

Sonderdruck aus:
Münchener Universitätschriften

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Theater ohne Grenzen

Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer
zum 65. Geburtstag

herausgegeben von
Katharina Keim, Peter M. Boenisch
und Robert Braunnüller



Herbert Utz Verlag · München 2003

Klaus-Detlef Müller

Sei kein Esel! Zu Frank Wedekinds Einakter *Die Zensur*.

Für die Zensurinstanzen des 19. Jh.s war Frank Wedekind ein bevorzugtes Opfer. Wie kaum ein anderer Schriftsteller seiner Zeit war er ständig mit Einsprüchen, Verböten und Sanktionen konfrontiert. Folgerichtig hat er sich dann auch wiederholt kritisch und polemisch mit der Zensur auseinandergesetzt und ihre inquisitorischen und scharfrichterlichen Praktiken sowie ihre heimliche Komplizenschaft mit der Borniertheit der unaufgeklärten und philiströsen öffentlichen Meinung an den Pranger gestellt.¹ In einer der heftigsten Attacken, die sich gegen die Kollaboration von Schriftstellerkollegen (darunter Thomas Mann) mit der Zensurbehörde der Münchner Polizei richtet, den *Sieben Fragen an den Münchener Zensurbeirat*, verweist Wedekind 1911 auf seinen Einakter *Die Zensur* als Grundlage für eine vernünftige Auseinandersetzung über die „Beziehungen zwischen Sittlichkeit und Schauspiel“ und damit auch für die Einschätzung seiner Dramen unter Zensurgesichtspunkten. Das ist ein hochironisches Angebot, denn er hatte schon 1907 konstatiert: „Da der Einakter aus nichts als Theorien besteht, ist es überflüssig, darüber zu theoretisieren.“² Im gleichen Zusammenhang hat er festgehalten: „Hätte ich das Kind beim rechten Namen nennen wollen, dann hätte ich den Einakter: ‚Exhibitionismus‘ nennen müssen oder Selbstporträt.“ Genau damit, mit der gezielten Verletzung des Schamgefühls, wäre dann aber die Zensur im zeitgenössischen Kontext ins Recht gesetzt worden.³ Und in der Tat ist der Einakter erstaunlicherweise nicht nur, wie die erwähnten Aufsätze, eine kritische Auseinandersetzung mit den vernichtenden Praktiken der selbstherrlichen Zensur, sondern zugleich deren höchst ambivalente Rechtfertigung im selbstreflexiven Spiel mit den Grenzen schriftstellerischer Machtpraktiken. Das ist insofern brisant, als die Figurenkonstellation bewusst und für das Publikum erkennbar einen autobiografischen Bezug suggeriert, der nicht nur auf den Einspruch der Zensur gegen die *Büchse der Pandora*, sondern auch auf krisenhafte Momente der Wedekind'schen Ehe verweist.⁴ Die drei Szenen tragen denn auch in der Manuskriptfassung mit dem Titel *Das Kostüm* die Überschriften: 1. Tilly gegen mich; 2. Ich gegen den Pater; 3. Ich gegen sie.⁵ Trotz der biografischen Identifizierbarkeit handelt es sich aber um

„extreme Kunstfiguren“ (Vinçon)⁶, die in ihrer antithetischen Konfrontation die Probleme der Zensur in einem Denkspiel⁷ auf die Bühne bringen.

Das Grundproblem des Schriftstellers Buridan ist die Vereinbarkeit von Sinnlichkeit und Geist in seiner Lebenswirklichkeit und in seinem Werk, wobei er sich mit seiner Sinnenfreudigkeit in einem Gegensatz zur herrschenden Moral befindet und damit die Zensur provoziert. Das gilt aber nicht nur im Bereich der Öffentlichkeit, die auf tatsächliche oder vermeintliche Normverletzungen mit Repression reagiert, sondern schon im privaten Bereich der Liebesbeziehung von Buridan und Kadidja, die allerdings durch ihren Beruf als Schriftsteller bzw. Schauspielerin und Tänzerin immer schon Personen der Öffentlichkeit sind. Kadidja ist für Buridan der Inbegriff sinnlicher Erfüllung, zugleich aber, da sie nur im Sinnlichen ganz bei sich selbst ist, die Gefahr des Selbstverlustes, der Einschränkung seines produktiven Vermögens. Sie unterwirft sich ihm ganz, genießt die Dressur mit der Peitsche beim Einstudieren seiner Lieder, muss dann aber erfahren, dass die Abstumpfung seiner Genussfähigkeit sie zu einem „kläglichem Jammergehör“ (394)⁸ gemacht hat,⁹ dessen Protest er mit einer Bilderlärmerei begegnet, indem er ihre Fotos, „das, was mir von meiner frühesten Kindheit auf am liebsten an mir war“ (ebd.), zerreißt. Ihre „nüchterne Wirklichkeit“, ihr Selbstwertgefühl, hat sie zu einem ersten Selbstmordversuch veranlasst. Umgekehrt fordert sie aber von Buridan ihrerseits die Selbstaufgabe, indem sie verlangt, er solle für die nächsten zehn Jahre auf seine Schriftstellerei verzichten (391). Für beide ist ihre Liebe selbstzerstörerisch, wobei Kadidja weiß, dass kein Mann sie höher schätzen könnte als Buridan, er hingegen von Verlustängsten gepeinigt ist, weil er in ihr ein „Geschöpf von unbegrenzten Möglichkeiten“ (393) erkennt. Um wieder zu sich selbst zu finden, verlangt er eine vierzehntägige Trennung, die Kadidja verweigert, weil sie ihre Endgültigkeit befürchtet, und er rechtfertigt das mit der Arbeit an einem Werk, das die „erhabene Schönheit geistiger Gesetzmäßigkeit“ und die „unerbittliche Gesetzmäßigkeit körperlicher Schönheit“ miteinander aussöhnen soll (395). Er will also in explizit sentimentalischer Absicht „die Widersprüche, in denen ich mich seit meiner Kindheit befinde“ (395) und die seine Lebenswirklichkeit im Verhältnis zu Kadidja weiterbestimmen, die Entgegensetzung von Geist und Sinnlichkeit, zum Ausgleich bringen.

In nahezu identischer Formulierung und abermals mit dem Hinweis, dass er nicht mit Projekten und Plänen prahlen will (395/406), rechtfertigt er sich in der zweiten Szene gegenüber dem Vertreter der Zensur, Dr. Prantl: „Seit frühester Kindheit arbeite ich daran, die Verehrung, die uns die schöne Natur einflößt, mit der Verehrung auszusöhnen, die uns die ewigen Weltgesetze abtrotzen“ (406). In der symmetrischen Umkehrung des Denkspiels ist es nun aber die Geistigkeit, verkürzt zu religiös begründeter Moralität, die der Zensor ihm abspricht. Er macht sich zum Anwalt des

1 Vgl. insbesondere Torquemada, Zur Psychologie der Zensur, in Frank Wedekind, *Werke in zwei Bänden*, München: Winkler 1990, hier Band 1, S. 442-446; *Sieben Fragen an den Münchener Zensurbeirat*, ebd., S. 440f.; Heinrich von Kleist, ebd., S. 430-435.

2 Frank Wedekind, Was ich mir dabei dachte, in Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, Band 9, München: Georg Müller, 1921, S. 434f.

3 Vgl. hierzu die erhellende Studie von R. L. Shaw, Bekenntnis und Erkenntnis in Wedekinds *Die Zensur*, in Frank Wedekind zum 100. Geburtstag, hg. von der Stadtbibliothek München, München, 1964, S. 20-36, hier S. 291f. sowie Johannes K. Pankau, Exhibitionismus und Scham. Zur Problematik der Ich-Konstitution in Wedekinds *Die Zensur*, in *Pharus* 1, (1989), S. 289-310.

4 Hierzu Shaw, Bekenntnis, S. 201f., Pankau, Exhibitionismus, S. 291f., Alan Best, The Censor censored: An Approach to Frank Wedekind's *Die Zensur*, in *GLL* 26 (1973), S. 278-287.

5 Vgl. Artur Kutscher, *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*, Band 3, München: Georg Müller, 1931, S. 42.

6 Hartmut Vinçon, *Frank Wedekind*, Stuttgart: Metzler, 1987, S. 224-226, hier S. 224.

7 Hierzu auch Shaw, Bekenntnis, S. 26. Peter Szondi (*Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1956, S. 91) hat Abstraktion und Intellektualisierung als Gattungsgesetzlichkeit des Einakters beschrieben, seine Tendenz zu Grenzsituationen betont.

8 Zitate nach: Frank Wedekind, *Werke in zwei Bänden*, Band 2, München: Winkler, 1990, S. 383-415.

9 Es bestätigt sich für beide, was Wedekind als unauflösbares Dilemma formuliert hat: „Das eheliche Zusammenleben besteht nämlich aus zwei einander widerstrebenden Elementen: an ‚Gefallen aneinander finden‘ und ‚einander zur Last fallen‘“ (Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, Band 9, S. 197).

„arglosen Zuschauers“ (398), der im Falle der *Pandora* als Lästerei versteht, was in den dargestellten Verhältnissen bei vernünftiger Rezeption als „tief empfundener wahrheitsgetreuer Ernst“ (399) erkennbar sein sollte. Prantl ist nicht borniert, er erkennt, dass Buridan das Leben ernst nimmt, aber er kehrt genau das gegen den Schriftsteller: „Das ist ja das Grauensvolle an ihren Aufführungen, daß alles darin die lebendigste Wirklichkeit ist!“ (407). Und er antizipiert gewissermaßen schon eine Kritik der *Zensur*, indem er den „doppelzüngigen Beruf“ des Schriftstellers kritisiert: „Wer traut einem Menschen, der aller Welt gegen Eintrittsgeld aufischt, was er zu Hause mit sich selbst auskämpfen sollte“ (400). Das weist voraus auf Wedekinds Einfall: „Ich könnte mir gar nichts Besseres wünschen, als daß dieser Einakter [*Die Zensur*] einer Aufführung der *Büchse der Pandora* als Prolog vorausginge“.¹⁰

Unvereinbar bleiben die Standpunkte auch in der Auseinandersetzung über die Religion, weil Prantl ihre Begründung auf Vernunft, auf Logos, nicht akzeptiert und als „geistigen Hochmut“ (402) bezeichnet.¹¹ Er sieht in dem sinnlichen Element von Buridans Kunst, in der Schönheit, nur „Zauberspiele, Seiltänzererei, niedrige Ausschweifungen“ (406), das „Schauspiel menschlicher Vernichtung“ (405). Indem er Buridan den Versuch einer „Wiedervereinigung von Kirche und Freudenhaus im sozialistischen Zukunftsstaat“ (407) unterstellt, bestimmt er Kunst zum Exzess zügelloser Sinnlichkeit. Wenn Buridan dieser zugespitzten Version seines Bemühens um die „Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit als göttliches Idol gläubiger Andacht“ (406) auch vehement widerspricht und entschieden leugnet, je so formuliert zu haben,¹² so ergibt sich von hier aus doch ein entscheidender Metadiskurs jenseits der Ebene der dialogischen Auseinandersetzung und damit zugleich eine subtile Zuspitzung des Zensur-Problems. Denn wenn die Kirche als Institution der existierenden Gesellschaft die Definitionsmacht über das Geistige beansprucht, dann bestimmt sie die Sinnlichkeit als Erscheinungsweise der Prostitution und des Obszönen, so dass die Vereinbarkeit von Geist und Sinnlichkeit nur in einer anderen Gesellschaftsordnung, im „sozialistischen Zukunftsstaat“ möglich erscheint. Das rechtfertigt aus Prantls Sicht die Zensur der sinnlichen, wirklichkeitsgerechten Momente der Kunst, macht sie sogar zwingend. Da Buridan die in Prantls provozierender Formulierung enthaltene Einsicht verweigert, wird der Metadiskurs auf der Ebene der Gesamtkonzeption fortgeführt, in dem scheinbar befremdlichen Untertitel „Theodizee in einem Akt“. Damit wird ein anderes Verständnis von Vernunft und Erkenntnis, von Gesetz und Geist thematisiert. Was Wedekind unter Theodizee versteht, hat er in seinem Dramenfragment *Die Jungfrau* erläutert: „Die ganze Geschichte vom Sündenfall ist nichts anderes, als eine Theodizee, eine Antwort auf die Frage: wie kommt das Unglück in diese Welt?“¹³ Auf den Sündenfall spielt nicht nur Prantls Identifizierung

10 Vorrede zu *Oaha*, in Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, Band 9, S. 449.

11 Vgl. zum Komplex der Auseinandersetzung über die Religion insbes. Shaw, *Bekenntnis*, S. 31 ff.

12 In einem Brief an Georg Brandes (10. Januar 1909) hat Wedekind genau das als eines seiner wichtigsten Vorhaben bezeichnet: „Das Thema, das ich in *Zensur* behandeln wollte, war der Exhibitionismus oder die Schamlosigkeit, natürlich nicht die Schamlosigkeit der Tänzerin, sondern meine eigene. Dabei war es mir darum zu tun, dem Publicum einen Stoff mundgerecht zu machen, der mir seit langer Zeit vorschwebt, den ich aber bis jetzt nicht zu behandeln wagte: Die Wiedervereinigung von Kirche und Freudenhaus im sozialistischen Zukunftsstaate.“ (Klaus Bohnen, Frank Wedekind und Georg Brandes. Unveröffentlichte Briefe, in *Euphorion* 72 (1978), S. 106-119, hier S. 113).

13 Frank Wedekind, *Die Jungfrau*, in Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, Band 9, S. 179-201, hier S. 198.

Kadidjas als „Schlange des Paradieses“ (408) an, sondern schon das ironisch- verfremdete Motto der Handschrift: „Eritis sicut dii“.¹⁴ Mit dem Sündenfall stellt sich die Frage nach dem Ursprung des Übels,¹⁵ „da die Stellung Gottes sonst gleich von Anfang an erschüttert wäre“.¹⁶ Nun hat Gott zwar davor gewarnt, vom Baum der Erkenntnis zu essen, aber der Mensch hat sich von der Schlange als der Widersacherin Gottes zur Klugheit und Vernunft verführen lassen und ist damit dem Wahn der Gottähnlichkeit verfallen, weshalb die Klugheit verteuert wird, indem sie als Ursache aller Leiden erhalten muss. Das ist, so Wedekind, eine „vollendete Umkehrung der Wirklichkeit“.¹⁷ Der Grund des Übels liegt also darin, dass „Gott, das Gesetz, seinen eigenen Ursprung, die Erkenntnis (verleugnet und verdammt)“.¹⁸ Wenn Prantl die Religion als „Sache des Herzens“ strikt von der Vernunft trennt, die Vereinbarkeit von Vernunft und Glauben als „geistigen Hochmut“ verurteilt (402), dann begründet er die kirchliche Moral als Grundlage der Zensur auf der wirklichkeitsfremden Fiktion einer Existenz vor dem Sündenfall. Dem widerspricht der Einakter als Theodizee, indem er das Sinnliche als Moment der realen Existenz ernst nimmt und in der Folge im Horizont der Nacktheit thematisiert: „An die Börsartigkeit, Schlechtigkeit der Nacktheit musste der Mensch glauben, da er sie unmöglich verstehen konnte“.¹⁹ Im gleichen Zusammenhang bezeichnet Wedekind die Literatur als Exhibitionismus,²⁰ wobei daran zu erinnern ist, dass „Exhibitionismus“ einer der erzwungenen Titel des Einakters war. Die damit beanspruchte Legitimation zur Schamlosigkeit ist ein Akt der Erkenntnis, der durch die Theodizee begründet ist: „Ich schäme mich, das und das zu tun, heißt: ich tue das und das nicht, will aber nicht weiter darüber nachdenken, warum ich es nicht tue“.²¹

Der Metadiskurs widerspricht also dem Wirklichkeitsverständnis der kirchlichen Zensurinstanz und ihrem Anspruch auf eine Definition des Geistigen als Grundlage moralischer Urteilskompetenz für das Kunstwerk.²² So sehr Buridan damit als Künstler ins Recht gesetzt wird, so wenig ist er zugleich seinem aufklärerischen Anspruch gewachsen.²³ Er wirbt um die Zustimmung Prantls und steht damit letztlich im Widerspruch zu den beiden Elementen, die er versöhnen will: Im Zusammenleben mit Kadidja erfährt er die Grenzen seiner Genussfähigkeit und die Stagnation des Geistes, in der Auseinandersetzung mit Prantl wird ihm die Form von Geistigkeit abgesprochen, die gesellschaftlich akzeptiert ist. Er steht also nicht über den Gegensätzen, sondern auf eine für ihn nicht beherrschbare Weise mitten in ihnen. Damit ist die Denkspielkonstellation, der Experimentcharakter des Einakters²⁴ als ein dialektisches

14 Artur Kutscher, *Frank Wedekind*, S. 42.

15 Gegen Shaw ist festzuhalten, dass die Theodizeefrage sehr wohl eine Erklärung für das Böse ist, nicht nur für das Unglück, vgl. Shaw, *Erkenntnis*, S. 31.

16 Wedekind, *Die Jungfrau*, S. 198.

17 Ebd., S. 198.

18 Ebd. (im Original gesperrt).

19 Ebd., S. 199 (im Original gesperrt).

20 Ebd., S. 200.

21 Ebd.

22 Das entspricht der Selbstdeutung der Zensur als einer Klärung der „Beziehungen zwischen Sittlichkeit und Schauspiel“ (siehe Anmerkung 2).

23 Vgl. hierzu auch Paukat, *Exhibitionismus*, S. 306f.

24 Hierzu Hans-Peter Bayerdörfer, *Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976), S. 504-538. Auch die von Bayerdörfer bei Schnitzler nachgewiesenen Formmerkmale des

Spiel von Gegensätzen entwickelt, in denen der Versuch einer gedanklichen und dramatischen Synthese durch die Bühnenvorgänge, also schon auf der Ebene der theatralischen Fiktion, in Frage gestellt, wenn nicht widerlegt ist.

Die historisch gewordene, nicht zwangsläufig gegebene Entgegensetzung von Geist und Schönheit ist aber der Seinsgrund der Zensur, die nicht allein eine staatliche Institution, sondern ein die Gesellschaft beherrschendes Denkmuster ist. So sind Buridans Dressurakte und seine Bilderstürmerei gegenüber Kadidja ebenso wie ihr Widerstand gegen seine „geistige Betätigung“ fortlaufende Einsprüche gegen das, was beide Partner als ihre Natur verstehen, wobei schon hier das sinnliche und das geistige Prinzip in den Identitätsmustern ausdrücklich akzentuiert wird. Und Prantl erscheint nicht etwa, um über das Verbot der *Pandora* zu diskutieren, sondern um über die kirchliche Trauung des Künstlerpaares zu sprechen. Die Kirche zensiert also die nichteheliche Form des Zusammenlebens. Dabei ergibt sich die ironische Konstellation, dass Buridan zwar nicht über seine Hochzeit sprechen will, aber für das Theater ein Hochzeitskleid entworfen und einstudiert hat, und dass Kadidja in einem dafür angefertigten Kostüm in genau jenem Augenblick erscheint, als Prantl sich widerwillig auf die Lektüre einer Schrift Buridans eingelassen hat, die ihn gegen die Anschuldigungen der Zensur rechtfertigen soll. Als sie ihn, um mit ihrer Laufrommel nicht zu stürzen, kurz berührt, sieht Prantl darin ein Kalkül Buridans, ihn durch die Schönheit der „zauberhaften Märchenercheinung“ (409) sinnlich zu verführen. Kadidja in ihrem Theaterkostüm ist für ihn „die Schlange des Paradieses“ (408).

Die dritte Szene ist dann eine selbstdestruktive Bestätigung der Zensur: sie steht im Zeichen des Todes. Die Worte „Endlich allein“, die Buridan schon vorgängig in seinem Notizbuch einer „endlosen Reihe von Särgen“ (410) emblematisch zugeschrieben hat, obwohl sie, wie Kadidja erinnert, die Situation des Brautgemachs bezeichnen, nehmen die Wahrnehmung auf, dass Prantl sich „auf ewig“ verabschiedet hat und verweisen darauf, dass auch Kadidja sich am Ende „auf ewig“ verabschiedet wird. Dabei wird der Zensor vordergründig bestätigt, zugleich aber in der von ihm unterstellten Konsequenz des unmoralischen Hedonismus auch widerlegt, wenn Buridan seine Absicht äußert, „ein Freudenhaus als moralische Erziehungsanstalt ins Leben zu rufen“ (411), gewaltsam gegen die Schönheit und den sinnlichen Genuss als Widersacher des Geistes vorzugehen. Indem er sich selbst zum Tier erniedrigt, wird er seinerseits zum Zensor, der Kadidja antut, worunter er selbst seit Jahren ständig gelitten hat. Zwar ist Kadidja kostümiert und nimmt so ihr Spiegelbild wahr, wobei sie ausdrücklich von ihrem Hochzeitsgewand (413) spricht, aber Buridans Zensur gilt nicht der von der Rolle bestimmten Erscheinung, sondern der Person, die er als sein Geschöpf betrachtet: „Ich habe dich nach meinem Belieben geschaffen und werde dich nach meinem Belieben umschaffen!“ (413). Was hier im Zeichen der Zensur zum Geschehen wird, ist aber in der ersten Szene schon angelegt und wird durch Prantl nicht veranlasst, sondern nur bestätigt.²⁵ Wieder sieht Kadidja in Prantl den „Bilderstürmer“ (413), der der nackten Wirklichkeit nicht ins Auge sehen kann (411).

Einakter (Duoszenen, Verzicht auf Intrige, Dialog als Mittel der Selbstaussprache, subjektbezogene Dramatik) sind für *Die Zensur* bestimmend, vgl. Hans-Peter Bayerdörfer, Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 16 (1972), S. 516-575.

25 Auf die Entwicklungslosigkeit als Strukturgesetz des Einakters hat schon Walter Höllerer hingewiesen, vgl. Walter Höllerer, Warum dieses Buch gemacht wurde, in ders., *Spiele in einem Akt. 35 exemplarische Stücke*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1961, S. 545-559, hier S. 549ff.

Ihren Selbstmord, den Sturz vom Balkon, hat sie schon zu Beginn der ersten Szene fingiert, und wieder reagiert Buridan auf die Drohung mit panischen Verlustängsten. Wieder kämpft er gegen die Sinnlichkeit und wieder kann er nur Freiheit erlangen und in seine „Gedankenwelt“ (414) zurückfinden, wenn Kadidja aus seinem Leben verschwindet. Die Kreisstruktur, die Entwicklungslosigkeit des Einakters,²⁶ macht also deutlich, dass er nicht nur Opfer der Zensur, sondern zugleich ihr Agent und ihr Vollstrecker ist.

Als Zensor folgt Buridan den Vorgaben von Prantl auch, indem er sein Beispiel aus dem Bereich der Zirkusspiele und der Seiltänzerie wählt (vgl. 406). Die „Reize des Körpers“, der „nackte Leib“, dürfen nur zur Schau gestellt werden, wenn sie von der Wirklichkeit des Zuschauers weit entfernt sind. Die Zirkusreiterin und die Seiltänzerin gelangen nur auf die Ebene der gaffenden Menge, wenn sie abstürzen, ihr also mit zerschmetterten Gliedern und als „unerkennbares häßliches Etwas“ (412) direkt begegnen.²⁷ Auf der Straße muss die schöne Frau ein langes Kleid tragen, um sich und die Mitwelt nicht durch zur Schau gestellte Reize in Lebensgefahr zu bringen. Die Sinnlichkeit wird zensiert. Weil Buridan Kunst und Leben nicht getrennt hat, weil er kein Idealist ist, sondern die „lebendigste Wirklichkeit“ (407) auf die Bühne gebracht hat, ist seine Kunst in Prantls Augen Gotteslästerung. In diesem Sinne ist Kadidjas Hochzeitsgewand jetzt auch für Buridan eine Provokation. Er verlangt von ihr, sie solle ein „Reformkleid“ anlegen, sich durch dessen Geschmacklosigkeit zur Hässlichkeit entstellen, und er ist im Begriff, seine Forderung handgreiflich durchzusetzen. Kadidja entzieht sich dieser Entwürdigung durch Selbstmord, den Buridan geschehen lässt, indem er den Blick abwendet und sich ins Gebet flüchtet, wobei er am Ende in einer Selbstverurteilung, also Selbstzensur, bestätigt, was Prantl bei seinem „Abschied auf ewig“ vorhergesagt hat: Gott lässt sich nicht versuchen, lässt seiner nicht spotten. In seiner Verzweiflung ist Buridan der Esel seines Namenspatrons, der Sinnlichkeit und Geistigkeit nicht versöhnt hat, sondern unentschieden zwischen beiden zugrunde geht.

Damit ist aber das Problem der Zensur nur scheinbar auf ihre Opfer zurückgespielt. Als Buridan sich zu Kadidjas Zensor aufspielt, als er im Rollentausch von Opfer und Täter die Perversion überbietet, indem er sie am lebendigen Körper vollzieht, entgegnet sie mit dem seltsamen Protest: „Aber ich bin doch kein Trauerspiel!“ (412). Damit werden Kunst und Leben enggeführt. Da er Kadidja als sein Geschöpf betrachtet und sie damit auf die gleiche Stufe stellt wie sein Werk, lässt sich das so verstehen, dass er das Verständnis der Kunst als Instrument einer Vermittlung schwerfälliger Lehren im Sinne Prantls zu erproben gedenkt, das von ihm Geschaffene umschaffen will. Aber das Werk behauptet von Anfang an seine Autonomie. Das gilt schon für die Unbeherrschbarkeit der Rezeption, die es nicht vor Missdeutungen schützt und für die Nichterfüllung fremder Funktionszuweisungen, wie sie Prantl verlangt und wie

26 Zum Einakter als analytisches Drama vgl. Bayerdörfer, Konversationsstück, S. 535ff. Ebenso Szondi, *Theorie*, S. 93.

27 Das ist die radikalisierte Konsequenz der Verhüllung in Buridans Erinnerung an eine Seiltänzerin in Palermo (413). Die Gesellschaft muss die Nacktheit in der Kunst akzeptieren, kann das aber nur, indem sie Kunst und Wirklichkeit streng trennt, behauptet also ihr borniertes Verständnis von Moralität und Sittlichkeit um den Preis der Lüge, deren Instrument die Zensur ist. Unter Gesellschaft versteht Wedekind die „bürgerliche Gesellschaft“ des 19. Jh.s, deren Geltungsansprüche, insbesondere im Hinblick auf ihr Verständnis von Sittlichkeit er relativiert: sie sei „nicht das höchste Ziel menschlicher Entwicklung“ (Die Jungfrau, S. 193).

Sei kein Esel!

sie Buridan als „eines Künstlers glänzlich unwürdig“ (398) ablehnt. Letztlich behauptet sich das Werk sogar noch gegen seinen Autor. Wie Kadidja als Buridans Geschöpf von Anfang an ihren Schöpfer beherrscht, indem sie ihn an weiterer Produktion hindert, so lässt sich auch das Werk nicht zensierend umschaffen, sondern entzieht sich. Weder kann es auf einen realitätslosen Bereich im Sinne des Seitlänzergleichnisses beschränkt werden, noch lässt es zu, dass es in einem 'Reformkleid' stillgestellt und damit entwürdigt wird. Kadidjas Selbstmord ist so eine Allegorie des vernichtenden Anspruchs der Zensur, nicht zuletzt im Hinblick auf die jämmerliche Rolle des Autors als seines eigenen Zensors. Wenn ihm vorgeworfen wird, er sei ein „verbissener, fanatischer-Menschenverächter“, weil er die „unvermeidlichen Folgen menschlicher Handlungen schildert!“ (405), so fällt dieser Vorwurf auf diejenigen zurück, die ihn erheben und damit den Tod Kadidjas provozieren. Und so ist der Einakter am Ende doch ein massiver Einspruch gegen die Zensur, die dem Theater willkürlich Grenzen setzt, in seiner Komplexität viel radikaler als die direkte Polemik.

Klaus-Detlef Müller, geboren 1938. Studium der Germanistik, Romanistik und Philosophie in Köln, Tübingen und Clermont-Ferrand. Dr. phil., Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Tübingen. Publikationen zur deutschen Literatur des 17. bis 20. Jh.s. insbesondere zur Goethezeit (*Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, 1976), zum Realismus und zu Bertolt Brecht (Mitherausgeber der großen kommentierten Frankfurter und Berliner Ausgabe der Werke Brechts, 1988-2000).