen, das zu vergiften, was selbst dem Unheiligsten unter uns heilig sein sollte: die Quelle, aus der die Kraft wahrhaft lebensgläubiger Menschen strömt" (119).

Lord Goring wird bei Lerbs also als eine Art Föhrentalent in Reserve vorgestellt. Unter der ästhetischen Tarnung steckt ein Funktionär, auf den man sich im Ernstfall verlassen kann.

(b) *Der Politiker Sir Robert Chiltern*. Entscheidend für das ideologische Verständnis des Stückes ist aber, wie der Politiker Robert Chiltern bei Lerbs umgemodelt wird. Während er bei Wilde als psychisch beschädigtes Individuum gezeichnet ist, dessen "passion for power" (Wilde 1983b:178) ihm in der Jugend zum Verhängnis wurde, wird er bei Lerbs zur Politikerfigur stilisiert, die vom Schicksal selbst mit

dem Charisma des "Willens zur Macht und zur Leistung" (Lerbs 1935a:54) – so übersetzt bzw. ideologisiert Lerbs den Ausdruck "passion for power"<sup>3</sup> – ausgestattet wurde.

Die konkreten Angaben über das politische Engagement der Chilterns für die Frauenemanzipation und die Sozialgesetzgebung, die Wilde anführte, werden von Lerbs weggelassen und durch die vage, mehrmalige, pathetische Berufung auf Chilterns "Ideale", seine "Leistungen", seine "Aufgabe", seine "Lebensarbeit", sein "Schicksal", sein "Ziel" ersetzt. So implantiert Lerbs zum Beispiel folgende Stelle in den Text:

SIR ROBERT. (...) Und ich meine immer: Ich kann doch wohl nicht schlecht, nicht unecht sein (...). Die Arbeit, die ich zäh und mit reinem – mit r e i n e m! – Ehrgeiz geleistet habe, muss doch wohl etwas wert sein – sonst wäre sie mir nicht so geraten. Ich habe d o c h wohl nicht so g a n z unrecht.

GORING (mit echter Wärme). Ganz gewiss nicht, Robert (52f.).

Der Dandy Lord Goring ist bei Lerbs zum Propagandisten des Politikers Robert Chiltern geworden, vor allem als es gegen Schluß des Stückes darum geht, Gertrude Chiltern dazu zu bringen, sich nicht mehr der Karriere ihres Mannes in den Weg zu stellen. Bei Wilde appelliert Goring an die prinzipienstrenge Gertrude, um sie zu verzeihender Liebe und Vergebung für Roberts dunkle Vergangenheit zu bewegen. Lerbs hat die Überredungsszene umgeschrieben und ideologisch konnotationsreich in die NS-Gegenwart eingebettet. Bei Wilde braucht der ehrgeizige Chiltern die Politik aus existentiellen Gründen, bei Lerbs dagegen braucht die Politik den "schöpferischen Menschen" Robert (150). Bei Wilde geht es um die psychische Befreiung von der Last der Vergangenheit, bei Lerbs um freie Bahn für die politische Zukunft. Bei Wilde besteht Gertrudes Aufgabe in Liebe und Vergebung, bei Lerbs hat sie "die grosse Pflicht, die Arbeit des Mannes ans Ziel zu tragen". Die Antwort, die Goring auf Gertrudes ratlose Frage "Was soll ich denn tun, Goring?" gibt, klingt im Kontext der Jahre 1935 ff. wie eine Handlungsanweisung an das weibliche – bzw. an das als weiblich gedachte – Publikum über das ideologisch richtige Verhalten gegenüber dem damaligen 'Führer':

GORING. Ihn arbeiten lassen – ihn endlich einmal, zum ersten Mal in seinem Leben, mit leichtem Herzen und befreiten Händen arbeiten lassen. Alles, was Sie für ihn fühlen, müssen Sie einsetzen, um ihm dazu die Kraft zu geben. Robert ist ein Mensch, der ein Ziel hat. Das Gefühl der Frau hat die grosse Pflicht, die Arbeit des Mannes ans Ziel zu tragen (151).



Wildes Dandy ist vom subversiven Nonkonformisten zum Propagandisten des nationalsozialistischen Gesellschaftsmodells geworden. Er verkündet nicht mehr die antiautoritäre Utopie von individueller Autonomie, sondern die affirmative Botschaft der kollektiven Pflicht zur heroischen Unterordnung unter die Ziele der männlichen Führerpersönlichkeit.

Fragen wir zum Schluß, wie Lerbs' Versionen in der zeitgenössischen Theaterkritik aufgenommen wurden. Die theaterkritische Rezeption der drei Stücke war keineswegs so homogen applaudierend, wie man das in Anbetracht der bewußt funktionalistischen Bearbeitungsstrategie Lerbs' hätte erwarten können. Die ersten beiden Stücke, in denen Lerbs die dandystisch-verspielten Züge zugunsten der zentralen Mutterrollen reduziert hatte, wurden am positivsten aufgenommen. So schreibt Dietzschmidt (1934), ohne Lerbs' übersetzerische Intervention auch nur mit einem Wort zu erwähnen, über Hilde Hildebrands Darstellung der Mrs. Erylne (*Lady Windermere's Fächer*) in einer Inszenierung des Berliner Renaissance-Theaters, selbst Wilde hätte sich "in schweigender Ergriffenheit vor der großen Künstlerin (...) neigen müssen, die aus seinem Feuerwerk des Esprits, Witzes und kalter Mache ein überzeitliches, großes Seelenerlebnis, fern aller Sentimentalität, erstehen ließ". Auch der *Völkische Beobachter* war zufrieden: "Erstens: Oscar Wilde lebt noch. Zweitens: Das gute alte Theater (...), das weiter nichts will als Spannung und Rührung erzeugen, lebt auch noch" (Grube 1934).

Auch anlässlich der Frankfurter Aufführung von *Eine Frau ohne Bedeutung* wurde die Zeitgemäßheit des Textes positiv vermerkt: "Es ist nicht ausgemacht, daß diese Komödie, so wie es hier geschah, als Komödie der Moral gespielt werden muß, mit so deutlich, Schwarz gegen Weiß, verteilten Rollen. Aber zeitgemäßer wirkt sie auf jeden Fall, wenn (...) das Schlechte schlecht und das Gute gut erscheint" (Ziesel 1935). Der Kritiker der Mannheimer Aufführung lehnte die Lerbs'sche Bearbeitung jedoch rundweg ab: "Die Aufführung blieb ein Zwitter, weil die meisten Darsteller nicht bei Wilde standen, sondern ihm und seinem Geist entfremdet schienen. Daran mag die Bearbeitung einen Teil der Schuld tragen. (...) Entsprechend der Absichten des Bearbeiters kristallisierte sich das Menschliche mit Gefühlseinschlag besonders heraus"; man möge doch der "Florettierkunst des Dialogs (...) kein solches Schwergewicht an(hängen)" (C.O.E. 1936). Als das Stück im Berliner Renaissance-Theater lief, war der *Völkische Beobachter* über die Lerbs'sche Schwarz-weiß-Zeichnung begeistert: Die Frau "siegt mit ihrer Reinheit, mit ihrer Echtheit und Ehrlichkeit, mit ihrem Glauben und ihrer Leidenschaft über Lord Illingworth, der eine ganze Kaste, der den Salon schlechthin repräsentiert" (Rainalter 1936).

Am widersprüchlichsten war überraschenderweise die kritische Aufnahme des *Idealen Gatten*, der doch von Lerbs durch Hinzufügungen und Textänderungen am stärksten im nationalsozialistischen Sinn funktionalisiert und ideologisiert worden war. Über die deutsche Erstaufführung in Frankfurt hieß es mit Bezug auf Lerbs' im Theaterprogramm abgedruckten Essay: "Karl Lerbs (...) wirbt neuerdings für den Moralisten Wilde. Er will den 'Idealen Gatten', 'Lady Windermere's Fächer' und 'Eine Frau ohne Bedeutung' aus dem Bereich der unterhaltsam-zynischen Komödie herausgehoben wissen und sie unter den Blickpunkt des zürnenden Anklägers gestellt sehen. Man kann, man muß nicht". Wilde habe "diese moralische Rettung auch gar nicht nötig". In der Aufführung habe sich das moralisierende Bestreben eher unangenehm bemerkbar gemacht: "Zögernd und fast feierlich kommt die Komödie heute daher, (...) mit langen Pausen, mit sehr beflissener Ausbreitung der sittlichen Gehalte, wenn man so will. (...) der K o m ö d i e ist mit bebenden Pausen und dem Bemühen um Abgründigkeit nicht eben gedient" (Rudolf Geck 1935). Auch nach der Inszenierung im Hamburger Thalia-Theater trauert ein Kritiker dem vor-Lerbsschen Wilde nach: "Der Spötter Wilde wird bei Lerbs also zum Ankläger und Weltverbesserer. Man kann Wilde so sehen, notwendig ist es nicht und besser – kaum. (...) Ergebnis: drei Stunden einer von Lerbs ernst gemeinten Belehrung des Volkes durch Lord Goring-Wilde (...). Man denkt dabei – und nicht einmal ungern – öfter an die Zeiten zurück, da er noch hurtig und lustig durch das Leben lief" (Küster 1935). Einem zweiten Kritiker der Hamburger Inszenierung zufolge hätte Lerbs "einen Sack voll sentimentaler Worte, die heute arg verstaubt klingen, ins Meer versenken sollen; er hätte damit auch den Darstellern einen Gefallen getan, denn ihre Seele schreit nicht nach dem Übersetzer, sondern nach dem radikalen Bearbeiter!" (Greeven 1935). Dem Kritiker war entweder entgangen, daß Lerbs das Stück durchaus radikal – und nationalsozialistisch – bearbeitet hatte, oder aber er mokierte sich in gut getarnter Ironie über die sentimental-nationalsozialistische Jargonisierung des Stücks durch Karl Lerbs.

Einen Monat nach der Inszenierung am Thalia-Theater fand die bisher wohl glanzvollste deutsche Aufführung des *Idealen Gatten* am Berliner Staatstheater statt. Die Besprechungen waren insgesamt positiv, wobei meist die Inszenierung, das Bühnenbild und die Schauspieler gelobt wurden. Herbert Ihering lobte aber auch ausdrücklich die Lerbssche Neubearbeitung: "Der Inhalt des Stückes ist längst veraltet. Seine geistige Haltung aber behauptet sich jetzt wieder, auch in dieser geschickten Bearbeitung von Karl Lerbs (...)" (Ihering 1935). Offensichtlich war aber in der Berliner Inszenierung die ideologisch-moralische Tendenz nicht so penetrant ausgespielt worden wie in Frankfurt und Hamburg. Viktor de Kowas Lord Goring wurde allgemein wegen seiner dandystischen Nonchalance gerühmt. Das Göring unterstehende Berliner Staatstheater unter der Intendanz von Gustaf Gründgens war im damaligen Deutschland das am wenigsten ideologisierte Theater – sehr zum Ärger von Goebbels. <sup>4</sup>

Der gesinnungsstramme Feuilletonchef und Theaterkritiker der *BZ am Mittag* distanzierte sich denn auch in deutlichen Worten von Lerbs' Interpretation Wildes, wie sie im Programmheft des Berliner Staatstheaters zu lesen war: Lerbs versuche "nichts weniger als eine ethische Ehrenrettung Wildes; er möchte ihn zum sozialen Revolutionär an der Jahrhundertwende stempeln. Ein gefährliches Unternehmen! Der Kritiker wird gezwungen, schärfer hinzuhören. Es geht nicht an, den moralischen Pragmatismus Wildes als ein Ethos hinzustellen, das erzieherische Wirkungen haben könnte. Es bleibt in diesem Theaterstück die Tatsache, daß Sir Robert Chiltern mit einem unehrenhaften Verbrechen sich sein Vermögen erworben hat. Falls Wilde die Absicht haben sollte, zu zeigen, wie sich die 'einfachen, geraden, klar denkenden Menschen zu Überlegenheit und zur selbständigen Lebensgestaltung durchringen', so ist ihm die Verwirklichung dieser Absicht schlecht gelungen. Diese Verwirklichung verläuft auf einer Ebene, die man nur als Utilitarismus bezeichnen kann (...). Wir wollen Wildes Theaterstücke weiterhin als das nehmen, was sie wirklich sind: Theaterstücke, die eine verkalkte Gesellschaft ironisieren und Schauspielern Rollen bieten, an denen sie ihr Können entfalten können" (Hesse 1935).

Man kann also zusammenfassend sagen, daß die ideologisierenden Eingriffe Lerbs', soweit sie erkannt wurden, von der Kritik überwiegend abgelehnt wurden.<sup>5</sup> Die meisten Kritiker trauerten dem angeblich unpolitischen Wilde nach; einige lobten die zeitgemäße Bearbeitung; dem Kritiker der *BZ am Mittag* war der ethische Anspruch Lerbs' bzw. Wildes nicht rigoros genug. Von großem Interesse dürfte die Beobachtung sein, daß die kritisch-ideologische Landschaft der ersten drei bis vier Jahre des Nationalsozialismus keineswegs so uniform war, wie man hätte meinen können. Das änderte sich erst Ende 1936, als die traditionelle Kunstkritik von der Reichskulturkammer verboten wurde: Sie mußte künftig durch eine staatlich beeinflusste "Kunstaberachtung" ersetzt werden (Rühle 1974:28). Damit war nicht nur die Produktion, sondern auch die kritische Rezeption der Literatur der Zensur unterworfen. Der letzte Rest von Gewaltenteilung bei der ästhetischen Kanonbildung war damit verschwunden.

Fazit: (a) Die politische Funktionalisierung der Kunst scheint nur dann zu funktionieren, wenn es auch auf der Rezeptionsseite keinerlei Pluralismus gibt.<sup>6</sup> (b) Der große Erfolg gerade der Lerbsschen Texte auf den deutschen Bühnen ist teilweise wohl dadurch zu erklären, daß Lerbs seit 1933 eine solide Position im NS-Kulturbetrieb innehatte, was seinen Übersetzungen und Bearbeitungen den monopolistischen Vorteil offizieller Förderung verschaffte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Lerbs'schen Versionen von *Lady Windermere's Fächer* und *Eine Frau ohne Bedeutung* in der bundesrepublikanischen Provinz noch bis Ende der 50er Jahre verschiedentlich gespielt, ohne daß den Theaterkritikern Lerbs' latente Ideologisierung der Frauenrollen aufgefallen wäre: ein Anzeichen dafür, daß das nationalsozialistische Frauenbild unbemerkt in die Adenauer-Zeit übernommen wurde. <sup>7</sup> Lerbs' plakativ ideologisierte *Idealer Gatte* dagegen wurde meinen Recherchen zufolge nicht mehr gespielt.

### Literaturangaben

Blaicher, Günther (1983) *Die Erhaltung des Lebens. Studien zum Rhythmus der englischen Komödie von William Shakespeare bis Edward Bond*. Regensburg: Pustet.

Bracher, Karl Dietrich (1986) Die Ausbreitung des Totalitarismus im 20. Jahrhundert. Ideologien und Realitäten, in: H. Maier-Leibnitz (Hg.) *Zeugen des Wissens*. Mainz: v. Hase und Köhler, 837–859.

C.O.E. (1936) Oscar Wilde: "Eine Frau ohne Bedeutung". Neuinszenierung der Komödie im Nationaltheater, in: *Neue Mannheimer Zeitung*, 31. 3. 1936.

Dietzschmidt, Franz (1934) "Lady Windermere's Fächer", in: *Berliner Tageblatt*, 13. 9. 1934.

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

DrHK (1949) "Lady Windermere's Fächer" im Staatsschauspiel. Erfolg Hilde Hildebrands, in: *Wiesbadener Kurier*, 27. 12. 1949.

Dussel, Konrad (1988) *Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*. Bonn: Bouvier.

Geck, Rudolf (1935) Frankfurter Neues Theater. Oskar Wilde: "Ein idealer Gatte", in: *Frankfurter Zeitung*, 18. 9. 1935.

Goetz, Wolfgang (1937) Oscar Wilde – sein Leben und sein Werk, in: *Oscar Wilde – Werke in zwei Bänden*. Berlin: Th. Knaur Nachf., Erster Band, 5–40.

Greeven, Ernst August (1935) "Ein idealer Gatte". Thalia-Theater, in: *Hamburger Fremdenblatt*, 13. 11. 1935.

Grube, Herbert (1934) "Lady Windermere's Fächer". Oscar Wilde als Auftakt im Renaissance-Theater, in: *Völkischer Beobachter*, 16. 9. 1934.

Hesse, Otto Ernst (1935) Eine Wilde-Renaissance? "Ein idealer Gatte" im Staatstheater Kleines Haus, in: *BZ am Mittag*, 9. 12. 1935.

Ihering, Herbert (1935) "Ein idealer Gatte". Staatstheater Kleines Haus, in: *Berliner Tageblatt*, 9. 12. 1935.

Kohlmayer, Rainer (1988) Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien, in: *Lebende Sprachen* 33, 145–156.

Kohlmayer, Rainer (1990) Ein Dandy "bester Zucht". Oscar Wildes Gesellschaftskomödie 'An Ideal Husband' in Karl Lerbs' Bühnenbearbeitung aus dem Jahre 1935, in: B. Schultze et al. (Hg.) *Literatur und Theater: Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr (Forum Modernes Theater, Bd. 4), 273–311.

Küster, Otto (1935) "Ein idealer Gatte". Neuinszenierung im Thalia-Theater, in: (*Zeitung unbekannt*), 13. 11. 1935 (Universität Hamburg, Hamburger Theatersammlung).

Lerbs, Karl (1934a) *Lady Windermere's Fächer. Eine Komödie, die von einer guten Frau handelt. Von Oscar Wilde. Deutsch von K. Lerbs*. Berlin: Felix Bloch Erben (Bühnenmanuskript).

Lerbs, Karl (1934b) *Eine Frau ohne Bedeutung. Schauspiel aus der Gesellschaft von Oscar Wilde, neu bearbeitet von Karl Lerbs*. Bad Kissingen: VVB (Bühnenmanuskript).

Lerbs, Karl (1935a) *Ein idealer Gatte. Schauspiel aus der Gesellschaft von Oscar Wilde, neu bearbeitet von Karl Lerbs*. Berlin: VVB (Bühnenmanuskript).

Lerbs, Karl (1935b) Warum spielen wir heute Oscar Wilde? in: *Theaterprogramm des Staatstheaters Berlin, Kleines Haus*, Dezember 1935 (Kölner Theatermuseum).

Lerbs, Karl (1936) Der zeitnahe Wilde, in: *Theaterprogramm des Renaissance-Theaters Berlin*, Juli 1936 (Kölner Theatermuseum).

Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer.

Mühr, Alfred (1981) *Mephisto ohne Maske. Gustaf Gründgens – Legende und Wahrheit*. München, Wien: Langen/Müller.

Muther, Natascha (1991) *Oscar Wildes Gesellschaftskomödie 'Eine Frau ohne Bedeutung' in H. Steinhoffs gleichnamigem Spielfilm aus dem Jahre 1936*. Diplomarbeit: FASK Germersheim.

Pitsch, Ilse (1952) *Das Theater als politisch–publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich*. Diss. Münster.

Poley, Stefanie (Hg.) (1991) *Rollenbilder im Nationalsozialismus – Umgang mit dem Erbe*. Bad Honnef: Bock.

Rainalter, Erwin H. (1936) Im Renaissance–Theater "Eine Frau ohne Bedeutung", in: *Völkischer Beobachter*, 26. 7. 1936.

Rühle, Günther (1974) *Zeit und Theater. Diktatur und Exil, 1933–1945, Bd. 3*. Berlin: Propyläen.

Wardetzky, Jutta (1983) *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente*. Berlin: Henschelverlag.

Wien, Werner (1958) Karl Lerbs, in: *Welt und Wort* 13, 99f.

Wien, Werner (1969) Lerbs, in: *Bremische Biographie 1912–1962*. Bremen: Schünemann, 314–316.

Wilde, Oscar (1980) *Lady Windermere's Fan. A Play about a Good Woman*, ed. by Ian Small. London: Ernest Benn (The New Mermaids).

Wilde, Oscar (1983a) *A Woman of No Importance*, ed. by Ian Small, in: *Two Society Comedies*. London: Ernest Benn (The New Mermaids), 11–120.

Wilde, Oscar (1983b) *An Ideal Husband*, ed. by Russell Jackson, in: *Two Society Comedies*. London: Ernst Benn (The New Mermaids), 121–270.

Wilde, Oscar (1990) *The Soul of Man and Prison Writings*, ed. with an Introduction by Isobel Murray. Oxford, New York: Oxford University Press.

Ziesel, Kurt (1935) Die Dame in Schwarz. Zum Frankfurter Gastspiel von Leopoldine Konstantin im Neuen Theater, in: *Westfälische Landeszeitung Dortmund*, 10. 1. 1935.

Zweig, Arnold (1930) Versuch über Oscar Wilde, in: A. Zweig (Hg.) *Oscar Wilde – Werke in zwei Bänden*. Berlin: Th. Knauer Nachf., Erster Band, 5–39.

<sup>1</sup> Die übersetzerische und theatralische Rezeption von Wildes *The Importance of Being Earnest* stelle ich in einer demnächst erscheinenden Monographie gesondert dar.

<sup>2</sup> Wie bei Arnold Zweig (1887–1968) und Wolfgang Goetz (1885–1955) besteht auch bei Karl Lerbs (1893–1946) ein enger Zusammenhang zwischen Ideologie und Biographie: Er war eifriger Nationalsozialist und kam im Dritten Reich zu schriftstellerischem Erfolg; als die Besatzungsbehörden 1946 wegen seiner NS–Vergangenheit gegen ihn ermittelten,

nahm er sich das Leben (Wien 1969:315).

[3](#) Über Lerbs' übersetzerisches Verfahren der "ideologischen Monosemierung" vgl. Kohlmayer (1990), 273–277.

[4](#) Über die Spannungen zwischen Göring und Goebbels wegen des Berliner Staatstheaters berichten z. B. Rühle 1974:29 und Mühr 1981:60f.

[5](#) Lerbs hatte bei seiner Ideologisierung des *Idealen Gatten* das Prinzip der propagandistischen Unauffälligkeit verletzt, das Goebbels in einer Rede vom 5.3.1937 von der Kunst forderte: "In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam" (zitiert nach Lowry 1991:6).

[6](#) Diese Bedingung gilt auch für präskriptiv-funktionalistische Übersetzungsstrategien, die stillschweigend voraussetzen, daß das anvisierte Zielpublikum transparent, homogen und statisch ist. Der vorliegende Aufsatz führt vor Augen, daß solche Annahmen nicht einmal unter totalitären Verhältnissen zutreffen. Vgl. dazu auch Kohlmayer (1988).

[7](#) Über Hilde Hildebrands Darstellung der Mutterrolle in der *Windermere*-Premiere des Wiesbadener Staatsschauspiels am Weihnachtstag 1949 berichtet die Kritik bezeichnenderweise in demselben "Jargon der Eigentlichkeit" (Adorno) wie 15 Jahre zuvor in Berlin: "Es war bestechend, wie Hilde Hildebrand die Gestalt der Mrs. Erylne aus dem Bereich der Kolportage ins wahrhaft Menschliche hob. (...) Wenn mit einmal die Träne im Auge quillt, dann ist es nicht die rührselige des Familienblattromans, sondern dank ebensolcher Gestaltung, die jede Faser des erschütterten Wesens noch mit Blut durchdringt, Ausfluß wahrhaftigen Fühlens" (DrHK 1949).