

literatur für leser

16

2

39. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Yvonne Wolf · Erzählerische Unzuverlässigkeit
in Frank Wedekinds *Mine-Haha oder Über die
körperliche Erziehung der jungen Mädchen*

Dieter Liewerscheidt · Rilkes *Duineser Elegien*,
ein zwiespältiges Experiment

Stephan Atzert · Zu Bernhard Schlinks *Der
Vorleser* als Zerstörung von Erinnerung

Norbert Berger · Das Motiv der Zeitreise in
zeitgenössischen Romanen



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Yvonne Wolf

Erzählerische Unzuverlässigkeit in Frank Wedekinds *Mine-Haha*
oder *Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen* _____ 77

Dieter Liewerscheidt

Rilkes *Duineser Elegien*, ein zwiespältiges Experiment _____ 97

Stephan Atzert

Zu Bernhard Schlinks *Der Vorleser* als Zerstörung von Erinnerung _____ 109

Norbert Berger

Das Motiv der Zeitreise in zeitgenössischen Romanen _____ 123

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Erzählerische Unzuverlässigkeit in Frank Wedekinds *Mine-Haha* oder *Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*

1. Einleitung: zur Entstehung von *Mine-Haha*

Von Frank Wedekind (1864–1918),¹ dem Skandalautor und *enfant terrible* der Literaturszene um 1900, sind heutzutage vor allem das immer noch gern an Schulen gelesene Drama *Frühlings Erwachen* und die Figur Lulu als prominenteste *femme fatale* der deutschen Literatur bekannt. Wedekinds Prosatexte fristen demgegenüber eher ein Nischendasein. Dabei ist jedoch *Mine-Haha* wahrscheinlich einer der merkwürdigsten Erzähltexte seiner Zeit, in dem sich zudem zentrale Diskurse der Jahrhundertwende auf interessante und provozierende Weise überkreuzen und amalgamieren.² Der vollständige Titel der Erzählung in ihrer 1903 publizierten Gestalt lautet: *Mine-Haha oder über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen. Aus Helene Engels schriftlichem Nachlaß herausgegeben von Frank Wedekind*.³ Als Wedekind den Text zu schreiben begann, war eine Publikation in dieser Form und mit diesem Titel allerdings nicht geplant. Er ist aus einem Projekt zu einem utopischen Roman hervorgegangen,⁴ dessen

1 Bei diesem Beitrag handelt es sich um die überarbeitete Version eines Vortrags, der am 3. Juni 2016 auf Einladung der Frank Wedekind-Gesellschaft und der Luise-Büchner-Gesellschaft im Literaturhaus Darmstadt gehalten wurde. Mein Dank gilt Hartmut Vinçon für seine interessanten Anregungen und Hinweise.

2 Die Erzählung wird mit der Sigle „MH“ und der Seitenzahl nach folgender Ausgabe zitiert: Frank Wedekind: *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden. Darmstädter Ausgabe*. Hg. unter Leitung von Elke Auster-mühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Bd. 5/1: *Romanwerk, Fragmente und Entwürfe*. Hg v. Hartmut Vinçon unter Mitarbeit von Friederike Becker, Miroslav Brei und Martin Hahn. Darmstadt 2013, S. 839–883. *Eden* wird nach derselben Ausgabe zitiert (S. 886–914), der Kommentar dazu findet sich ebd., S. 1015–1051, der Kommentar zu *Mine-Haha* ebd., S. 1054–1131.

3 Die Einzelausgabe von 1903 erschien im Verlag Albert Langen, München, als Band 55 der Reihe „Kleine Bibliothek Langen“ (Angaben nach MH Kommentar: STA 5/1, S. 1062). 1912 wurde der Text im ersten Band der *Gesammelten Werke* Wedekinds nochmals publiziert, wobei der Verweis auf Helene Engel sowie Wedekind als Herausgeber im Titel wieder gestrichen wurden (s. MH Kommentar: STA 5/1, S. 1055 und S. 1063). Ansonsten sind die beiden Fassungen von 1903 und 1912 nahezu identisch, letztere beinhaltet jedoch mehr Überlieferungsfehler (s. MH Kommentar: STA 5/1, S. 1064).

4 Siehe MH Kommentar: STA 5/1, S. 1054. Wedekind bezeichnete in einem Brief an Georg Brandes aus dem Januar 1909 sein Projekt als „Utopie“. Siehe hierzu Cairtriona Ní Dhúill: *Sex in Imagined Spaces. Gender and Utopia from More to Bloch*. London 2010, S. 113 und S. 125, sowie Hartmut Vinçon: „Verschlüsselungen. Zur Konstruktion der Erzählung in ‚Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen‘“. In: Frank Wedekind: *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden. Darmstädter Ausgabe*. Hg. unter Leitung von Elke Auster-mühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Bd. 5/1: *Romanwerk, Fragmente und Entwürfe, Kommentar*. Hg v. Hartmut Vinçon unter Mitarbeit von Friederike Becker, Miroslav Brei und Martin Hahn. Darmstadt 2013, S. 1241–1297, hier S. 1248 und S. 1284. Der Brief findet sich in Klaus Bohnen: „Frank Wedekind und Georg Brandes: Unveröffentlichte Briefe“. In: *Euphorion* 72 (1978), S. 106–119, hier S. 114, sowie in der Online-Briefdatenbank der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind (Brief Nr. 167, Beilage: Notizen; <http://torna.fbi.h-da.de/WedekindJSF/views/output/output.xhtml>; Zugriff am 1. Januar 2017). Eine eindeutige Zuordnung von *Mine-Haha* zur Gattung ‚Utopie‘ ist angesichts der komplexen Entstehungsgeschichte der Erzählung wie auch der damit einhergehenden Heterogenität der verschachtelten Erzählebenen und darin integrierten Inhalte schwierig. Unzweifelhaft ist allerdings die Bezugnahme auf die Traditionen utopischen Erzählens. Insbesondere Ní Dhúill geht diesen Einflüssen in *Eden*, *Mine-Haha* und *Die große Liebe* in ihrer Untersuchung nach (vgl. Ní Dhúill: *Sex in Imagined Spaces*, S. 113–127). Sie erläutert

Anfänge wahrscheinlich bereits in der Zeit um 1889/1890 liegen, wobei Wedekind damals noch an den Titel *Hidalla oder Das Leben einer Schneiderin* dachte. Aus dieser Frühphase ist das zu Lebzeiten Wedekinds unpubliziert gebliebene Exposé *Eden* erhalten,⁵ in dem sich Hinweise darauf finden, wie die Erziehungseinrichtungen und der rituell-religiöse Hintergrund des Romans, wenn er fertig gestellt worden wäre, vielleicht ausgesehen hätten.⁶ Die Erzählung in ihrer 1903 bzw. 1912 vorliegenden letzten Fassung wurde zum größten Teil 1895 verfasst. Der Roman selbst blieb unvollendet. Der Gedanke eines Roman-Projekts beschäftigte Wedekind jedoch auch noch späterhin. So finden sich umfangreiche Notizen aus den Jahren 1906/7, die auf eine zeitweilige Wiederaufnahme unter dem Titel *Die große Liebe* schließen lassen.⁷

Der folgende Beitrag versucht aufzuzeigen, dass sich die Strategien der Verunsicherung, die für die Schwierigkeiten bei einer Interpretation von *Mine-Haha* verantwortlich sind, als Beispiele für erzählerische Unzuverlässigkeit und Autofiktion auflösen und erklären lassen. Diese beiden Verfahrensweisen dienen dazu, die Erzählinstanzen des Textes zu ironisieren. Ein widersprüchliches Frauenbild, das in seiner Fokussierung auf das Sexuelle und Körperliche traditionelle wie antibürgerliche Aspekte integriert, geht mit einer subversiven Infragestellung der Erzählinstanzen wie auch der Stabilität der erzählten Welt(en) einher.

2. Inhalt und narrative Struktur

Die Erzählung erweckt inhaltlich wie formal den Eindruck des Heterogenen, Zusammengesetzten. Innerhalb einer Rahmen-Binnenerzählungskonstruktion verquickt sie quasi-autobiographisches Erzählen und utopischen Entwurf, wobei der Text mit einer Herausgeberfiktion beginnt und endet, durch die sich, bereits paratextuell durch einen entsprechenden Titelzusatz vorbereitet, Frank Wedekind als Figur in seinen fiktionalen Text einschreibt:

Es mögen etwa drei Wochen her sein, daß mich die nun Dahingeschiedene [Helene Engel; Y.W.] eines Tages auf meinen Gruß hin auf dem Korridor ansprach. Sie sagte, sie habe kürzlich ein Buch von mir „Frühlings Erwachen“ gelesen; ob ich ihr erlauben wolle, mir etwas Ähnliches, das sie selber vor langen Jahren einmal niedergeschrieben, zur Einsicht zu geben. Sie lud mich in ihr Zimmer ein [...]. Das Manuskript, dem ich diese Bemerkungen beifüge, lag auf dem Schreibtisch. (MH 841)

hierbei die utopische Qualität der Prostituierten-Figuren Wedekinds und anderer Jahrhundertwende-Autoren sowie die darin zum Ausdruck kommende Kritik an bürgerlichem Frauenbild und Sexualmoral. Das *Mine-Haha* vorausgehende *Eden*-Exposé lässt Ideen zu einer Staatsutopie erkennen. So geht Vinçon davon aus, dass Wedekind „wahrscheinlich beabsichtigte, einen Staatsroman zu schreiben“. Hartmut Vinçon: „Eden oder à la recherche de la sexualité“. In: Frank Wedekind: *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden. Darmstädter Ausgabe*. Hg. unter Leitung von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Bd. 5/1: *Romanwerk, Fragmente und Entwürfe, Kommentar*. Hg v. Hartmut Vinçon unter Mitarbeit von Friederike Becker, Miroslav Brei und Martin Hahn. Darmstadt 2013, S. 1299-1334, Zitat S. 1304. Johannes G. Pankau zufolge „gestaltet Wedekind die Prostitution als Idylle (*Sonnenspectrum*), als Staatsutopie (*Eden*-Fragment, *Große Liebe*) und als Gesellschaftsdrama“ (Johannes G. Pankau: *Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle*. Würzburg 2005 [= Wedekind-Lektüren; 4], Zitat S. 171).

⁵ An *Eden* arbeitete Wedekind von April 1890 bis September 1892. Siehe *Eden*-Kommentar: STA 5/1, S. 1015.

⁶ Vgl. Vinçon: „Verschlüsselungen“, S. 1269f.

⁷ Unter dem Titel *Hidalla oder Sein und Haben* verfasst Wedekind auch noch ein Drama, das zwar thematische Berührungspunkte aufweist, ohne aber in direktem Bezug zur Erzählung zu stehen (s. MH Kommentar: STA 5/1, S. 1056).

In der Rahmenerzählung schildert zum einen der Ich-Erzähler, wie das Manuskript, das dem Leser als Binnenerzählung präsentiert wird, in seinen Besitz gekommen ist und wieso er es veröffentlicht. Zum anderen wird Helene Engel vorgestellt, die sich als Verfasserin des Manuskripts bezeichnet. Zum Zeitpunkt des Einsetzens der Erzählung liegt ihr Selbstmord als Vierundachtzigjährige gerade acht Tage, ihr letztes längeres Zusammentreffen mit dem Ich-Erzähler drei Wochen zurück. Beide wohnten bis dahin als Zimmernachbarn im vierten Stock eines Gebäudes an einem namenlos bleibenden Ort.⁸ Auffälligerweise steht die im Rahmen summarisch erzählte Lebensgeschichte in keinem Bezug zu dem, was in der Binnenerzählung geschildert wird. Helene Engel, Tochter aus ursprünglich reichem Haus, deren Eltern jedoch 1848 um ihr Vermögen kamen, heiratet gegen den Willen ihrer Eltern einen verwitweten Offizier, bringt drei Kinder zur Welt, die aber alle zum Zeitpunkt der Rahmenerzählung bereits tot sind. Da ihr Mann zum Alkoholiker wird, entflieht Helene Engel mit einem jungen Architekten nach Amerika, übernimmt dort verschiedene Tätigkeiten als Dienstmädchen, Krankenwärterin und Lehrerin und lebt zeitweilig mit einem Musiker zusammen. Die anscheinend schönste Zeit ihres Lebens verbringt sie in Brasilien, „wo sie Indianerkinder unterrichtete und dabei auf ungesattelten Präriepferden ebenso sicher reiten lernte wie der geborene Sohn der Wildnis“ (MH 841). Nachdem sie in der populären Zeitschrift *Gartenlaube* 1871 vom Tod ihres Mannes im Deutsch-Französischen Krieg gelesen hat, kehrt sie aus Amerika nach Deutschland zurück, ist zunächst als Privatlehrerin und danach als Lehrerin „an einer höheren Töchterschule“ (MH 842) tätig. Das Manuskript der Binnengeschichte datiert der fiktive Herausgeber auf diese Zeit als Lehrerin.⁹

Die Ich-Erzählerin des Manuskripts ist zum Zeitpunkt der Niederschrift nach eigenen Angaben 63 Jahre alt und trägt den Namen Hidalla. Auffällig ist der Wechsel im Modus der Darstellung: Wurde die Lebensgeschichte Helene Engels auf der Rahmenebene nur indirekt und entsprechend überformt durch den Ich-Erzähler berichtet, so erzählt nun Hidalla selbst aus ihrer Erinnerung. Mit erzähltheoretischen Begriffen kann man dies als Wechsel von einer peripher-homodiegetischen zu einer autodiegetischen Erzählsituation bezeichnen, d.h. mit einem Wechsel von einer quasi-biographischen zu einer quasi-autobiographischen Erzählhaltung. Atmosphäre und Topographie ändern sich nach diesem Wechsel von der Rahmen- zur Binnenerzählung abrupt: Mit dem mehrstöckigen Mietshaus des Rahmens wird ein zeitenthobenes Gartenidyll, das Leben der alten Selbstmörderin mit dem kindlichen Dasein in der Binnenerzählung kontrastiert. Die erste Station ist eine Art Kindergarten für Jungen und Mädchen im Kleinkindalter, die dazugehörigen Schilderungen füllen das erste Kapitel. Es handelt sich hierbei um die anfängliche Stufe einer streng nach körperlichen Entwicklungszyklen von sieben Jahren strukturierten und in einer hermetisch abgeriegelten Parkwelt gelegenen Kindererziehungsanstalt, deren Rhythmen den weiteren Verlauf der Erzählung bestimmen. Als Siebenjährige wird Hidalla in ein Mädchenhaus gebracht. Den diesbezüglichen Erinnerungen widmet die Erzählerin das zweite und dritte Kapitel ihres Manuskripts. Nach dem Einsetzen der Monatsblutung, mit vierzehn Jahren, muss

⁸ Die Lebensgeschichte Helene Engels, die sie dem Ich-Erzähler bei ihrem Treffen mitteilt, vermischt kolportage-hafte Elemente mit autobiographischen Aspekten aus dem Leben von Wedekinds Mutter (s. MH Kommentar: STA 5/I, S. 1096).

⁹ Siehe MH 842.

sie die Parkwelt verlassen. Die entsprechende Schilderung füllt das vierte Kapitel. Hidallas Gruppe im Mädchenheim besteht aus sieben Mädchen, wobei das älteste Mädchen der Gruppe vorsteht. Die bereits im Kinderheim begonnene körperliche Ausbildung wird fortgesetzt und gesteigert: Lernten sie dort zunächst vor allem Gehen, treten nun weitere gymnastische Übungen, insbesondere das Auf-den-Händen-Laufen sowie Tanzunterricht, dazu; die einzige intellektuelle Ausbildung besteht im Erlernen eines Instruments. Singen gehört demgegenüber nicht zu den Fähigkeiten, in denen die Mädchen ausgebildet werden. An die Stelle von Stimme und Wort treten somit der Körper und die Bewegung als Mittel des persönlichen Ausdrucks. Das Zentrum des Individuums wird vom Gehirn und vom Geist in die untere Körperhälfte und damit in jene Region verlegt, die mit der Zeugung und mit dem Trieb verknüpft ist:

Und wenn einige von uns Mädchen so sehr breite Hüften bekamen, so bin ich fest überzeugt, daß das nur daher rührt, daß wir gewissermaßen mit den Hüften denken lernten. (MH 845)

So erinnere ich mich auch nicht, daß mir all die Mädchen im Park jemals als geistig voneinander verschieden erschienen wären. Eine dachte und fühlte wie die andere, und wenn eine den Mund auftrat, wußten immer alle übrigen schon, was sie sagen wollte. So kam es, daß wir alle sehr wenig sprachen. [...] Nur an den körperlichen Unterschieden konnte man sich gegenseitig auseinander. Wenn eine „Ich“ sagte, so meinte sie sich immer ganz damit, vom Scheitel bis zur Fußspitze. Wir fühlten unser Selbst in den Beinen und Füßen beinahe noch mehr als in den Augen und Fingern. Von keinem der Mädchen ist mir im Gedächtnis geblieben, wie sie sprach. Ich weiß von jeder nur noch, wie sie ging. (MH 863f.)

Die Schönheit und tänzerische Befähigung des jugendlichen Mädchenkörpers wird bereits für die siebenjährige Hidalla zum alleinigen Kriterium der Wertschätzung, die in einer deutlich erotisch gefärbten Bewunderung für ihre attraktive Tanzlehrerin Simba kulminiert.¹⁰ Frei entscheiden dürfen die Mädchen über keinen Aspekt ihrer Erziehung, bei einem Verstoß gegen eine der Vorschriften, die vor allem ein Verlassen des Parks sowie sexuelle Kontakte zwischen den Mädchen verbieten, droht ein lebenslanges Dasein als verachtete Dienerin in einem der Mädchenhäuser. Die Parkidylle ist somit alles andere als ungetrübt.

Mit 12 Jahren¹¹ darf Hidalla zum ersten Mal in das auf dem Gelände gelegene Theater zum Tanzen. Aufgeführt wird eine groteske Tanzpantomime mit dem Titel *Der Mückenprinz*, dessen Verfasser den Namen Ademar trägt. Das Gebäude ist durch eine elektrische Untergrundbahn mit einer Stadt verbunden. Auf diesem Weg gelangt das Publikum zu den Aufführungen. Bei diesen Theaterdarbietungen, die jeden Abend stattfinden, handelt es sich um die wirtschaftliche Grundlage des Parks, da aus dem Kartenerlös „die Betriebskosten für den ganzen Park bestritten wurden“ (MH 871). Das aber wissen die tanzenden Kinder nicht.¹² Der Inhalt der gleichermaßen grausamen und tabuüberschreitenden Geschichte ist für die Mädchen unverständlich. Sie führen lediglich die ihnen beigebrachten Tanzbewegungen und akrobatischen Kunststückchen auf. Der Inhalt ist jedoch eindeutig sexuell konnotiert: In märchenhaftem Gewand geht es um mehrfachen Ehebruch, Schwangerschaft, die Vergewaltigung und Erniedrigung der Frau durch den Mann und die Bestrafung des Übeltäters. Für

¹⁰ Siehe MH 853f.

¹¹ Siehe MH 868 und 871.

¹² Die Bühne ist eine Mischung aus moderner Drehbühne und vergitterter Raubtiermanege im Zirkus. Da sie hellerleuchtet ist und der Zuschauerraum im Dunkeln liegt, können die geblendeten Mädchen das Publikum nur hören, nicht aber sehen.

das erwachsene Publikum dagegen ergibt das Zusammenspiel aus diesem Inhalt, einer fantastischen Kostümierung der Mädchen, die mehr enthüllt als verbirgt, und vor allem dem abschließend aufgeführten, die Scham der Kinder entblößenden Reigen des Auf-den-Händen-Tanzens ein erregendes, voyeuristisches Schauspiel.¹³ Je eindeutiger die Szenen erotisch-sexuell aufgeladen sind, desto heftiger fallen die Zuschauerreaktionen aus. Eine besondere Wirkung liegt hierbei in dem ironischen Wissensgefälle von aufführenden Kindern und erwachsenem Publikum: Die Situation nimmt eine aggressive Note an, denn nur die Zuschauer bemerken, dass sich die Kinder in dieser Aufführung eigentlich prostituieren.

In ihrem letzten Jahr übernimmt Hidalla den Vorsitz über ihr Mädchenhaus, bevor bei ihr schließlich die Monatsblutung, d.h. das Ende der Kindheit, eintritt. Im vierten und letzten Kapitel des Manuskripts wird geschildert, wie Hidalla mit anderen Mädchen, jeweils nach ihrer Größe mit Knaben zu Paaren geordnet, durch dichte, jubelnde Menschenmassen und einen auf die Defloration der Mädchen vorausweisenden Blumenregen auf ein Kapitel zuschreiten müssen.

Mit der vom Herausgeber angefügten Nachschrift, die zeitlich etwas später liegt als der Beginn der Gesamterzählung, schließt sich dann der Rahmen, in dem er den Titel des Manuskripts erklärt, dabei aber letztlich nur noch mehr verrätstelt: „Mine-Haha“ stammt aus einer Indianersprache und bedeutet „Lachendes Wasser“ (MH 883).

3. Quellen & Erziehungskonzept in *Mine-Haha* – zeitgenössische Diskurse

Die Forschung¹⁴ deutet die publizierte Erzählung *Mine-Haha* vor dem Hintergrund und eingebettet in die zu Lebzeiten Wedekinds nicht-veröffentlichten Notizen zu seinem Roman-Projekt. *Mine-Haha* ist über dieses größere Vorhaben wie auch allein genommen in ein dichtes Gewebe von Diskursen eingeflochten, die von der antiken Philosophie über die Pädagogik seit der Aufklärung bis zur zeitgenössischen Medizin und Psychologie reichen. Durch diesen diskursiven und intertextuellen Hintergrund aber steht die Erzählung in einem geradezu ironisch anmutenden Gegensatz zum darin geschilderten Inhalt der Mädchenerziehung, die explizit ‚unterhalb der Gürtellinie‘ – in Hüfte und Beinen – ihren Schwerpunkt hat und das Intellektuelle ausschließt.

Hartmut Vinçon nennt u.a. Rousseaus *Émile ou de l'éducation* aus dem Jahr 1762 und verweist darauf, dass Wedekind mit *Mine-Haha* einen „Gegenentwurf zu dessen Prämissen und Zielsetzungen“¹⁵ angestrebt habe. Das „Modell einer elternlosen Erziehung“¹⁶ sei von Platons *Staat (Politeia)* angeregt. Hinzu kommen des Weiteren Autoren wie Stendhal mit seiner *Physiologie der Liebe (De l'amour, 1822, dt. 1888)*, zeitgenössische Quellen wie z.B. die bekannte sexualwissenschaftliche Ar-

13 Siehe MH 875.

14 Im Hinblick auf das Einfließen zeitgenössischer Diskurse in die Erzählung stützen sich die folgenden Ausführungen in besonderer Weise auf die zahlreichen und ausführlichen Informationen in der *Kritischen Studienausgabe*, die von Hartmut Vinçon zusammengestellt und in den Nachworten zudem von ihm erläutert und in erhellender Weise interpretiert wurden.

15 Vinçon: „Verschlüsselungen“, S. 1285.

16 Ebd., S. 1274.

beit *Psychopathia Sexualis* von Richard von Krafft-Ebing (1886)¹⁷ und der Rekurs auf die Erziehungspraktiken des 19. Jahrhunderts. Auch wenn, wie Vinçon völlig zurecht betont, Wedekinds Gedanke eines Mädchenerziehungsheimes, eines sog. „Mädchenphilanthropins“,¹⁸ in dem die Mädchen sich vor allem mit gymnastischen Übungen beschäftigen, zunächst nichts besonders Auffälliges beinhaltet, entwirft dieser in *Mine-Haha* ein provozierendes Erziehungsmodell. So spielt der Kern der bürgerlichen Gesellschaft, die Familie, wie auch das damit verbundene Erziehungsziel von Mädchen – das der Ehefrau, Hausfrau und Mutter – in *Mine-Haha* keine Rolle. Stattdessen kulminiert die kollektive Ausbildung in Akrobatik und Tanz in der Aufführung aufreizender Theaterpantomimen, d.h. der voyeuristischen Zur-Schaustellung des jungfräulichen Körpers als Objekt sexuellen Begehrens.

Durch den Namen Helene Engel und ihren letzten Beruf, den einer Lehrerin, holt Wedekind bereits zu Beginn der Erzählung den zeitgenössischen Widerstreit um die Frauenemanzipation in seinen Text hinein, erinnert doch beides an Helene Lange, eine der bedeutendsten Frauenrechtlerinnen Deutschlands, deren Schriften Wedekind kannte. Sie „wirkte, wie so viele politisch aktive Frauen ihrer und der vorangehenden Generation, seit den frühen siebziger Jahren als Lehrerin an einem privaten Lehrerinnenseminar“¹⁹. Die wahrscheinliche Bezugnahme Wedekinds auf Lange ist satirisch zu verstehen, denn seine Haltung war ambivalent, so lehnte er trotz vehementer Kritik an den bürgerlichen Geschlechterverhältnissen und der Ehe die emanzipierte und intellektuell gebildete Frau im Sinne der damaligen Frauenrechtsbewegung ab. Darüber hinaus stand das besondere Verhältnis zur Sexualität, das den Lehrerinnenberuf in dieser Zeit charakterisiert, Wedekinds Vorstellungen von idealer Weiblichkeit diametral entgegen, denn das Lehramt war für Frauen im 19. Jahrhundert noch an das Zölibat geknüpft. Das bürgerliche Bild der perfekten Lehrerin war somit mit Enthaltsamkeit in sexueller Hinsicht verkoppelt. Der Gegensatz zwischen diesem Zwang und der zentralen Bedeutung, die Sexualität von Wedekind in seinen Schriften rund um *Mine-Haha* zugewiesen wurde, könnte kaum größer sein und markiert die Radikalität dessen, was ihm in seinem Romanprojekt vorschwebte. Helene Lange setzte sich – in direktem Gegensatz zum Erziehungsprogramm in *Mine-Haha* – für die

17 Siehe Eden Kommentar: STA 5/1, S. 1038 und S. 1041.

18 Vinçon: „Verschlüsselungen“, S. 1274.

19 Ebd., S. 1275; die Bezugnahme auf Helene Lange (1848-1930) demnach bereits bei Alfons Höger: *Heterismus und bürgerliche Gesellschaft im Frühwerk Frank Wedekinds*. Kopenhagen/München 1981 (= Text & Kontext, Sonderreihe; 12), S. 181, Anm. 14: „In der Namensgebung [Helene Engel] vermutete Alfons Höger [...] eine satirische Anspielung auf den Namen der Frauenrechtlerin Helene Lange, die zusammen mit Mina Cauer die sog. gelbe Broschüre ‚Die höhere Mädchenschule und ihre Bestimmung‘ (1887) herausgab und 1889 die Schrift ‚Frauenbildung‘ veröffentlichte, Schriften, die Wedekind kannte. Eine solche Anspielung ist nicht ganz von der Hand zu weisen“. Die „Gelbe Broschüre“ wurde dadurch bekannt, dass sie mit einer Petition 1887 dem preußischen Kultusministerium vorgelegt wurde (vgl. Barbara Beuys: *Die neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich 1900-1914*. München 2014, S. 57f.). Die Frage, wieso jedoch Wedekind der Hidalla der Binnenerzählung wie etwa ihrer Tanzlehrerin Simba keine spätere pädagogische Tätigkeit zuweist, sondern die einer Schneiderin, bleibt letztlich offen. Die Frauenbewegung Ende des 19. Jahrhunderts engagierte sich ohnehin stark im Bereich der Lehrerinnenausbildung. So wurde „das bildungspolitisch entscheidende Einfallstor in die Universitäten für die Frauen seit den 1890er Jahren [...] die Lehrerinnenausbildung für das Lehramt an höheren Mädchenschulen“. Vgl. Juliane Jacobi: „Zwischen Erwerbsfleiß und Bildungsreligion – Mädchenbildung in Deutschland“. In: *Geschichte der Frauen*. Hg. v. Georges Duby und Michelle Perrot. Editorische Betreuung der deutschen Gesamtausgabe Heide Wunder. 5 Bde. Bd. 4: *19. Jahrhundert*. Hg. v. Geneviève Fraisse und Michelle Perrot. Berlin 2012 [ital. Originalausgabe Rom 1991], S. 267-281, Zitat S. 278.

intellektuelle Bildung von Mädchen und insbesondere Lehrerinnen ein.²⁰ Demgegenüber werden in *Mine-Haha* Helene Engel wie auch Hidalla in deutlicher Distanz zur Frauenbewegung gezeigt. So betont schon der Rahmenerzähler: „Von irgendwelcher Parteinahme für die Ziele der heutigen Frauenbestrebungen konnte ich aus ihren Worten nichts entnehmen. Dagegen ist die Entstehung vorliegenden Manuskripts wohl auf ihre spätere Lehrtätigkeit in Deutschland zurückzudatieren.“ (MH 842) Im Einklang mit Lange steht demgegenüber in *Mine-Haha* die Ausbildung der Mädchen durch weibliche Lehrkräfte und das Institut des Mädcheninternats.²¹ Allerdings dachte Lange hierbei nicht an eine ausschließlich körperliche Schulung wie in Wedekinds utopischer Parkwelt, sondern sie setzte sich für den wissenschaftlichen Unterricht durch entsprechend ausgebildete Lehrerinnen ein.

Auch vom Einfluss Irma von Troll-Borostyáni,²² einer der radikalsten Vertreterinnen der österreichischen Frauenbewegung, ist bei Wedekind auszugehen. Erneut aber ist Wedekinds Haltung ambivalent. Troll-Borostyáni propagiert in ihrer Schrift *Die Gleichstellung der Geschlechter und die Reform der Jugenderziehung* (1888) u.a. „[d]ie vollständige soziale und politische Gleichstellung beider Geschlechter“ und „[e]ine fundamentale Reform der Jugenderziehung“.²³ Sie setzt hierbei auf Vernunft und Aufklärung anstatt auf Drill und Tabuisierung, insbesondere im Hinblick auf den Bereich der Sexualität, so „daß sie des Menschen natürliche Neigung dahin lenkt, das Rechte zu wollen und Unrechtes nicht zu wollen.“²⁴ Troll-Borostyáni zielt somit auf das Ideal des „mens sana in corpore sano“²⁵. Wedekinds Position ist insofern eine andere, als er die Bedeutung und Kraft des sexuellen Begehrens stärker betont und ihm die Priorität einräumt: Für Wedekind hat „das Fleisch“ bekanntermaßen „seinen eigenen Geist“.²⁶ Troll-Borostyáni erzieherische Vorschläge sind, soweit sie

20 Vgl. Stephanie Günther: *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig*. Bonn 2007, S. 116.

21 *Eden*-Kommentar: STA 5/1, S. 1037 zu Frauenemanzipation: „Lange hatte in ihrer Publikation den Umschwung beschrieben, den in den letzten zwanzig Jahren das Mädchenschulwesen und die ganze Frauenbildung in England erfahren hatten. Dies geschah durch die Einrichtung von Colleges für Mädchen [...], denen Mädcheninternate angeschlossen waren.“

22 Wedekind kannte *Das Recht der Frau* (1885) sowie *Die Gleichstellung der Geschlechter und die Reform der Jugenderziehung* (1889) (vgl. *Eden*-Kommentar: STA 5/1, S. 1038). Im Kontrast hierzu las er Stendhals *Physiologie der Liebe*, Honoré de Balzacs *Physiologie der Ehe* sowie Jules Michelets *Die Liebe* und Platons *Das Gastmahl oder Gespräch über die Liebe* (vgl. ebd., S. 1038f.). Die zuletzt genannten und gewissermaßen „bürgerlichen“ Schriften (vgl. ebd., S. 1041) männlicher Autoren beeinflussten Wedekinds Vorstellung von der Liebe und von den Geschlechterverhältnissen. Es ist darüber hinaus u.a. auch von Kenntnissen Wedekinds von Jean Martin Charcots Neurosen-Forschungen und Hysterie-Studien auszugehen (vgl. ebd., S. 1042).

23 Irma von Troll-Borostyáni: *Die Gleichstellung der Geschlechter und die Reform der Jugend-Erziehung*. Mit einer Einführung von Prof. Dr. Ludwig Büchner. 2. Ausgabe. Zürich 1888, S. 50. Des Weiteren gehört zu ihren grundlegenden Forderungen „[d]ie vollkommene, unbedingte Lösbarkeit der Ehe“, „[d]ie Abschaffung der Prostitution als gesetzliche oder geduldeten Institution“ sowie „[d]ie Erziehung der Kinder in Staatsinstituten auf Kosten und unter Leitung des Staates“ (ebd., S. 50).

24 Ebd., S. 242.

25 Ebd.

26 Frank Wedekind: „Aufklärungen“. In: ders.: *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden. Darmstädter Ausgabe*. Hg. unter Leitung von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Bd. 5/II: *Vermischte Schriften. Schulaufsätze, Essays, Aphorismen, Kritiken, Repliken, Notizen*. Hg. v. Hartmut Vinçon unter Mitarbeit von Friederike Becker, Miroslav Brei und Martin Hahn. Darmstadt 2013, S. 389-393, Zitat S. 389f.: „Auch ich möchte heute die Menschen in zwei große Parteien einteilen. Die eine Partei huldigt seit Menschengedenken dem Wahlspruch: ‚Fleisch bleibt Fleisch – im Gegensatz zum Geist.‘ Selbstverständlich ist der Geist dabei das höhere Element, der absolute Herrscher, der jede selbstherrliche, revolutionäre Äusserung des Fleisches aufs

das Körperliche betreffen, lebensreformerischer Natur. Wedekinds Erziehungsmodell in *Mine-Haha* steht dem wiederum durchaus recht nah. So betont Troll-Borostyáni als Mittel gegen Masturbation sportliche Betätigung, die Vermeidung ‚aufreizender‘, z.B. durch starke Würze erregender Speisen und auch die Vorenthaltung ‚einer die Fantasie auf erotische Vorstellungen lenkenden Lektüre‘.²⁷ Sie spricht von einem „umfassenden Gesundheitsregime[], welches Turnen, Schwimmen u.s.w. im vollsten Maße einschließt“²⁸. „Die gymnastischen Übungen sollen zweimal des Tages, besonders Abends unmittelbar vor dem Schlafengehen vorgenommen werden und zwar bis zur Ermüdung.“²⁹ Letzteres ähnelt durchaus dem Tagesablauf in *Mine-Haha*. Ganz im Gegensatz zur Mädchen-Erziehung in *Mine-Haha*, die mit Verboten und Strafen ohne weitere Erklärungen agiert, betont Troll-Borostyáni allerdings auch die Bedeutung eines weitreichenden „anatomisch-fysiologischen und diätischen Unterrichts der Jugend“³⁰. Letzteres geschieht in *Mine-Haha* nicht; da Nacktheit durch das gemeinsame Baden und Schwimmen jedoch eine Selbstverständlichkeit ist, entwickeln die Mädchen dennoch ein Verhältnis zu ihrem Körper, das, sehr im Unterschied zur bürgerlichen Tabuisierung des nackten Frauenkörpers im 19. Jahrhundert, frei von Scham ist. Im Hinblick auf die erzieherischen Modelle wiederum sind Wedekinds utopischer Entwurf in *Mine-Haha* wie auch Troll-Borostyánis Vorschläge auf ihre Weise radikal. Beide Texte entwerfen mehrstufige Konzepte, in denen die Kinder nicht bei ihrer Familie aufwachsen und durch die Eltern betreut und erzogen werden, sondern in Internaten. Troll-Borostyáni schlägt eine „Erziehung der Kinder in Staats-Instituten auf Kosten und unter Leitung des Staates“³¹ vor, bei Wedekind wird in der Erzählung selbst die Trägerschaft des Erziehungsinstituts nicht deutlich, sondern die Kinder erwerben das Geld zum Betreiben der Einrichtung selbst durch ihre Theateraufführungen. Offen bleibt in *Mine-Haha* in seiner publizierten Form, ob die Parkanlage ausschließlich auf diese Weise unterhalten wird, sowie, ob es noch weiterer solcher Einrichtungen gibt und ob, wie von Troll-Borostyáni gefordert, „alle Kinder“³² in Internaten aufwachsen. Ihr schwebt zudem eine strikt laizistische Erziehung vor.³³ In *Mine-Haha* wird der kirchlich-sakrale Bereich zwar ausgeblendet, und

unerbittlichste rächt und straft. Diese Geringschätzung und Entwürdigung hat sich aber das Fleisch auf die Dauer niemals gefallen lassen. Das Fleisch hat den Bekennern des Wahlspruches: ‚Fleisch bleibt Fleisch – im Gegensatz zum Geist‘ immer und immer wieder den tollsten Schabernack gespielt. Infolge dieses ewigen Schabernacks hat sich eine andere Partei gebildet, die nach reiflicher Erfahrung dem Wahlspruch huldigt: ‚Das Fleisch hat seinen eigenen Geist.‘ Im Sinne der Bekenner dieses Wahlspruches spreche ich in diesem Augenblick. Was ich Ihnen vortrage, dreht sich um den eigenen Geist des Fleisches, den wir im allgemeinen Erotik nennen.“ Dieser Vortrag stammt aus dem Jahr 1910 und wurde zunächst im November „in der Zeitschrift ‚Pan‘ veröffentlicht. – Eine überarbeitete Fassung erschien unter dem Titel ‚Über Erotik‘ als Einleitung zu dem Band Erzählungen ‚Feuerwerk‘, 1911 [...]“ (Kommentar zu „Aufklärungen“ in: *Frank Wedekind Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden. Darmstädter Ausgabe*. Hg. unter Leitung von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Bd. 5/III: *Kommentar zu den Vermischten Schriften*. Hg. v. Hartmut Vinçon unter Mitarbeit von Felix Berthold. Darmstadt 2013, S. 62-65, hier S. 62f.).

27 Troll-Borostyáni: *Die Gleichstellung der Geschlechter und die Reform der Jugend-Erziehung*, S. 238.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 240, S. 238ff.

31 Ebd., S. 243.

32 Ebd., S. 247.

33 Sie geht sogar so weit, dass sie fordert: „Man hebe demnach Priesterstand und Klöster auf [...]. Die auf diese Weise in ungefähr fünfzig Jahren freiwerdenden Kirchen- und Klostergüter vereinige man zu einem Kollektivvermögen, dessen Zinsen das Budget für die staatliche Jugenderziehung zu decken habe.“ (Ebd., S. 249)

es finden sich darin keine deutlichen Hinweise auf religiöse Vorstellungen hinter dem dort gestalteten Erziehungskonzept. Schriften aus dem Umfeld der Erzählung lassen jedoch deutlich werden, dass Wedekind sein Utopia als hierarchisch strukturiertes System gestaltet, in dem eine „PriesterInnenkaste“³⁴ von zentraler Bedeutung ist. Er kritisiert am Christentum die insbesondere von Nietzsche angeprangerte Tabuisierung von Sinnlichkeit.³⁵ Das Staats- und Gesellschaftsmodell in Wedekinds *Eden*-Exposé wie auch in seinem Projekt *Die große Liebe* baut demgegenüber auf einem archaisch anmutenden, mythisch aufgeladenen Menschenopferkult auf, der in einer sado-masochistischen und partiell sodomitischen Feier des Koitus gipfelt. Dieser dunkle, gewissermaßen dionysisch anmutende und sich damit gut in den Kontext der Kultur um 1900 einfügende Hintergrund des Kindererziehungsinstituts im Park ist in der Erzählung allerdings nicht zu erkennen.³⁶

Vor den Positionen von Frauenrechtlerinnen wie Lange oder Troll-Borostyáni in ihren nonfiktionalen, wissenschaftlich argumentierenden Schriften, die Wedekind kannte, tritt seine merkwürdig selektive Konzentration auf das körperliche Moment, auf die Sexualität, besonders deutlich hervor. Wedekind nimmt mit seiner Fixierung auf den Bereich des Sexuellen wie auch dem mythisch-irrationalen Kern seiner Utopie eine ambivalente Position ein: Im Hinblick auf bürgerliche Tabus wie das weibliche sexuelle Begehren ist es eine antibürgerliche, fortschrittliche bis radikale Haltung. Er geht in dieser Hinsicht noch weiter als beispielsweise der für die Thematisierung der Geschlechterbeziehungen seiner Zeit besonders einschlägige Arthur Schnitzler mit seinen mitunter als skandalös empfundenen Dramen und Erzählungen. Gleichzeitig – durch die Fokussierung auf diesen Aspekt – wird ein Mädchen- und Frauenbild gezeichnet, das den geistig-intellektuellen Bereich totschießt und damit hinter den Forderungen der Frauenrechtlerinnen zurückbleibt. Bis zur Pubertät und Defloration findet in *Mine-Haha* weder eine diesbezügliche Ausbildung oder Erziehung noch eine sexuelle Aufklärung statt. Die Mädchen werden somit durch ihre Erziehung einseitig als unwissende Geschlechtswesen auf ihre schönen Körper reduziert – dies wiederum entspricht durchaus konservativ-bürgerlichen Auffassungen. In *Mine-Haha* sind ein Liebesdiskurs und eine Reaktion auf frauenemanzipatorische Bestrebungen eingearbeitet, die hauptsächlich im Hinblick auf den Aspekt der Familien- bzw. Ehekritik und der Sexualität radikal und emanzipatorisch sind. In der Betonung der Körperlichkeit

34 Vgl. Vinçon: „Eden oder à la recherche de la sexualité“, S. 1304.

35 Vgl. *Eden*-Kommentar: STA 5/1, S. 1044f.

36 Troll-Borostyáni: *Die Gleichstellung der Geschlechter und die Reform der Jugend-Erziehung*, S. 266. Bei Vinçon finden sich die Quellen, die Wedekind konsultierte. Er nennt: „Eduard von Hartmanns ‚Die Krisis des Christentums in der modernen Theologie‘ (1880), Hieronymus Lorms ‚Natur und Geist im Verhältnis zu den Culturepochen‘ (1884), Heinrich Heines ‚Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland‘ (1834) und Friedrich Nietzsches ‚Also sprach Zarathustra‘ (1883-1885).“ (*Eden*-Kommentar: STA 5/1, S. 1044) Siehe zu den staatlichen Strukturen im *Eden*-Exposé Vinçon: „Eden oder à la recherche de la sexualité“, S. 1304f., Zitat S. 1304: „Basis dieses Staates bilden nicht die Institutionen Ehe und Familie, sondern Kollektive unter staatlicher Kontrolle. Die Institution Familie ist liquidiert; kollektive Erziehung ist gesellschaftlich verbindlich. Auf welcher Verfassung der Staat beruht bzw. wer oder ob überhaupt eine einzelne Person oder ein Kollektiv an oberster Stelle dieses Staates steht oder welche oder ob überhaupt eine Klasse die Herrschaft ausübt, ist im Exposé nicht deutlich ausgeführt. Die staatliche Ordnung ist jedoch hierarchisch strukturiert. Deutlich beschrieben wird, daß in diesem Staat eine PriesterInnenkaste eine maßgebliche Rolle spielt. Sie ist in einer großen Tempelanlage beheimatet. In diesem Tempelbezirk werden ein Frühlings- und ein Herbstfest gefeiert. Es ist denkbar, daß das Tempel-Institut Teil eines theokratisch oder aristokratisch fundierten Staatsmodells darstellen soll.“

und des starken sexuellen Begehrens bereits des vorpubertären Mädchens scheint Wedekind demgegenüber eher Schopenhauer, Nietzsche und Otto Weininger nahe-zustehen als den gesellschaftspolitischen Zielen der zeitgenössischen Frauenbewegung.³⁷ Etwas provozierend lässt sich behaupten: Wedekind gestattete Frauen nur jene Freiräume, Ausbildung und Tätigkeiten, die nötig waren, um sie in seinen Augen zu möglichst guten erotischen Objekten zu machen.³⁸ Seine Basis jedoch ist letztlich immer noch das traditionelle Geschlechterbild, das Frauen auf den Körper beschränkt und intellektuelle Befähigung den Männern vorbehält.³⁹ Doch die Textästhetik, die narrativen Verfahrensweisen relativieren diesen Eindruck, indem sie den Inhalt einer Festlegung entziehen.

4. Narrative Verfahrensweisen / Textästhetik

4.1 Infragestellung der Erzählinstanzen – erzählerische Unzuverlässigkeit

Nach einer ersten Lektüre lässt der Text den Rezipienten zunächst ratlos zurück, denn die Erzählung besteht aus einer Kombination von zwei Erzählwelten, die miteinander inhaltlich schwer vereinbar scheinen und in denen eine Vielzahl von Inkonsistenzen irritiert. Vertraut ein Leser nämlich darauf, was die Erzählung des Rahmens vordergründig nahelegt, so stellt er eine Identität zwischen den beiden Frauen der Rahmen- und der Binnenerzählung, zwischen Helene Engel und Hidalla, her. Diese ‚naive‘ Lesart verliert aber rasch durch die inhaltliche Unvereinbarkeit der beiden Lebensgeschichten an Glaubwürdigkeit.⁴⁰ Es bestehen bereits auf der rein faktisch-inhaltlichen Ebene Widersprüche. Der Erzähler der Rahmenerzählung, der in die Fiktion hereingeholte Frank Wedekind, unternimmt nun nichts, um dieses Problem zu beheben. Merkwürdig

37 Ní Dhúill weist darauf hin, dass die Rahmenerzählung Weiningers Auffassung unterstützt, nach der „the feminine and the intellectual are mutually exclusive“ (Ní Dhúill: *Sex in Imagined Spaces*, S. 137). Auch Stephanie E. Libbon („Revamping Frank Wedekind’s Prostitutes. A Liberating Re-Creation or Male Recreation?“). In: „*Wenn sie das Wort Ich gebraucht*“. *Festschrift für Barbara Becker-Cantarino von FreundInnen, SchülerInnen und KollegInnen*. Hg. v. John Pustejovsky und Jaqueline Vansant. Amsterdam/New York 2013 [= Chloe, Beihefte zum *Daphnis*; 47], S. 205-220, hier S. 211) macht im Zusammenhang mit ihrer Interpretation von *Sonnenspektrum* (1894) auf diese Nähe zu Weininger aufmerksam: „[H]e [Wedekind; Y.W.] begins to sound suspiciously like Otto Weininger, who saw woman determined solely by sex [...] and specifically by her disposition for and inclination to prostitution“. Darüber hinaus schließt sie sich Walter H. Sokel an, der bereits früh mit Blick auf Wedekinds *Totentanz* (1906) auf die darin zu findende Ähnlichkeit der Eros-Konzeption mit Schopenhauers ‚Wille‘ hinwies (ebd., S. 214, mit Bezug auf Walter E. Sokel: „The Changing Role of Eros in Wedekind’s Drama“. In: *The German Quarterly*. 39 [1966], 2, S. 201-207, hier S. 203).

38 In diesem Sinn auch Libbon: „Revamping Frank Wedekind’s Prostitutes“, S. 206: „[A] careful analysis of several of his [Wedekind’s; Y.W.] works will reveal that it is in fact not the liberation of woman that is the dominant theme in Wedekind’s oeuvre but instead the liberation of pleasure, and more specifically male pleasure.“

39 In diesem Sinne auch Ní Dhúill: *Sex in Imagined Spaces*, S. 136f.

40 Ortrud Gutjahr beobachtet aber bereits, dass „das Muster der Autobiographie [...] fragwürdig [wird; Y.W.], insofern der autobiographische Pakt [Philippe Lejeune; Y.W.] durch die unterschiedlichen Namen von Verfasserin (Helene Engel) und erzählter Figur (Hidalla) nicht garantiert ist“. (Ortrud Gutjahr: „Mit den Hüften denken lernen? Körperrituale und Kulturordnung in Frank Wedekinds ‚Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen‘“. In: *Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion [1903-1918]. Tagungsband mit den Beiträgen der internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999*. Hg. v. Sigrd Dreiseitel und Hartmut Vinçon. Würzburg 2001, S. 33-56, hier S. 37; vgl. auch Vinçon: „Verschlüsselungen“, S. 1283).

unzusammenhängend stehen zum Beispiel die Angaben zu Helene Engels und Hidallas Kindern nebeneinander: In der Rahmenerzählung werden drei Kinder aus Helene Engels erster Ehe erwähnt, die aber zum Zeitpunkt des Zusammentreffens der Vierundachtzigjährigen mit dem Ich-Erzähler „längst unter der Erde ruhen“ (MH 841). Von weiteren Kindern Helene Engels ist nicht die Rede. Zu Beginn der Binnenerzählung wiederum schreibt Hidalla: „Ob es [das Manuskript, Y.W.] nach meinem Tode gedruckt werden soll, darüber wird mein Sohn Edgar zu entscheiden haben.“ (MH 842) Beide Sachverhalte bleiben unvermittelt, Edgar findet keine weitere Erwähnung.⁴¹ Darüber hinaus zeugt die willkürlich anmutende Hinzufügung des Untertitels *Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen* von dem Versuch – so auch Vinçon –, die Rezeption zu beeinflussen; der Herausgeber gibt aber keinen Hinweis darauf, ob die von ihm intendierte Lesart im Sinne der Verfasserin gewesen wäre.⁴²

Die Erzählung *Mine-Haha* weist somit eine Reihe von auffälligen Leerstellen auf. Man kann von einem Verstoß gegen das Kooperationsprinzip und die damit zusammenhängenden Konversationsmaximen von Herbert Paul Grice,⁴³ insbesondere diejenigen der Relation und der Quantität, sprechen. Solche Fälle führen zur Suche nach einer Rezeptionsstrategie, die die Unstimmigkeiten des Textes wenn nicht auflöst, so doch zumindest erklärt und noch zu einer gelingenden Kommunikation zwischen Text und Leser führt. Eine Erklärungsmöglichkeit könnte die Annahme sein, dass der Rahmenerzähler von Helene Engel getäuscht wurde, und dass es sich nicht um ihre Lebenserinnerungen, sondern um ihre Erfindung, also eine fingierte Autobiographie und damit letztlich eine fiktionale Erzählung handelt. Eine solche Vermutung stellt beispielsweise Caitríona Ní Dhúill an.⁴⁴ Denkbar wäre vielleicht auch die Annahme, dass es sich um das Manuskript einer anderen Frau handelt, dass also Helene Engel und

-
- 41 Zwar erzählt Helene Engel selbst dem fiktiven Herausgeber von einem jahrelangen Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Verfassens des Manuskripts, das Hidalla als dreiundsechzigjährige unternahm, und dem Zusammentreffen der vierundachtzigjährigen Helene Engel mit dem Ich-Erzähler des Rahmens (MH 853, 841). Aus einer anderen Stelle der Binnenerzählung ist zu erschließen, dass Hidalla mit fünfzehn Jahren einen männlichen „Freund und Beschützer“ namens Fabian hatte, mit dem sie das Theater der Parkwelt besucht (MH 871). Im Rahmentext werden die Kinder- und Jugendjahre Helene Engels zwar ausgespart, die Hinweise auf ihre „begüterte[er]“ (MH 841) Herkunft und dass sie sich „[m]it siebzehn Jahren [...] gegen den Willen ihrer Familie mit einem früheren Offizier, einem Witwer, verheiratet [habe], dem sie schon als Backfisch eine abgöttische Verehrung entgegenbrachte“ (MH 841), widersprechen jedoch eher der Möglichkeit dieses männlichen Freundes namens Fabian, es sei denn, der Offizier des Rahmentextes wäre mit dem Fabian des Binnentextes identisch. Dafür aber gibt es keinen Hinweis. Erneut unterlässt der Erzähler jegliche Hilfestellung.
- 42 Vgl. Vinçon: „Verschlüsselungen“, S. 1243, der schreibt: „Wenn es selbst dem ‚fiktiven Herausgeber‘ namens Frank Wedekind zunächst nicht gelang, ‚Mine-Haha‘ zu dekodieren, so stand doch dessen fester Überzeugung nach fest, daß diese Erzählung eigentlich von der ‚körperlichen Erziehung der jungen Mädchen‘ handele; ein signifikantes Beispiel für Lektüre-Lenkung.“
- 43 Quantität, Qualität, Relation, Modalität, vgl. hierzu Tom Kindt: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen 2008, S. 63-67. Zum zumindest bei homodiegetischen Erzählsituationen einleuchtenden Zusammenhang von Grices Vorstellungen und dem Vorliegen erzählerischer Unzuverlässigkeit vgl. ebd., S. 65: Erzählerische Unzuverlässigkeit „liegt dann vor, wenn die Maximen rationaler Konversation und das Prinzip kommunikativer Kooperation auf der Ebene des Erzählers bzw. der Erzählung missachtet werden, auf der Ebene des Werks aber in Kraft bleiben“.
- 44 Ní Dhúill: *Sex in Imagined Spaces*, die völlig zurecht die Widersprüchlichkeit des Frauenbildes, das Nebeneinander von emanzipatorischen und traditionellen Vorstellungen in *Mine-Haha* betont (vgl. z.B. 136f.), verweist auf die Möglichkeit, dass es durchaus möglich sei, dass die alte Helene Engel der Rahmenerzählung und die junge Hidalla der Binnenerzählung nicht einfach dieselbe Person in verschiedenen Lebensstadien seien und dass es sich bei Hidalla nicht um eine Erinnerung, sondern um ein Phantasieprodukt Helene Engels handele (S. 137).

Hidalla zwei verschiedene Personen sind. Eine weitere Leserreaktion könnte aber auch die Vermutung sein, dass der Rahmenerzähler selbst nicht vertrauenswürdig ist. Es wäre sogar die Annahme denkbar, dass es sich bei dem im Rahmen geschilderten Geschehen zumindest mit Blick auf das Manuskript um eine Fiktion des Rahmenerzählers mit dem Zweck handelt, den Umstand zu verschleiern, dass die Blätter letztlich aus seiner Feder stammen. Dafür spricht vor allem der Umstand, dass auf allen Ebenen, Binnenerzählung, Rahmenerzählung und Titelei (in der Fassung von 1903), ein fiktiver Frank Wedekind seine Spuren hinterlassen hat. Der im Text nicht eindeutig formulierte Zusammenhang zwischen Rahmen- und Binnenerzählung muss auf jeden Fall stets vom Leser konstruiert werden und lässt mehrere Lesarten zu, die miteinander unvereinbar sind und Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Mitgeteilten erwecken. Die Autorität der Erzählinstanzen wird dadurch ausgehöhlt.

In der Narratologie spricht man bei solchen Phänomenen von erzählerischer Unzuverlässigkeit. Der Terminus wurde ursprünglich durch Wayne C. Booth 1961⁴⁵ geprägt. Es handelt sich hierbei in der modernen Erzählforschung um eine Ironisierungs- und Interpretationsstrategie.⁴⁶ Aufgrund von Textsignalen schließt der Leser darauf, dass der Erzähler durch den Text in Frage gestellt, d.h. ironisiert wird. Der Leser versucht mit Hilfe dieser „Naturalisationsstrategie[]“ (Monika Fludernik), einen Bruch des Prinzips der Kooperation in Kommunikationssituationen zu ‚heilen‘.⁴⁷ In der Regel geht es um einen homodiegetischen Erzähler, „der sich selbst entlarvt bzw. dessen Diskurs Anlass zum Verdacht auf Unzuverlässigkeit gibt“,⁴⁸ wobei ein besonderes Interesse etwaigen Defiziten oder Auffälligkeiten in epistemologischer Hinsicht gilt.⁴⁹ Auch in *Mine-Haha* gibt es, über die inhaltlichen Unstimmigkeiten hinaus, weitere Anzeichen.

45 *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, hier zitiert nach der zweibändigen Übersetzung: Wayne C. Booth: *Die Rhetorik der Erzählkunst 1-2*. Übersetzt von Alexander Polzin. Heidelberg 1974 (= UTB; 384-385). Booth fasst Unzuverlässigkeit in seine bekannte und einflussreiche Formel, die allerdings auf der Kategorie des ‚implizierten Autors‘ beruht, auf deren Problematik insbesondere Ansgar Nünning hinweist und die dieser in seinem eigenen leserorientierten Ansatz zum Unzuverlässigen Erzählen begründeterweise außen vorlässt: „Aus Mangel an besseren Begriffen nenne ich einen Erzähler *zuverlässig*, wenn er für die Normen des Werkes (d.h. die Normen des implizierten Autors) eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt, und *unzuverlässig*, wenn er dies nicht tut.“ (Ebd., S. 164) Zur Problematik des implizierten Autors siehe z.B. Ansgar Nünning: „Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches“. In: *Narrative unreliability in the twentieth-century first-person novel*. Hg. v. Elke D’hoker und Gunther Martens. Berlin 2008 (= Narratologia), S. 29-76, hier bes. S. 33-36. Knapp, aber prägnant zu den etwaigen Signalen erzählerischer Unzuverlässigkeit wie auch den unterschiedlichen Ansätzen in der Forschung bei Ansgar Nünning: „Reliability“. In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hg. v. David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London/New York 2005. S. 495-497. Siehe zudem den einführenden Artikel von Dan Shen: „Unreliability“. In: *the living handbook of narratology*. Hg. v. Peter Hühn [u.a.]. Hamburg, URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> [Zugriffsdatum: 15. August 2016].

46 Monika Fludernik: „Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit“. In: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. v. Fabienne Liptay und Yvonne Wolf. München 2005, S. 39-59, hier S. 39.

47 In diesem Sinne auch Kindt: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne*, S. 65. Monika Fludernik versteht daher Unzuverlässigkeit auch als eine „Naturalisationsstrategie[], die Unebenheiten in der Darstellung des Erzählers ‚erklären‘, ebnen oder eliminieren sollen“ (Fludernik: „Unreliability vs. S. Discordance“, S. 39, anknüpfend an Tamar Yacobi).

48 Ebd., S. 40.

49 In der Forschung wird i.d.R. zwischen faktisch-inhaltlichen Inkonsistenzen und Widersprüchen im Hinblick auf den Wertehorizont beziehungsweise, weiter gefasst, auf epistemologische Aspekte bezogen unterschieden. Tom Kindt differenziert z.B. zwischen „axiologischer“ und „mimetischer“ Unzuverlässigkeit (vgl. Kindt: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne*, S. 48-51), wobei ersteres dem ursprünglichen Booth’schen Verständnis von Unzuverlässigkeit nahesteht, d.h. sich auf den Wertehorizont eines Werkes bezieht, letzteres

Helene Engel und Hidalla erscheinen in psychischer Hinsicht angegriffen und in ihrem Dasein als alte Frauen unglücklich: So werden Zweifel über die geistige Gesundheit der weiblichen Figuren und damit der Ich-Erzählerin der Binnenerzählung geschürt – dies geradezu ein Standardindiz erzählerischer Unzuverlässigkeit. Zunächst fällt die Erwähnung nervöser Zustände bei Helene Engel auf. Gleich im ersten Absatz wird sie als pathologische Selbstmörderin eingeführt. Umso merkwürdiger muss es dann aber erscheinen, dass, obwohl der Text wie eine traditionelle Detektivgeschichte mit einer Leiche einsetzt, auf die letztlich bei Vermutungen bleibenden Ursachen des Todes nicht weiter eingegangen wird. Verdächtig schnell geht der Erzähler stattdessen über den Tod der alten Frau hinweg:

Meine Zimmernachbarin, die vierundachtzigjährige pensionierte Lehrerin Helene Engel, hatte sich aus dem vierten Stock in den Hof hinuntergestürzt. Unter den Umstehenden galt es für gänzlich ausgeschlossen, daß ein mit klarem Bewußtsein vollführter Selbstmord vorlag; die Tat wurde vielmehr für die Folge einer geistigen Störung gehalten, die sich bei der alten Dame seit mehreren Monaten in plötzlichen Anfällen von Angst, Verwirrenheit und Exaltation bemerkbar gemacht hatte. (MH 841)

Eine Stellungnahme oder auch eine Erläuterung seitens des Erzählers, was von dieser „geistigen Störung“ zu halten sei, unterbleibt. Indirekt von ihm als summarischer, paraphrasierender Redebericht vermittelt, fehlt zudem für den Leser aber gleichzeitig die Möglichkeit der Verifikation anhand der authentischen Figurenrede in der unmittelbaren Präsentation als direkte Rede. Wir wissen also nicht, was die Umstehenden wirklich gesagt haben. Ein Verdacht wird somit zwar erregt, eine Klarstellung, die den Verdacht zur Gewissheit hätte werden lassen, wird vom Erzähler jedoch unterlassen. Psychische Instabilität und ein inhaltsleeres Alter sind zudem auffälligerweise das Einzige, das Helene Engel und Hidalla gemeinsam zu haben scheinen. Die Begründung ihres Schreibprojekts lässt nämlich erkennen, dass sich auch die dreiundsechzigjährige Ich-Erzählerin Hidalla in einem krisenhaften Zustand angesichts einer fehlenden Lebensperspektive befindet:

Jetzt, wo die fürchterlichen Aufregungen des Lebens vorüber und wo auch seine Freuden für mich erloschen sind, bleibt mir doch nichts besseres mehr zu tun übrig. Der einzige Wunsch, den ich auf dieser Welt noch habe, ist der, daß mich der Tod nicht ereilt, bevor ich die Feder aus der Hand gelegt habe. Ich muß befürchten, daß ich, da ich nun einmal mit Schreiben angefangen, in diesem Falle in der Erde keine Ruhe finden würde, sondern nächtlicher Weile zu meinem unvollendeten Manuskript zurückkehren müßte. (MH 842f.)

dagegen die Darstellung der erzählten Welt durch den Erzähler betrifft. Kindts Vorschlag ähnelt somit Dorrit Cohns Unterscheidung in „unzuverlässiges“ (im Sinne Cohns „factual unreliability“; Dorrit Cohn: „Discordant Narration“. In: *Style* 34 [2000], 2, S. 307-316, Zitat S. 307) und „diskordantes“ Erzählen, das dem Leser ermöglicht, „to experience a teller as normatively inappropriate for the story he or she tells.“ (Ebd.) Im Gefolge von James Phelan und Mary Patricia Martin wird eigens als dritte Möglichkeit der Einschränkung oder mangelnden Zuverlässigkeit die kognitive angeführt. Phelan und Martin fächern hierbei Unzuverlässigkeit durch die Annahme dreier Kommunikationsachsen in sechs Möglichkeiten auf, die ihrerseits zwei größeren Kategorien, Fehlerhaftigkeit oder Ungenügen, zugeordnet werden können: „[T]he axis of facts and events (where we find misreporting or underreporting), the axis of understanding/perception (where we find misreading or misinterpreting/underreading or underinterpreting) and the axis of values (where we find misregarding or misevaluating/underregarding or underevaluating)“ (James Phelan: „Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*“. In: *Narrative*. 15 [2007], 2, S. 222-238, Zitat S. 224; vgl. des Weiteren James Phelan/Mary Patricia Martin: „The Lessons of ‚Weymouth‘: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*“. In: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Hg. v. David Herman. Columbus, Ohio, 1999, S. 88-109, hier bes. S. 93-96; sowie Shen: „Unreliability“, Punkt 2). Auf diese Weise entwickeln Phelan und Martin eine Möglichkeit, Erzähler mit Blick auf die Art ihrer erzählerischen Defizite in ein Raster einzuordnen.

Bereits bei dem erlebenden Ich, der kindlichen Hidalla, sind darüber hinaus psychisch auffällige Phasen erkennbar. So „verfiel“ sie ohne weitere Begründung während ihres Parkaufenthaltes „eine Zeitlang des Nachts in ganz eigentümliche Zustände“ (MH 859). Diese „Anfälle“ (MH 859) treten häufig auf, bis sie schließlich von selbst wieder verschwinden. Eine Erläuterung wird wieder nicht gegeben, sondern es bleibt den Rezipienten überlassen, selbst auf die Ursachen zu schließen. Hidalla wird als eine in ihrer Kinderzeit leicht, angesichts der Symptome anscheinend hysterisch und d.h. vor allem sexuell erregbare Persönlichkeit dargestellt. Ihr Alter empfindet sie als trist und sinnlos, so dass sie das Beenden ihres Manuskripts als einzigen Lebensinhalt verfolgt. Diese psychische Labilität untergräbt ihre narrative wie auch memorative Kompetenz und damit ihre Glaubwürdigkeit als Ich-Erzählerin, zumal bereits die große zeitliche Distanz zwischen erzählendem und kindlich-jugendlichem erlebendem Ich sowie die zusätzliche Spanne zwischen der Frauenfigur der Binnen- und jener der Rahmenerzählung aufhorchen lassen: Eine 84-jährige Selbstmörderin und ehemalige Lehrerin gibt sich als die Verfasserin von Kindheitserinnerungen einer Internatsschülerin und späteren Schneiderin aus, die aus großem zeitlichem Abstand im Alter von 63 Jahren niedergeschrieben wurden.

Dass zudem nicht klar wird, ob das Manuskript unfertig hinterlassen oder ob das Fehlende lediglich nicht überliefert wurde, bildet eine weitere Leerstelle des Textes, die auf das Konto des männlichen Rahmenerzählers geht und somit die Annahme auch seiner erzählerischen Unzuverlässigkeit untermauert. Der von ihm einzige angegebene Grund für die Publikation, „seiner stilistischen Eigenart wegen“, darf jedenfalls in seiner Ausnahmslosigkeit angezweifelt werden.⁵⁰ Ob Helene Engel überhaupt an einer Publikation durch den Erzähler der ersten Ebene gelegen war, wird nicht erwähnt. Sie gibt kurz vor ihrem Tod dem Verfasser von *Frühlings Erwachen* – allerdings lediglich über die indirekte Rede durch den Erzähler vermittelt – allein aus dem Grund das Manuskript, weil sie eine Ähnlichkeit zu seiner „Kindertragödie“ festzustellen glaubt.⁵¹ Das Manuskript wird damit in die Nähe eines Kunstwerks und eines fiktionalen Textes gerückt. Hidalla jedoch nennt als primäre Schreibmotivation das persönliche Bedürfnis, ihr ungewöhnliches Einzelschicksal noch vor ihrem Tod vor dem Vergessen zu bewahren.⁵² Angesichts des Eindrucks einer großangelegten mehrstufigen Erziehungseinrichtung, die jahrzehntelang existiert haben muss, erscheint die behauptete Einmaligkeit von Hidallas Lebensweg ohnehin wenig glaubwürdig – wenn man das Manuskript als autobiographischen und nicht etwa als fiktionalen Text gelten lassen möchte. Desungeachtet legt die Verfasserin des Manuskripts die Entscheidung über eine Veröffentlichung nicht in die Hände eines ihr nicht näher bekannten Schriftstellers, sondern in die ihres Sohnes Edgar. Für Hidalla ist der Inhalt der Geschichte als Festhalten des eigenen Lebens im Erinnerungsprozess angesichts des näherrückenden Todes, d.h. das Anschreiben gegen die individuelle Auslöschung und damit offensichtlich vor allem die eigene Persönlichkeitsproblematik,

50 MH 842. Wedekind selbst nimmt diese Formulierung in einem späteren Brief an Georg Brandes auf und schreibt, dass er den Text „nur wegen stilistischer Qualitäten“ publizierte (München, 10. Januar 1909, zit. n. MH Kommentar: STA 5/1, S. 1093).

51 MH 841: „etwas Ähnliches“.

52 „Nur der Umstand, daß mein ganzes Leben so vollkommen verschieden war von demjenigen aller übrigen Frauen, kann mich dazu bewegen, das zu Papier zu bringen, was ich so manches Mal erzählt habe und was, wenn ich tot bin, niemand mehr erzählen wird [...] und wenn es mir nicht vergönnt ist, für einen verständigen Leser oder eine hübsche Leserin zu schreiben, so schreibe ich für mich selber.“ (MH 842)

entscheidend. Der Erzähler der Rahmenhandlung und fiktive Herausgeber wiederum spricht davon, dass ihm eine „hohe[] Behörde“ (MH 883) den Zugang zum Nachlass Helene Engels gewährt habe. Er stellt den von Hidalla als eine individuelle und persönliche Lebensgeschichte markierten autobiographischen Erinnerungstext durch seinen Untertitel in einen allgemeineren, pädagogischen Rezeptionsrahmen, wobei er gleichzeitig zugibt, den Text nicht so durchdrungen zu haben, dass er mit dem Titel *Mine-Haha* hätte etwas anfangen können (MH 842). An diesem Unverständnis scheint sich auch durch die Übersetzung des indianischen Ausdrucks ins Deutsche am Ende der Rahmenerzählung nichts geändert zu haben, denn der Erzähler schließt ohne jede weitere Erklärung (MH 883).

Hidalla und der Rahmenerzähler sowie – unter dem Vorbehalt, dass deren Position indirekt durch diesen vermittelt wird – auch Helene Engel scheinen das Manuskript demnach jeweils unterschiedlich einzuschätzen: als persönliche Lebensgeschichte, die gegen das Vergessen durch das Einschreiben in den Text schützen soll (Hidalla), als Text, der in die Nähe eines skandalträchtigen und gesellschaftskritischen Kunstwerks gerückt wird (Helene Engel laut Rahmenerzähler), sowie als ästhetisch ungewöhnlicher Text mit Bezug zu zeitgenössischen pädagogischen Diskursen (Rahmenerzähler). Die Position Hidallas weicht hierbei von den relativ ähnlichen Haltungen von Helene Engel und dem Herausgeber ab.

4.2 Infragestellung des Realitätsgehaltes des Erzählten: Fiktionssignale und Autofiktion

Zusätzlich zu den Ungereimtheiten im Faktisch-Inhaltlichen und zur Persönlichkeitsproblematik der weiblichen Hauptfigur(en) bzw. Erzählerin, kommen nun, wie bereits Hartmut Vinçon feststellt, Fiktionssignale, die den Realitätsgehalt des Erzählten inhaltlich und diskursiv aushebeln.

Eine so deutliche Authentifizierungsstrategie wie der Erzählrahmen mit seiner Herausgeberfiktion bezweckt beim Rezipienten, das Erzählte genau auf die Frage der Authentizität hin anzuzweifeln. Damit aber wird die Aufmerksamkeit darauf gerichtet, dass – so auch Ní Dhúill – der Grad an Fiktionalität sich von Ebene zu Ebene steigert und dass die Parkwelt eine Fiktion in der Fiktion ist.⁵³ Der Park mit seinen Erziehungseinrichtungen und dem Theater ist auf diese Weise nicht nur, mit Michel Foucault gesprochen, eine Heterotopie innerhalb der Welt Helene Engels, sondern eine in doppeltem Sinne fiktionale Welt – fiktional als Teil der Gesamterzählung *Mine-Haha* des tatsächlichen Frank Wedekind und innerdiegetisch fiktional als erfundene Utopie einer Figur. Wedekind zieht gerade trotz bzw. durch die Herausgeberfiktion bildlich gesprochen den Grenzwall zwischen der quasirealistischen Welt Helene Engels und der utopischen Parkwelt Hidallas und damit zwischen Leser und erzählter Welt höher. Gleich zu Beginn wird somit auf das narrative Spiel mit der Grenzüberschreitung von ‚Realität‘ und Fiktion verwiesen.

Der Realitätsgehalt des Erzählten wird noch weiter untergraben, indem gleich mehrfach seine Artifizialität unterstrichen wird. Als solch ein Fiktionalisierungssignal kann insbesondere die Intertextualität, die deutliche literarisch-philosophische Unterfütterung der

⁵³ Ní Dhúill: *Sex in Imagined Spaces*, S. 137: „a fiction within a fiction“.

Binnenerzählung und damit der Umstand, dass die Binnenerzählung aus einem diskursiven Geflecht besteht, betrachtet werden. In diese Richtung weist auch die merkwürdige Namensgebung: Hidalla ist ein *männlicher* Name, der seinerseits aus einem Kunstwerk, nämlich den *Ossian*-Gesängen James Macphersons stammt.⁵⁴ Der Titel *Mine-Haha* wiederum geht auf die schöne Dacotah-Indianerin in Henry Wadsworth Longfellow's Epos *Hiawatha* zurück.⁵⁵ Die unvermeidliche Konsequenz und Kehrseite des von Caitríona Ní Dhúills erörterten Bestrebens, die Utopie als Utopie zu erhalten, liegt also in der Markierung der Fiktionalität und der Artifizialität der Binnenerzählung, d.h. – in diesem Sinne argumentiert ähnlich auch Vinçon⁵⁶ – letztlich in einer Störung der Illusion von Quasiwirklichkeit: Eine Utopie kann keine Autobiographie sein. Auf der tiefsten Erzählebene und somit im Zentrum der Narration befindet sich in *Mine-Haha* darüber hinaus mit der merkwürdigen Pantomime *Der Mückenprinz* explizit ein märchenhaftes und allegorisches Kunstwerk. Und der Ort seiner Aufführung setzt sich seinerseits – im Verhältnis zur ohnehin schon utopischen Welt des Parks – als Heterotopie, als ‚Anders-Ort‘, ab. Das Spiel im Spiel wiederum, das hier freilich im Rahmen einer Erzählung diegetisch vermittelt wird, gehört zu den Standardmitteln des Metadramas und damit von künstlerischer Selbstreflexivität.

Das im Rahmen Erzählte wird ebenfalls in die Nähe von Kunst und Fiktion gerückt, indem zum einen Helene Engel die Ähnlichkeit des Manuskripts mit der Kindertragödie *Frühlings Erwachen*, d.h. einem tatsächlichen Kunstwerk Frank Wedekinds, herausstreicht. Über diesen intertextuellen Bezug zu *Frühlings Erwachen* werden Fiktionssignale gesendet, ein Verfahren, das ebenfalls die Glaubwürdigkeit der quasiautobiographischen Ich-Erzähler von Rahmen- und Binnenerzählung untergräbt.⁵⁷ Bereits mehrfach wurde zum anderen auf den auffälligen Umstand hingewiesen, dass sich

54 Vgl. MH Kommentar: STA 5/I, S. 1102.

55 Ebd., S. 1059.

56 Vgl. Vinçon: „Verschlüsselungen“, S. 1279.

57 Abgesehen von den offensichtlichen allgemeinen thematischen Bezugspunkten zu *Mine-Haha* gibt es noch konkretere Details, in denen sich Drama und Erzählung berühren: Der in *Frühlings Erwachen* besonders stark unter den Repressionen von Schule und Elternhaus leidende Moritz Stiefel, der am Ende Selbstmord begehen wird, phantasiert eskapistisch davon, dass er seine Kinder frei, nur mit einem einfachen Hemd bekleidet und gemeinsam aufwachsen lassen würde (FE I, 2, S. 263f.). Martha, eine andere Figur aus *Frühlings Erwachen*, von ihren Eltern rigide gezüchtigt und misshandelt, möchte ihre späteren Kinder natürlich, „wie das Unkraut in unserem Blumengarten“ (FE I, 3, S. 269), aufwachsen lassen. Ihre Freundin Thea dagegen fabuliert von rosa-farbenen Kleidchen und schwarzen Strümpfen, in denen sie ihre Kinder vor sich hergehen lassen wird (ebd.). Der opportunistisch sich einfügende Hänschen Rilow wiederum leitet sein sexuelles Begehren im Geheimen über Onanie und Homoerotik ab. Das sind mehrere Reaktionen auf das bürgerliche System, an die sich direkte Anknüpfungspunkte in *Mine-Haha* finden lassen. Auffälligerweise werden sie von Kindern geäußert, die ins bürgerliche System integriert sind und unter ihren Zwängen leiden. Die von Hidalla geschilderte Binnenwelt *Mine-Hahas* kann damit im Vergleich ebenfalls als eine Reaktion auf bürgerliche Verhältnisse, eine eigenartige Mischung von modernen, reformerischen Erziehungsbestrebungen und konservativ-bürgerlichen Repressionen im Hinblick auf Sexualität gelesen werden. Zu den Bezügen zwischen *Mine-Haha* und *Frühlings Erwachen* siehe auch den Beitrag von Ortrud Gutjahr: „Erziehung zur Schamlosigkeit. Frank Wedekinds *Mine-Haha* oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen und der intertextuelle Bezug zu *Frühlings Erwachen*“. In: Frank Wedekind. Hg. v. Ortrud Gutjahr. Würzburg 2001 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse; 20), S. 93-124. *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie* (1891) wird nach folgender Ausgabe zitiert: Frank Wedekind: *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden. Darmstädter Ausgabe*. Hg. unter Leitung von Elke Auster Mühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Bd. 2: *Das Gastmahl bei Sokrates. Der Schnellmalter. Kinder und Narren. Die junge Welt. Frühlings Erwachen (1891, 1906). Fritz Schwiigerling (Der Liebestrank). Dramatische Fragmente und Entwürfe*. Hg v. Mathias Baum und Rolf Kieser unter Mitarbeit von Elke Auster Mühl, Elke Hausberg und Elinor Waldmann. Darmstadt 2000, S. 259-322.

Frank Wedekind selbst in den Text einschreibt, dass somit eine sogenannte ‚Autofiktion‘ vorliegt. Bei ihr handelt es sich um ein ambiges narratives Verfahren, da es die Grenzen zwischen autobiographischem und fiktionalem Erzählen perforiert. Der Begriff wurde von dem französischen Autor und Kritiker Serge Doubrovsky 1977 im Zusammenhang mit seinem autobiographischen Text *Fils* eingeführt und seitdem für verschiedene Schreibkategorien verwendet.⁵⁸ Unter anderem gehört im Gefolge des französischen Erzählforschers Gerard Genette auch das für *Mine-Haha* interessante Verfahren dazu, dass in einem fiktionalen Text „eine der fiktiven Figuren den Namen des Autors trägt“⁵⁹. Es gibt in *Mine-Haha* durch den Titelzusatz mit der (fiktiven) Herausgeberschaft und auf beiden Erzählebenen einen Verweis auf den tatsächlichen Autor Frank Wedekind: in der Rahmenerzählung durch das darin genannte Drama *Frühlings Erwachen* und im Binnentext mit der Pantomime *Der Mückenprinz*. An dieser Stelle ist der Grad an Fiktionalisierung allerdings noch höher: Die Autofiktion von Ademar als Maske für den Namen Frank Wedekind ist als solche nur noch rudimentär durch das entsprechende Hintergrundwissen eines Lesers erkennbar. Während Helene Engel und Hidalla sich jedoch nur unter Ignorierung ihrer betonten Gegensätzlichkeit als eine Figur verstehen lassen, wird über die den männlichen Figuren zugeordneten Kunstwerke eine Einheit nahegelegt: Der sich als Herausgeber ausgebende Frank Wedekind der Rahmenerzählung ist der Verfasser von *Frühlings Erwachen*. Der Verfasser des *Mückenprinzes* wird Ademar genannt, eine entsprechende Publikation des tatsächlichen Frank Wedekind (1897)⁶⁰ liegt aber genauso schon vor wie die von *Frühlings Erwachen*. Auf allen Ebenen der Erzählung hat sich somit der ‚wirkliche‘ Autor in Durchbrechung der kategorialen Grenze zwischen Realität und Fiktion autofiktional eingeschrieben. Der vieldeutige Titel *Mine-Haha*, der, wie Hartmut Vinçon darlegt, nicht nur als Indianerwort, sondern auch als Hinweis auf die Begrenzungswälle englischer Parkanlagen verstanden werden kann,⁶¹ gewinnt damit eine zusätzliche Bedeutungsfacetten: als ironischer Hinweis auf die narrativen Grenzüberschreitungen des Textes. Die Textgeschichte des „Lieds von Hiawatha“ wie auch der *Ossian*-Gesänge lässt obendrein ähnlich einer *mise en abyme* Analogien zur nur scheinbaren Authentizität des Hidalla-Manuskripts und seiner fragwürdigen Verfasserschaft erkennen: In den beiden genannten Fällen geben sich die Texte den Anschein, Übersetzungen alter Überlieferungen zu sein, sind jedoch in Wirklichkeit alles andere als authentisch, sondern wurden jeweils von einem Autor des 18. bzw. 19. Jahrhunderts nach spezifischen Epen-Mustern künstlerisch stark überformt. Die Autofiktion auf allen Ebenen *Mine-Hahas* kann letztlich – über die Vermutung Ní Dhúills hinaus, dass es sich bei der Binnenerzählung um eine Erfindung

58 Siehe Philippe Gasparini: *Autofiction. Une aventure de langage*. Paris 2008, S. 7: „Le mot ‚autofiction‘ désigne aujourd’hui un lieu d’incertitude esthétique que est aussi un espace de réflexion.“ Zur Begriffsprägung ebd., S. 8ff. Siehe zudem die Überblicksartikel von Frank Zipfel, zum einen: „Autofiktion“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. v. Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S. 31-36, hier S. 31, und zum anderen besonders ders.: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität“. In: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. v. Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer. Berlin/New York 2009 (= Revisionen, Grundbegriffe der Literaturtheorie; 2), S. 285-314, hier S. 285f.

59 Ebd., S. 302f., s. auch ders.: „Autofiktion“, S. 33.

60 Frank Wedekind: *Der Mückenprinz. Parterre-Excentriques*. In: Frank Wedekind: *Die Fürstin Russalka*. Paris/Leipzig/München 1897. Siehe Kommentar zu *Der Mückenprinz*. In: Frank Wedekind: *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden. Darmstädter Ausgabe*. Hg. unter Leitung von Elke Austerhül, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Bd. 3/II: *Kommentar*. Hg. v. Hartmut Vinçon. Darmstadt 1996, S. 769-776, hier S. 769, S. 770 u. S. 775f.

61 Vinçon: „Verschlüsselungen“, S. 1241-1243.

Helene Engels statt einer quasiautobiographischen Erinnerung handeln könnte – als ironischer Fingerzeig dafür verstanden werden, auch Helene Engel, die ja schon durch ihren Namen entmaterialisiert und dann in der Geschichte buchstäblich entleibt wird, in ihrer Autorschaft infrage zu stellen. Im Text lässt sich nicht nachweisen, dass ein- und dieselbe Frau als Autorin tätig geworden wäre – der einzige Autor, der auf allen Ebenen auftaucht und dem entweder inhaltlich verwandte Texte (*Frühlings Erwachen*) oder eingebettete Texte (*Der Mückenprinz*) zuschreibbar sind, ist Frank Wedekind.

5. Schlussüberlegungen

Die Frage nach der fiktiven Autorschaft des Manuskripts und damit dem Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählung lässt sich nicht endgültig lösen. In diesem Beitrag wurde die These verfolgt, dass es sich bei der Binnenerzählung wie auch bei der Figur Hidalla um eine Fiktion des fiktiven Herausgebers handelt und nicht etwa eine quasi-autobiographische Erzählung einer weiblichen Figur. Es stellt sich abschließend die Frage, wieso der tatsächliche Autor Wedekind sich zu solch einer Erzählstrategie der Verschleierung – Hartmut Vinçon spricht von „Verschlüsselungen“ – entschieden hat und den Leser damit vor unlösbare Rätsel stellt. Sicher sind die Inkohärenzen teilweise dem rein praktischen Umstand geschuldet, dass Wedekind ein Fragment als abgeschlossene Erzählung publizieren wollte. Diese Antwort allein kann aber nicht befriedigen. Die im Kern durchaus einseitige utopische Frauenerzählung Hidallas, die auffällig rigide und dezidiert antiemanzipatorisch im Hinblick auf die kognitiv-intellektuelle Ausbildung von Frauen bleibt, wird durch die Unzuverlässigkeit des Diskurses ebenso ironisiert⁶² wie die Figur Helene Engel mit der darin liegenden Anspielung auf die tatsächliche Frauenemanzipation und ihrem Kampf für eine auch intellektuelle Gleichberechtigung von Frauen.

Letztlich lässt die mehrfache Autofiktion durchscheinen, dass die scheinbare *Frauenphantasie* ihren Ursprung in einem *Männer*gehirn, dem von Frank Wedekind, dem fiktionalen vielleicht, dem tatsächlichen auf jeden Fall, nimmt und somit im Kern eine *Männerphantasie* ist, die ihrerseits gleich wieder in ihrer Überzeugungskraft und ihrem Wahrheitsgehalt durch die Zweifelhaftigkeiten des Diskurses darauf hinweist und damit in Frage gestellt wird. Die Erzählung birgt somit über das „Vexierspiel“ (Vinçon) mit Unzuverlässigkeiten, Pseudoverfasserschaften und Phantasiegebilden einen selbstironischen Diskurs, der die skizzierte Utopie durch den Hinweis auf das ‚Als-Ob‘ der Kunst und das ‚Was-wäre-wenn‘ der utopischen Phantasie relativiert. Vielleicht spielte auch eine Art präventiver Vorzensur Wedekinds mit Blick auf die Möglichkeiten einer Publikation eine Rolle.

In ihrer Selbstreflexivität, die keine letztgültigen Wahrheiten mehr kennt, sondern gedankliche Szenarien als betonte Produkte künstlerischer Phantasie vorspielt, schreibt sich Wedekinds Erzählung jedenfalls nicht nur inhaltlich, sondern auch ästhetisch in die nichtnaturalistische Jahrhundertwendekultur ein. *Mine-Haha* – „Lachendes Wasser“ – mag hier vielleicht als Lese-Hinweis zu entziffern sein: Der Begriff mit seiner Übersetzung ist ebenso hybrid wie interpretatorisch unauflösbar, betont aber ausgerechnet

62 Gutjahr („Erziehung zur Schamlosigkeit“, S. 117) und Vinçon („Verschlüsselungen“, S. 1287, Anm. 36), Gutjahr bestätigend, lesen die Erzählung ironisch.

das subversive Lachen und das Element des Vitalen und damit auch des Sexuellen. Vielleicht kann dies als ein Hinweis auf den in der Jahrhundertwendeliteratur in diesem Zusammenhang so häufig ins Spiel gebrachten wilden Gott Dionysos und – schopenhauerisch gedacht – seiner Übermacht gegenüber intellektuellen Zählungsversuchen und entsprechend starren Gesellschaftsmodellen gedeutet werden. Dafür könnte sprechen, dass Hidalla wie Helene Engel in ihren jeweiligen Lebenswelten offensichtlich nicht glücklich werden. Die Möglichkeit einer Harmonisierung von Lehrerinnenberuf, weiblicher Freiheit und einem natürlichen Dasein deutet sich nur für jenen Lebensabschnitt an, der – wie der Erzähler betont – Helene Engels „teuerste[]“ (MH 842) Erinnerung gewesen zu sein scheint: ihre Zeit in Brasilien, „wo sie Indianerkinder unterrichtete und dabei auf ungesattelten Präriepferden ebenso sicher reiten lernte wie der geborene Sohn der Wildnis“ (MH 841). Dieser Textthinweis auf Amerika verbindet Rahmen- und Binnenerzählung, die Indianer und den damit einhergehenden Topos des ‚edlen Wilden‘ – d.h. die utopische Perspektive – mit den Aspekten Kindheit, Erziehung und dem Reiten als verstecktem Hinweis auf eine natürliche und gelebte Sexualität.

Vielleicht verbirgt sich hier, in der Bekräftigung der Macht des Begehrens, die letztlich wahre Utopie, die nicht weiter gedacht wird, da sie nur außerhalb eines bürgerlichen und zivilisatorischen Horizontes auslebbbar erscheint, jenseits europäischer Kultur und Utopie, in einer ‚Neuen Welt‘.⁶³

63 Das Unglück beider Figuren deutet eine kulturkritische Einschätzung beider gesellschaftlichen Systeme – der Rahmen- wie der Binnenwelt – an. In diesem Sinne in Bezug auf Hidalla auch Vinçon: „Verschlüsselungen“, S. 1269.

