



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Die Inszenierung der Kindfrau in Wedekinds LULU-
Dramen. Untersuchungen zur Urfassung und ihrer
szenischen Umsetzung durch Peter Zadek“

Verfasserin

Madeleine Diederich

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Mag. Dr. Beate Hochholdinger-Reiterer

IV. DIE LULU DER URFASSUNG

IV.1. Von Voyeuren und Fetischisten	S. 62
IV.2. Die Bedeutung der Kleidung	S. 66
IV.3. Lulu im männlichen Blick	S. 68
IV.3.1. Obermedizinalrat Dr. Goll	S. 68
IV.3.2. Maler Eduard Schwarz	S. 70
IV.3.3. Schigolch	S. 73
IV.3.4. Chefredakteur Dr. Franz Schöning	S. 75
IV.3.5. Alwa Schöning	S. 78
IV.3.6. Casti-Piani	S. 79
IV.4. Die Bedeutung der Namensgebung	S. 80
IV.5. Das Verhängnis imaginerter Weiblichkeitsbilder und ihre Destruktion	S. 83
IV.6. Lulu in der Rolle der Kindfrau	S. 84

V. LULU-DARSTELLERINNEN IM SPIEGEL DER KRITIK

V.1. Die Schwierigkeiten der Rollengestaltung	S. 89
V.2. Darstellerinnen	S. 92
V.2.1. Leonie Taliansky	S. 92
V.2.2. Gertrud Eysoldt	S. 94
V.2.3. Tilly Wedekind	S. 100
V.2.4. Maria Orska	S. 104
V.3. Die Bedeutung von Gertrud Eysoldts Rollengestaltung für die Rezeption	S. 107

VI. DIE UMSETZUNG AUF DER BÜHNE – PETER ZADEKS INSZENIERUNG DER URFASSUNG

VI.1. Grundlagen der Inszenierungs- und Aufführungsanalyse	S. 110
VI.1.1. Methodische Entwürfe	S. 110
VI.1.2. Probleme der Fixierung von Theaterereignissen	S. 117
VI.1.3. Notationsdokumente und Herangehensweise	S. 119
VI.2. Peter Zadek und die Monstretragedie	S. 122
VI.3. Inszenierungsanalyse	S. 125

VI.3.1. Vom Buch- zum Bühnendrama – Zadeks Aneignung des Dramentextes	S. 125
VI.3.1.1. Die zeitliche Einordnung des Dramas	S. 126
VI.3.1.2. Die Figurengestaltung	S. 130
VI.3.2. Die szenische Umsetzung	S. 133
VI.3.2.1. Figurenanalyse	S. 133
VI.3.2.2. Rhythmus und Sprechweise	S. 139
VI.3.2.3. Bühne und Kostüm	S. 141
VI.3.2.4. Aktübergänge und Musik	S. 144
VI.3.2.5. Zadeks Konzept	S. 146
VI.3.3. Reaktionen und Rezensionen zur Uraufführung	S. 148
VI.3.3.1. Das Plakat zur Inszenierung	S. 148
VI.3.3.2. Analyse der deutschsprachigen Kritiken	S. 149
RESÜMEE	S. 156
QUELLENVERZEICHNIS	S. 159
LEBENS LAUF	S. 171

EINLEITUNG

Mehr als 90 Jahre lang galt die Titelfigur aus Wedekinds LULU-Dramen als Inbegriff der *femme fatale* und wurde entsprechend dieser Interpretation fast ausschließlich als verführerisch-dämonischer Vamp auf die deutschsprachigen Bühnen gebracht. Seit der Veröffentlichung der Urfassung im Jahr 1988 hat sich das Bild der Figur jedoch gewandelt. Sowohl die Literaturwissenschaft als auch die Theaterwelt scheinen sich seither darüber einig zu sein, dass die Lulu dieser ursprünglichen Fassung vor allem als Kindfrau richtig interpretierbar sei. Die „Girlie-Bewegung“ der 1990er Jahre in Deutschland und der von der Modeindustrie immer wieder propagierte „Lolita-Style“ unterstützten diesen Trend zusätzlich. Doch wird die Darstellung Lulus als Kindfrau dieser Figur wirklich gerecht? Und was genau ist eigentlich unter dem Begriff *Kindfrau* zu verstehen? Diesen Fragen versucht die vorliegende Arbeit auf den Grund zu gehen. Sie gliedert sich dabei im Wesentlichen in drei Teile:

Der erste Teil soll einige grundlegende Fragen zur Kindfrau beantworten. Sinnvoll wäre es hier zunächst eine Charakterisierung der Kindfrau zu präsentieren und ihre Entstehungsgeschichte darzulegen. Doch schnell zeigt es sich, dass sich das Thema diesem einleitenden und verständnisreichen Zugang verschließt, denn das wandelbare Wesen der Kindfrau verhindert eine Charakterisierung. Weil sie also nicht fassbar ist, aber als Gegenstand dieser Diplomarbeit dennoch bestimmt werden muss, ist es erforderlich, sie in diesem ersten Teil der Arbeit in einen Gesamtzusammenhang einzubetten, aus dem heraus sie erschlossen werden kann. Dieser Zusammenhang soll sich ergeben aus einer Einführung in die gegenwärtige Forschungsliteratur (I. DIE KINDFRAU), die eine mögliche Herkunft der Kindfrau offen legen soll, sowie einem Blick auf die Zeit des Fin de siècle (II. WEIBLICHKEITSBILDER IN DER ZEIT DES FIN DE SIECLE). Hier werden besonders zeitaktuelle Diskurse und Entwicklungen beleuchtet, die sich für das verstärkte Auftreten der Kindfrau in den Künsten dieser Zeit verantwortlich zeigen. Im Rahmen dieser Darstellung wird, neben den vorherrschenden literarischen Frauenbildern des Fin de siècle, der *femme fatale* und der *femme fragile*, auch das Bild der *femme enfant* untersucht, in dem die Kindfrau ihren literarischen Ausdruck findet.

Der zweite Teil der Arbeit nimmt sich Wedekinds LULU-Dramen an. Nach einer Einführung in die Entstehungsgeschichte der Dramen und deren Hintergründe und Probleme sowie Wedekinds Quellen (III. DIE LULU-DRAMEN), wird besonders die Urfassung der Dramen, die MONSTRETRAGÖDIE, im Mittelpunkt stehen (IV. DIE LULU DER URFASSUNG). Die Lulu-Figur dieser Fassung soll analysiert und im Hinblick auf ihre Konzeption als Kindfrau untersucht werden. Im Anschluss wird die Bühnenrezeption der Figur in Verbindung mit ihrer Darstellungsgeschichte aufgezeigt (V. LULU-DARSTELLERINNEN IM SPIEGEL DER KRITIK). Dazu werden einzelne Schauspielerinnen wie Leonie Tiliansky, Gertrud Eysoldt, Tilly Wedekind und Maria Orska, die den Darstellungsstil für diese Figur geprägt haben, herausgegriffen und im Spiegel der zeitaktuellen Kritiken beschrieben. Auch Wedekinds Äußerungen zur Darstellung seiner Figur sollen hier angeführt werden.

Der dritte Teil beinhaltet eine Inszenierungsanalyse der MONSTRETRAGÖDIE (VI. DIE UMSETZUNG AUF DER BÜHNE – PETER ZADEKS INSZENIERUNG DER URFASSUNG). Es handelt sich hierbei um die Uraufführung der MONSTRETRAGÖDIE aus dem Jahr 1988 in der Regie von Peter Zadek. Zunächst wird zu untersuchen sein, wie Peter Zadek mit dem Text dieser Urfassung arbeitet und ihn für seine Inszenierung umsetzt. Anschließend wird die Analyse der einzelnen szenischen Elemente mit einem Schwerpunkt auf der Figurenanalyse der Hauptfigur folgen. Zum Schluss wird die Reaktion der Kritiker auf diese Inszenierung anhand deutschsprachiger Rezensionen dargestellt. Im Fokus dieser Analyse steht dabei die Frage nach der Inszenierung der Kindfrau. Zum einen soll erkennbar werden, ob Peter Zadek seine Lulu als Kindfrau präsentiert, zum anderen, ob sie schließlich in der Kritik als solche wahrgenommen wird.

Am Ende der Arbeit werden in einer abschließenden Überlegung die zentralen Fragestellungen dieser Arbeit resümiert: Was ist eine Kindfrau? Kann Lulu als Kindfrau beschrieben werden? Und wie wird Lulu auf der Bühne als Kindfrau inszeniert?

I. DIE KINDFRAU

Der Name Lolita – eigentlich eine Kurzform von Dolores, hat seit dem Erscheinen von Vladimir Nabokovs Roman LOLITA (1955) eine gravierende Bedeutungszuschreibung erfahren. Seitdem ist der Name zum Synonym für die Kindfrau geworden und hat diesen Begriff mittlerweile fast vollkommen abgelöst. Lolita steht heute vornehmlich für ein ganz bestimmtes Weiblichkeitsbild, nämlich das des frühreifen Mädchens, das zugleich kindliche Unschuld und weibliche Erotik verkörpert und diesen offenbar reizvollen Kontrast besonders in seiner äußeren Erscheinung zum Ausdruck bringt. Den meisten Lolita-Darstellungen sind daher bestimmte Attribute gemeinsam, wie die roten Lippen, die zwei Zöpfe, die knappe Kleidung und der unschuldig-verführerische Blick. Besonders die visuellen Medien haben das Lolita-Bild nachhaltig geprägt.

Das Potenzial dieses Weiblichkeitsbildes wurde vor allem von der Film-, Werbe-, Musik- und Erotikindustrie schnell erkannt und sorgt in diesen Bereichen seither für Umsatz. Aber die Vermarktung geht weit über die mediale Präsentation dieses Typus hinaus. Auch die Modebranche hat sich dem „Lolitalook“ verschrieben und sogar in die Psychoanalyse hat das Phänomen in Form des „Lolita-Komplexes“ Einzug gehalten.

Aufgrund der laufenden Konfrontation mit diesen Darstellungen ist der Name Lolita sowie der Begriff der Kindfrau heute unweigerlich mit einer Reihe von Assoziationen und Bildern behaftet, die sich allerdings bei genauerem Hinsehen nur allzu schnell als unhaltbare Klischees entpuppen und einer gründlicheren Auseinandersetzung nicht standhalten. Die vorliegende Arbeit widmet sich daher der Suche nach der Kindfrau abseits all dieser Klischees. Dabei ist es notwendig, alle gängigen Vorstellungen der heutzutage omnipräsenten „Medien-Lolita“ aufzugeben und tiefer in dieses rätselhafte Wesen vorzudringen. Die Darstellung der Kindfrau soll dabei vor allem vor der Veröffentlichung des Romans und der damit verbundenen inflationären Verwendung des Lolita-Begriffs untersucht werden.

I.1. Forschungsliteratur

Noch bis vor zehn Jahren existierte keinerlei wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema *Kindfrau*. Zwar gibt es Literatur, die sich mit dem „Lolita-Komplex“ auseinandersetzt und besonders nach der zweiten Verfilmung von Nabokovs *LOLITA*-Roman (1997) rückt die Thematik in das öffentliche Interesse und wird viel diskutiert, doch diese Auseinandersetzung erfolgt ausschließlich in einem pädagogischen und moralischen Zusammenhang.

Lolita ist aber keineswegs die erste Kindfrau in der Geschichte der Literatur. Dementsprechend stellt sich die Frage, wohin sich Kindfrauendarstellungen zurückverfolgen lassen. Das Ziel einer solchen Untersuchung muss es sein, die Kindfrau ausfindig zu machen und abseits aller Lolita-Klischees zu beschreiben. Dieser Thematik haben sich bisher drei Werke angenommen, die 1999/2000 kurz nacheinander veröffentlicht wurden. Sie können heute als maßgeblich für die Forschung betrachtet werden.

Zum einen ist hier Beate Hochholdinger-Reiterers Schrift *VOM ERSCHAFFEN DER KINDFRAU. ELISABETH BERGNER – EIN IMAGE* (1999) zu nennen. Beate Hochholdinger-Reiterer befasst sich mit der Genese sowie der Belebung des Konstruktes Kindfrau und erforscht dieses im besonderen Hinblick auf die Schauspielerin Elisabeth Bergner.

Zum anderen gibt es von Andrea Bramberger eine Arbeit mit dem Titel *DIE KINDFRAU. LUST. PROVOKATION. SPIEL* (2000). Bramberger definiert die Kindfrau als Ergebnis unterschiedlicher zeittypischer Diskurse sowie als Produkt männlicher Imagination. Sie beschreibt dabei die Kindfrau als medienübergreifendes Phänomen und nimmt dementsprechend Bezug zu Kindfrauen-Darstellungen in Literatur und Film.

Und schließlich gibt es noch eine sehr umfangreiche Studie über die *Kindsbraut* von Michael Wetzels: *MIGNON. DIE KINDSBRAUT ALS PHANTASMA DER GOETHEZEIT* (1999). Wetzels beschäftigt sich besonders mit der Mignon-Figur aus Goethes Roman *WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE* (1795/1796) und untersucht dementsprechend das Motiv der Kindsbraut um 1800.

I.1.1. Kindfrauenzuschreibungen aus dem Bereich des Wassers

Sowohl Beate Hochholdinger-Reiterer als auch Andrea Bramberger bezeichnen das 19. Jahrhundert als die Entstehungszeit der Kindfrau. Doch „erst das 20. Jahrhundert prägt den Begriff der Kindfrau, erst im 20. Jahrhundert tritt dieses Phänomen gehäuft auf, erst dann wird es Teil des Alltagsverständnisses“¹. Im Hinblick auf die „Metamorphosen der Kindfrauen im Verlauf des 20. Jahrhunderts“² macht sich Beate Hochholdinger-Reiterer auf die Suche nach einer Genese der Kindfrau. Sie macht dabei deutlich, dass für die Kindfrau keine Historizität auszumachen ist, dass sie also in keiner Geschichte verwurzelt ist, die kontinuierlich nachzuvollziehen wäre. Um aber dennoch einer möglichen Herkunft auf die Spur zu kommen, untersucht sie die Eigenschaften, die der Kindfrau zugeschrieben werden und stößt dabei auf das Element Wasser³, das nicht nur, wie Bramberger erklärt, als „Symbol für höchste Reinheit“⁴ gilt, sondern auch, wie Wetzelschreibt, ein Element ist, „in dem alle feste Ordnung zerfließt und dessen Oberfläche alles verdoppelt und zugleich bricht“⁵. Auch Bramberger macht auf die Ambivalenz deutlich, die dem Wasser zugewiesen wird, als „heilspendend wie auch als todbringend“⁶, was wiederum auf den Charakter der darin lebenden Wesen schließen lässt.

Beate Hochholdinger-Reiterer erklärt, dass die Kindfrauen deshalb in diesem symbolträchtigen Element zu Hause sind, weil ihnen, die auch als „Nymphen“ bezeichnet werden, Eigenschaften der Wasserfrauen zugeschrieben werden.⁷

Die Kindfrau ist ein Geschöpf des Wassers, weil Zuschreibungen und Attribute, die die Kindfrauen-Konstrukte unter anderem konstituieren bzw. die in der Folge das Konglomerat eines Kindfrauen-Images ausmachen, von den Beschreibungen der mythischen Nymphen übernommen, variiert und neu funktionalisiert worden sind.⁸

¹ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 81.

² Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth-Bergner – Ein Image. Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft. Bd. 7. Wien: Braumüller, 1999. S. 3.

³ Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: a. a. O. S. 8-13.

⁴ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 172.

⁵ Wetzelschreibt, Michael: »Le Nom/n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410. Hier S. 389.

⁶ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 172.

⁷ Siehe dazu: Max, Frank Rainer (Hrsg.): Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Stuttgart: Reclam, 1991. Eine Sammlung von Texten, in denen Wasserfrauengestalten auftreten.

⁸ Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth-Bergner – Ein Image. Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft. Bd. 7. Wien: Braumüller, 1999. S. 9/10.

Die Nymphe, ein verführerischer und rätselhafter Naturgeist, steht für Schönheit und Jugend, und ist, was auch für die Kindfrau gilt, ein Zwischenwesen; beide vereinbaren sie die Gegensätze von Sinnlichkeit und Unschuld.

Beate Hochholdinger-Reiterer macht bei ihren Ausführungen aber auch deutlich, dass nicht von einer direkten Verwandtschaft zwischen diesen mythologischen Wasserwesen und der Kindfrau gesprochen werden kann, weil einige Wesensmerkmale der Wasserfrauen nur sehr modifiziert in Erscheinung treten und andere wiederum vollkommen fehlen, wie „die vor allem mit weiblichen Quellenymphen konnotierten Fruchtbarkeits- und Heilfunktionen“⁹.

I.1.2. Kindheitsentwürfe und ihre Bedeutung für die Kindfrau

Obwohl die Kindfrau in ihrer Ambiguität nicht allein als Kind diskutiert werden kann und somit nicht ausschließlich in einem Kindheitsdiskurs anzusiedeln ist, wird sich dennoch zeigen, dass derartige Entwürfe geradezu eine Voraussetzung für das Auftreten der Kindfrau darstellen.

Beate Hochholdinger-Reiterer und Andrea Bramberger verweisen beide auf die Schrift *GESCHICHTE DER KINDHEIT* von Philippe Ariès.¹⁰ Ariès zeigt in seiner Untersuchung, dass die Kindheit, wie wir sie heute wahrnehmen, nicht etwas Naturegebenes, sondern vielmehr ein gesellschaftliches Konstrukt ist. Denn noch im Mittelalter bedeutet Kindheit ausschließlich die Zeit, in der das Kind tatsächlich von der elterlichen Hilfe abhängig ist; sobald das aber nicht mehr der Fall ist, gehört es der Gesellschaft der Erwachsenen an. Es existiert kein „bewusstes Verhältnis zur Kindheit“, keine bewusste Wahrnehmung „der kindlichen Besonderheit, die das Kind vom Erwachsenen, selbst dem jungen Erwachsenen, kategorial unterscheidet“¹¹.

Durch die Veränderung der Gesellschaftsstrukturen im 15./16. Jahrhundert und dem damit verbundenen Rückzug in die Kleinfamilie entsteht ein neuer Familiensinn, der eine stärkere emotionale Bindung innerhalb der Familie zur Folge hat. Dies wiederum bewirkt ein gesteigertes Interesse der Eltern an der Erziehung ihrer Kinder, das im 17. Jahrhundert, durch den Einfluss der Moralisten und Erzieher, dazu führt, dass ein

⁹ Hochholdinger-Reiterer, Beate: a. a. O. S. 9.

¹⁰ In Frankreich ist dieses Werk bereits Ende der 1950er Jahre erschienen, in Deutschland erst 1975.

¹¹ Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit*. München, Wien: Carl Hanser, 1975. S. 209.

eigener Lebensbereich für die Kinder entsteht, nämlich die Schule. Kinder sind jetzt, anders als zuvor, von der Erwachsenenwelt getrennt und ihre Erziehung und Bildung untersteht nicht mehr ausschließlich den Eltern, sondern wird in eigens für sie eingerichtete Institutionen verlagert. Durch die Schule hat sich der ursprünglich kurze Abschnitt der Kindheit verlängert. Allerdings stellt sich diese Verlängerung der Kindheit als geschlechtsabhängig dar, weil besonders den Mädchen nach wie vor jegliche Bildung verwehrt bleibt. Für sie ändert sich nichts; sie werden, nach einer kurzen Kindheit, jung verheiratet und müssen zwangsläufig früh erwachsen werden. Ariès macht deutlich, dass den Mädchen eine Erziehung zukam, „die sie darauf abrichtete, sich sehr früh erwachsen zu benehmen“, und so waren die Mädchen, „wenn sie zehn Jahre alt waren, bereits kleine Frauen“¹². In Anbetracht dieser historischen Gegebenheiten erklärt es sich, dass aus heutigem sozialen und pädagogischen Verständnis viele Mädchen aus dieser Zeit als Kindfrauen erscheinen mögen, die aber aus damaliger Sichtweise längst nicht mehr als Kinder gesehen wurden, sondern bereits als erwachsene Frauen galten.

Deshalb müssen bei der Betrachtung von Kindfrauendarstellungen auch zeitspezifische Kindheits- und Gesellschaftskonzepte berücksichtigt werden. Heutige, aktuelle Auffassungen dürfen nicht rückwirkend auf Frauendarstellungen übertragen werden.

Ariès' Untersuchung lässt erkennen, dass erst durch die Verlängerung der Kindheit eine Übergangszeit entstanden ist, die zuvor nicht gegeben war, eine Phase zwischen Kindheit und Erwachsenenstatus. Ariès' Erkenntnisse sind für die Ausführungen über die Kindfrau deshalb bedeutungsvoll, weil die Kindfrau in eben jener Phase, im Übergang zwischen Mädchen und Frau anzusiedeln ist und ihr Auftreten vor der „Entdeckung der Kindheit“, also vor Anerkennung dieser Phase, nicht möglich ist.

Die Anerkennung des Kindes als „etwas Anderes zum Erwachsenen“¹³ bringt zugleich auch eine Verklärung der Kindheit mit sich, einen exklusiven Status des Kindes. Kindheit wird zum ersehnten Zustand, weil, so die Vorstellung, nur das Kind noch im Besitz einer un gelenkten Natur sei und in dieser Ursprünglichkeit über Fähigkeiten verfüge, die dem Erwachsenen abhanden gekommen sind. Beate Hochholdinger-Reiterer spricht von der Kindheit als „goldenem Zeitalter“ und verweist auf die

¹² Ariès, Philippe: a. a. O. S. 461.

¹³ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 183.

Idolisierung der Kindheit seit der Romantik. Sie erklärt, dass die Vorstellung von der Kindheit als ein derart positiv angesehener, idealer Zustand sich schließlich in der Romantik durchgesetzt hat. Hier beginnt die Verklärung der Kindheit als Zustand der Unschuld vor der Versündigung des erwachsenen Menschen.¹⁴ Es entstehen, vor allem durch Rousseaus pädagogische Schriften ausgelöst, Diskurse über die kindliche Unschuld, die es zu wahren gilt.¹⁵ Bramberger betont, dass Rousseau nicht der erste ist, der die Aufmerksamkeit auf die kindliche Unschuld lenkt, neu aber ist seine Ansicht, man müsse durch Erziehung auf diese Unschuld Einfluss nehmen.¹⁶

Rousseau hält seine Überlegungen in dem Roman *ÉMILE OU DE L'ÉDUCATION* (1762) fest. Er beschreibt darin sein Erziehungsideal exemplarisch an dem Verhältnis zwischen dem Schüler Émile und seinem Erzieher.

Rousseau geht bei seiner Theorie von einer Geschlechtsneutralität der Kindheit aus, so schreibt er:

Bis zum Heiratsalter haben die Kinder beiderlei Geschlechts nichts, was sie unterscheidet: Die Mädchen sind Kinder, die Knaben sind Kinder; ein Name genügt für so ähnliche Wesen. Knaben, bei denen man die Weiterentwicklung des Geschlechts verhindert, behalten diese Gleichheit ihr ganzes Leben hindurch. Sie sind immer große Kinder. Die Frauen, die diese Gleichheit nie verlieren, scheinen in vieler Hinsicht nie etwas anderes zu sein.¹⁷

Bramberger verweist in diesem Zusammenhang auf das Konzept der Androgynie, denn „Rousseaus ideelle Kinder sind vorgeschlechtliche Wesen“¹⁸, sie sind in ihrem Geschlecht noch nicht bestimmbar. Kindfrauen sind häufig als androgyne Wesen beschrieben und aufgrund ihrer schwach ausgeprägten körperlichen Merkmale nicht eindeutig männlich oder weiblich gezeichnet. „Zur Doppeldeutigkeit von natürlicher Unschuld und erotischem Wissen bzw. Kind und Frau tritt also eine weitere, nämlich die Doppeldeutigkeit des Geschlechts“¹⁹, bestätigt auch Wetzel.

¹⁴ Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth-Bergner – Ein Image. Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft. Bd. 7. Wien: Braumüller, 1999. S. 15.

¹⁵ Beate Hochholdinger-Reiterer betont allerdings, dass die positive Sicht auf die Kindheit im deutschsprachigen Raum nicht allein Rousseaus Verdienst war, sondern u. a. auf Herder zurückzuführen ist.

¹⁶ Vgl. Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 191.

¹⁷ Rousseau, Jean-Jacques: Emil oder Über die Erziehung. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998. S. 210.

¹⁸ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 195.

¹⁹ Wetzel, Michael: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Wilhelm Fink, 1999. S. 28.

Beate Hochholdinger-Reiterer macht darauf aufmerksam, dass die Auffassung von einer geschlechtslosen Kindheit nicht lange haltbar war, was an den Erziehungskonzepten abzulesen ist, die zunehmend geschlechtsspezifisch konstruiert sind. Das „Bewusstsein um die geschlechtsspezifische Besonderheit des weiblichen Kindes“²⁰ hat zur Folge, dass die Erziehung ab Mitte des 19. Jahrhunderts speziell auf die Mädchen ausgerichtet wird und sich auf die Vorbereitung ihrer zukünftigen Aufgabe als Gattin und Mutter konzentriert. Ihre Erziehung besteht von da an kaum in geistiger Bildung, sondern hauptsächlich im Hinblick auf den Umgang mit ihren Körpern. Die Aufmerksamkeit liegt dabei besonders auf der Vermeidung körperlicher Reize sowie in der Unterdrückung der weiblichen Sexualität. Beate Hochholdinger-Reiterer weist darauf hin, dass „die Vehemenz, mit der man versuchte, ein weibliches Bewusstsein um die eigene erotische Attraktivität zu verhindern, auf das bereits existente Wissen um eine Besonderheit dieses weiblichen Lebensabschnittes – zwischen Kind und Frau“²¹ hindeute. Während das Mädchen in seinem Übergangsstadium zur Frau als Objekt des Begehrens entdeckt wird, wird ihm selbst aber das Wissen um den eigenen Körper und um eine eigene Sexualität vorenthalten.²²

Dieses Übergangsstadium verweist auf eine Problematik, die nicht nur auf den vermeintlichen Idealzustand der Kindheit zutrifft, sondern in hohem Maße auch für die Kindfrau geltend gemacht werden kann: Kindheit, also dieser „ideale Zustand“, ist eine zeitlich begrenzte Phase und lässt sich nicht konservieren. Bramberger kommt deshalb zu dem Schluss, dass die „alleinige Garantie für einen Erhalt der Kindlichkeit“²³ der Tod des Kindes sein kann.

Auch die Kindfrau ist gefangen in einem Stadium, aus dem sie nicht heraustreten darf und als dementsprechend treffend beurteilt Bramberger die Bezeichnung der Kindfrau als Nymphe auch aus biologischer Sicht: „Eine Nymphe ist ein sich in Metamorphose befindliches Insekt, ist eine Puppe.“²⁴ Und Wetzels schreibt: „Nymphen (und

²⁰ Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth-Bergner – Ein Image. Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft. Bd. 7. Wien: Braumüller, 1999. S. 28.

²¹ Hochholdinger-Reiterer, Beate: a. a. O. S. 29.

²² Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: a. a. O. S. 28/29. Sie bezieht sich bei ihren Ausführungen auf Gottfried Köblers Arbeit MÄDCHENKINDHEITEN IM 19. JAHRHUNDERT.

²³ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 205.

²⁴ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 207.

»Nymphchen« erst recht) stellen den Zustand der Verpuppung auf Dauer [...].²⁵ Beate Hochholdinger-Reiterer schlussfolgert: „Das Wesen der Kindfrau ist Stagnation [...].“²⁶ Der Ort der Kindfrau ist also dieses „Zwischenstadium« eines zugleich »nicht mehr« und »noch nicht«²⁷, erklärt Wetzel, weist jedoch darauf hin, dass dieser unfertige Zustand keineswegs einen Mangel darstellt, sondern, dass die Kindfrau in diesem Zustand bereits „in sich vollendet“²⁸ ist.

Es ist wichtig, die Kindfrau in diesem Zusammenhang zu sehen, weil er deutlich macht, dass Kindheit ein „historisch unendlich vielfältig variiertes, kulturelles Konstrukt“²⁹ ist und die Kindfrau nur in der Auseinandersetzung mit ihr gesehen werden kann.

Voraussetzung für die Entstehung von Kindfrauen-Konstrukten ist die Anerkennung einer Übergangsphase zwischen Kindheit und Erwachsenenalter. Dies wiederum setzt voraus, dass Kindheit als eine eigene, von der Erwachsenenwelt getrennte Lebenszeit angesehen wird.³⁰

Die Kindfrau muss zwangsläufig in diesen Kontext gestellt werden, weil sie in ihrem Zwischenstadium, zwar nie *nur*, aber immer *auch* Teil eines Kindheitsdiskurses ist. Es wäre aber ein Fehler, wollte man die Kindfrau in ihre Bestandteile zerlegen und sie ausschließlich gesondert als Kind oder Frau diskutieren, denn:

Die Kindfrau sabotiert ihre Position als Frau, wenn sie auf einen Diskurs um Weiblichkeit eingebunden wird. Die Kindfrau sabotiert ihre Position als Kind, wenn sie auf einen Diskurs um Kindheit und Kindlichkeit festgelegt wird.³¹

Indem sie beide Kategorien stört, verweist sie auf die Unvereinbarkeit ihrer Positionen und die Problematik ihrer Beschreibung.

²⁵ Wetzel, Michael: »Le Nom/n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410. Hier S. 386.

²⁶ Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth-Bergner – Ein Image. Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft. Bd. 7. Wien: Braumüller, 1999. S. 4.

²⁷ Wetzel, Michael: »Le Nom/n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410. Hier: S. 384.

²⁸ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 383.

²⁹ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 137.

³⁰ Vgl. Ariès, Philippe: Die Geschichte der Kindheit. München, Wien: Carl Hanser, 1975.

³¹ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 91.

I.1.3. Die Kindfrau und das Problem der Geschlechterordnung

Das Problem bei einer Auseinandersetzung mit der Kindfrau ist, wie sich schon gezeigt hat, dass sie keine „objektivierbare, festschreibbare, wie immer existierende Figur“³² ist. Sie ist vielmehr nur als „Produkt von sich überschneidenden Diskursen“³³ denkbar.

Sie entsteht als ein Entwurf von Weiblichkeit auf der Basis der aktuellen, kontroversen Diskussionen um die Geschlechter, um weibliche Sexualität und auf der Basis der aktuellen Diskussion um das Kind.³⁴

So wie sie als *Kindfrau* Teil eines Kindheitsdiskurses ist, ist sie als *Kindfrau* eben eine weibliche Figur und als solche steht sie „mitunter in einem Diskurs um Weiblichkeit, und sie repräsentiert darin ein Anderes zum Mann auf der Basis der Differenz der Geschlechter“³⁵. Aber innerhalb dieses Weiblichkeitsdiskurses stellt die Kindfrau eine „Irritation“ dar, weil sie sich gegen die Frau abgrenzt, „indem sie auf ihr Kindsein insistiert, obwohl sie [...] in einem weiblichen Körper beheimatet ist und diskursiv mitunter der Geschlechterordnung verhaftet bleibt“³⁶, erläutert Bramberger.

Weil die Kindfrau nicht nur das Andere zum Mann ist, sondern auch das Andere zur Frau, sieht Bramberger in der Kindfrau einen Versuch, „die binäre Geschlechterordnung zu transzendieren, die Möglichkeit eine andere Differenz als die der geschlechtlichen zu schaffen“³⁷. Dies aber funktioniert nur, wenn sie „ihrem« oder irgendeinem Geschlecht verhaftet“ bleibt, denn nur so berührt sie die „Ordnung der Geschlechter“³⁸ und gerade an diesen Berührungspunkten ist sie zu finden.

Dadurch, dass sich die Kindfrau als etwas anderes zum Mann und zugleich als etwas anderes zur Frau zeigt, bricht sie das „eindeutig, zweidimensionale Konzept eines [...] Dualismus von Mann und Frau“³⁹ auf. Die Kindfrau ist also ein Entwurf eines Frauenbildes, das nicht auf herkömmliche Weiblichkeitsentwürfe reduzierbar ist. Michael Wetzl sieht in der Problematik der fehlenden Festlegung geradezu die „Unmenschlichkeit“ der Kindfrau bestätigt:

³² Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 21.

³³ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 21.

³⁴ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 81.

³⁵ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 85.

³⁶ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 87.

³⁷ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 87.

³⁸ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 88.

³⁹ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 87.

Die Kindsbräute sind keine Deszendenten des Geschlechtes der *Eva*, ihre Vorfahrin ist *Lilith*, die nicht aus dem Manne erschaffen wurde. Dementsprechend sind die Kindsbräute auch vaterlose und väterliche Familien- und Heiratsordnungen [...] konterkarierende Wesen. Aber auch Mütter sind ihnen, die niemals solche werden, fremd. Sie sind nicht nur das Andere des anderen Geschlechts, sondern überhaupt das Andere allen Geschlechts. Ihre *Elternlosigkeit* ist nur ein anderer Ausdruck ihrer *Ummenschlichkeit!*⁴⁰

Die Kindfrau ist immer Gegenstand von Diskussionen um Geschlecht und um weibliche Sexualität, sie bezieht aber selbst nie Position. Sie ist an den Schnittstellen dieser Diskurse auszumachen, doch auch dort benennt sie „keinen fixierbaren Punkt, sondern ein Oszillieren, ein konsequentes sich Annähern und ein sich voneinander Entfernen von Diskursen [...]“⁴¹. Wollte man die Kindfrau festschreiben, würde sie sich in „Frau“ und „Kind“ auflösen und in diesen Begriffen kann sie nicht diskutiert werden, denn sie „meint das Unbenennbare Dazwischen“⁴².

I.1.4. Die Kindfrau als Produkt männlicher Projektion

Es herrscht in den verschiedenen Untersuchungen über die Kindfrau Einigkeit darüber, dass sie ein von männlichen Projektionen erschaffenes Wesen ist und dass sie nur durch diese Projektionen überhaupt „existieren“ kann. Weil sie nicht real und damit nicht objektivierbar ist, entsteht sie nur im Blick ihres Gegenübers. Michael Wetzel erklärt in seinem Aufsatz über die Kindsbraut:

Der Diskurs über die Schönheit der Kindsbraut wird immer vom Ort des Symbolischen aus geführt, an dem sich die »Anbeter« befinden und von dem sie sich befreien wollen. Über die schweigende imaginäre Kindsbraut selbst lässt sich positiv immer nur sagen, was sie *nicht* ist.⁴³

Bramberger verdeutlicht diese Theorie der Projektion anhand der verschiedenen Sichtweisen auf die Kindfrau Lolita in Vladimir Nabokovs gleichnamigem Roman und zeigt damit, dass hierbei nicht speziell von einer männlichen Fantasie die Rede ist, sondern dass diese Projektionen generell von jedem Gegenüber erzeugt werden.

⁴⁰ Wetzel, Michael: »Le Nom/n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410. Hier: S. 388.

⁴¹ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 86.

⁴² Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 86.

⁴³ Wetzel, Michael: »Le Nom/n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410. Hier: S. 387.

Die Wahrnehmung Lolitas ist abhängig von einer subjektiv determinierten Realität, auf die sie keinen nennenswerten Einfluss hat. Lolita ist in Humberts Text *immer* Imagination, egal, ob sie von Humbert als Kindfrau, von Charlotte als böses Gör, von den Lehrerinnen als gutmütiges aber nachlässiges pubertierendes Mädchen wahrgenommen wird. Sie ist deshalb Imagination, als [sic!] *jede* Zuschreibung als Definition eines oder Addition zu einem Konstrukt begriffen werden muss.⁴⁴

Humbert selbst erkennt, dass seine Lolita nie Realität war, sondern nur das Resultat seiner Fantasie, wenn er sagt:

What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita – perhaps, more real than Lolita; overlapping, encasing her; floating between me and her, and having no will, no consciousness – indeed, no life of her own.⁴⁵

Beate Hochholdinger-Reiterer und Andrea Bramberger betonen aber, dass die Kindfrau nicht ausschließlich Produkt einer Männerfantasie ist. Zwar, so Bramberger, bleibt die Kindfrau „immer am (männlichen) Begehren orientiert“⁴⁶ und natürlich taucht sie vor allem in den Texten männlicher Autoren auf und kann als „männlicher Ausdruck auf weibliches Emanzipationsansinnen“⁴⁷ verstanden werden, aber dennoch kann die Kindfrau nicht ausschließlich als Männerfantasie begriffen werden, denn sie besitzt „als jene mythische Figur zugleich Eigenständigkeit“ und ist „Idee einer Alternative zum binären Geschlechtermodell“⁴⁸.

Wenn im Anschluss auf die Frau im Fin de siècle sowie auf die literarischen Frauenbilder um die Jahrhundertwende zu sprechen kommen wird, wird zu sehen sein, dass diese Projektionstheorie keineswegs ausschließlich auf Kindfrauen anwendbar ist, sondern generell für alle Frauenbilder geltend gemacht werden kann.

Besonders deutlich wird die Abhängigkeit von der Wahrnehmung eines Gegenübers bei der Figur der Lulu erkennbar sein; sie wird dementsprechend als Figur männlichen Begehrens weiter thematisiert und interpretiert werden.

⁴⁴ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 153.

⁴⁵ Nabokov, Vladimir: Lolita. London: Penguin Books Ltd, 1995. S. 62.

⁴⁶ Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000. S. 86.

⁴⁷ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 92.

⁴⁸ Bramberger, Andrea: a. a. O. S. 93.

II. WEIBLICHKEITSBILDER IN DER ZEIT DES FIN DE SIECLE

II.1. Die Frau im sexualwissenschaftlichen Diskurs der Jahrhundertwende

Im Grunde sind die Eckdaten des Fin de siècle mit den Jahren 1890 bis 1914 recht klar festgesetzt; dennoch gilt es, bei diesem Forschungsgebiet, eine Problematik zu beachten, auf die Ortrud Gutjahr in ihrem Aufsatz LULU ALS PRINZIP verweist. Das Fin de siècle kann nämlich nicht als einheitlicher Zeitraum begriffen werden, sondern umfasst eine Zeitspanne, die von „unterschiedlichen Literaturströmungen vom Naturalismus über den Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil und die Neuromantik bis hin zum Expressionismus“ geprägt ist. „Innerhalb dieses Stilpluralismus formuliert die jeweilige ästhetische Programmatik [...] die Suchformel [...] für das Frauenbild“⁴⁹, schreibt Gutjahr weiter.

In dieser „von Männern feminin stilisierten Epoche“⁵⁰ existieren deshalb diverse Weiblichkeitsbilder, die durchaus auch vollkommen konträr auftreten können. Otto Basil nennt die Frau im Fin de siècle ein „kaleidoskopisches Wesen“⁵¹, ein „Kollektivgeschöpf mit vielen divergenten Eigenschaften“⁵². So mannigfaltig die Frau des Fin de siècle auch präsentiert wird, so gibt es doch bestimmte Weiblichkeitsbilder, die zu dieser Zeit gehäuft in Erscheinung treten.

Im Folgenden sollen diese Bilder als Resultat einer um die Jahrhundertwende viel diskutierten sexualwissenschaftlichen Theoretisierung betrachtet werden. Sozialgeschichtliche Ansätze, wie die Veränderung der Frauenrolle oder die Probleme hinsichtlich der veränderten Lebensbedingungen in der Moderne, sind ebenfalls an der Entstehung von Weiblichkeitsbildern beteiligt, sollen hier aber nicht weiter verfolgt werden.

Grundlage für die zunehmende Beschäftigung mit der „sexuellen Frage“ ist die im späten 19. Jahrhundert unter Mantegazza, Krafft-Ebing und Havelock Ellis

⁴⁹ Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip. - In: Roebeling, Irmgard (Hrsg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1989. S. 45.

⁵⁰ Basil, Otto (Hrsg.): Ein wilder Garten ist dein Leib. Die Frau um die Jahrhundertwende. Wien: Forum, 1968. S. 107.

⁵¹ Basil, Otto: a. a. O. S. 107.

⁵² Basil, Otto: a. a. O. S. 107

aufkommende Sexualwissenschaft. Weil innerhalb dieser neu entstandenen Wissenschaft unterschiedliche Auffassungen existieren, kommt es zu einer regen Auseinandersetzung über die Sexualreform. Während konservative, der Sexualmoral verpflichtete Wissenschaftler die Zügelung der Triebe fordern, postulieren wiederum aufgeklärte und liberale Vertreter eine befreite Sexualität.

Neben dieser Debatte sind die Homosexualität und die Sexuaufklärung von Kindern weitere wichtige Themen des Wissenschaftsfeldes. Außerdem werden hier die Stellung der Frau und die Problematik der Institution Ehe thematisiert. Der zentrale „Gegenstand“ der Debatte um die Jahrhundertwende ist aber die Frau, vornehmlich ihre Sexualität. Allerdings, so Roger Bauer, wird die Frau „nicht als Sexualwesen wieder entdeckt, sondern als Erscheinungsform der Sexualität“. Sie soll „Sexualität“, aber nicht Sexualwesen, nicht Subjekt ihrer eigenen geschlechtlichen Identität und Sprache sein“⁵³.

Auch zur Frage nach der weiblichen Sexualität lassen sich gänzlich divergente Auffassungen finden. Einerseits verleugnen Wissenschaftler wie Sigmund Freud und Richard von Krafft-Ebing die „weibliche Libido“⁵⁴ und somit ein „sinnliches Verlangen“⁵⁵ der Frau. Neben dieser Auffassung gibt es aber andererseits auch Theoretiker wie Otto Weininger, die die Frau in erster Linie als Geschlechtswesen sehen und von einer unbändigen weiblichen Sexualität ausgehen.⁵⁶

Obgleich die beiden Ansätze ganz gegensätzlich sind, münden sie erstaunlicherweise dennoch in das gemeinsame misogynen Ergebnis, nämlich, dass die Frau aufgrund ihrer fehlenden bzw. aber übermäßigen Triebhaftigkeit keinen Geist, kein Ich besitzen kann.⁵⁷

⁵³ Bauer, Roger u. a. (Hrsg.): *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.* Bd. 35. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977. S. 3.

⁵⁴ Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke.* Bd. 15. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer, 1999. S. 141.

⁵⁵ Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia Sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung.* Stuttgart: Ferdinand Enke, 1912. S. 13. „Anders das Weib. Ist es geistig normal entwickelt und wohlgezogen, so ist sein sinnliches Verlangen ein geringes. [...] Jedenfalls sind der Mann, welcher das Weib flieht, und das Weib, welches dem Geschlechtsgenuss nachgeht, abnorme Erscheinungen.“

⁵⁶ Vgl. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung.* Wien: Braumüller, 1947.

⁵⁷ Vgl. Braun, Christina von: *Die Erotik des Kunstkörpers.* - In: Roebing, Irmgard (Hrsg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende.* Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1989. S. 1-17.

Obwohl die Wissenschaftler ihre Veröffentlichungen „zunächst nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten zugänglich gemacht wissen wollten“⁵⁸, erfährt das Thema um den weiblichen Körper und seine Sexualität ein ungeahntes Interesse und wird bald zur öffentlichen Angelegenheit. Pankau erklärt, dass „vor allem unter dem Einfluss der vielfältigen Ausprägungen der Frauen- und Lebensreformbewegung“⁵⁹ die Sexualdebatte popularisiert worden sei. Durch die öffentliche und breite Auseinandersetzung mit dem Thema kommt es dazu, dass „wissenschaftliche Abhandlung, populärer Essay und Pamphlet“ sowie „literarische Bearbeitung“ sich gegenseitig kommentieren und beeinflussen, schreibt Pankau und stellt weiter fest, dass „Theoretiker« auf belletristische Werke rekurren und die Literatur selbst [...] sich direkt auf die zeitgenössischen Diskussionen bezieht“⁶⁰. Neben der wissenschaftlichen Debatte ist also auch die „pseudowissenschaftliche Aneignung jener Thematik“⁶¹ zu erwähnen.

Die Bedeutung des sexualwissenschaftlichen Diskurses der Jahrhundertwende liegt darin, dass sich hier nicht – weitgehend abgeschlossen von den gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungsrichtungen – eine neue Disziplin formiert, sondern dass die Bestimmungen und Problematisierungen dieses Wissensfeldes in einem umfassenden Sinne öffentlich werden, eingehen in die Entwicklungen, vor allem auch der Künste.⁶²

Es kommt so zu einer Vielzahl unwissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Ansätze, die allesamt versuchen, dem „Rätsel des Weibes“⁶³ auf die Spur zu kommen:

Die Verwirrung in der Sache spiegelte sich in der Verwirrung der Sprache: biologische Terminologie vermischte sich mit philosophischer, medizinischer Jargon mit psychologischem, poetische Ausdrucksweise mit naturkundlicher. Den vielen Definitionsversuchen entsprach die Vielzahl der Lösungen; paradoxerweise schien jede neue Erklärung und Aufklärung die erotische Krise nur um weitere Aspekte zu bereichern. Die »sexuelle Frage« war zur Frage nach dem Stellenwert des Weiblichen in der Kultur überhaupt angewachsen.⁶⁴

⁵⁸ Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. S. 43.

⁵⁹ Pankau, Johannes G.: a. a. O. S. 45.

⁶⁰ Pankau, Johannes G.: a. a. O. S. 45.

⁶¹ Fritz, Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle. - In: Bauer, Roger u. a. (Hrsg.): Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977. S. 442-464. Hier: S. 442.

⁶² Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. S. 43.

⁶³ Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. 15. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer, 1999. S. 140.

⁶⁴ Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 8.

Im Übrigen ist auch Frank Wedekind an der Sexualdebatte seiner Epoche beteiligt und beschäftigt sich mit der Problematik der „sexuellen Frage“. Vor allem in seinen literarischen Werken setzt er sich mit den verschiedenen Ausprägungen „sexualtheoretischen Denkens“⁶⁵ intensiv auseinander. Auch Hartmut Vinçon hebt Wedekinds Interesse an diesem Thema hervor und weist in dem Zusammenhang auf einen fragmentarischen Text mit dem Titel EDEN (1892) hin.⁶⁶ Dieser unveröffentlichte Text stellt eine „episch konzipierte Sexualutopie“⁶⁷ dar, die das Konzept der freien Liebe imaginiert. Ebenfalls erwähnt werden muss an dieser Stelle die Erzählung MINE-HAHA (1903), in der Wedekind sich mit der körperlichen Erziehung junger Mädchen befasst.

Außerdem setzt er sich für die rechtzeitige sexuelle Aufklärung junger Menschen ein, wie er in seinem Aufsatz AUFKLÄRUNGEN (1910) darlegt.⁶⁸ Bereits zuvor hat er das Motiv der sexuellen Aufklärung in seinem Drama FRÜHLINGS ERWACHEN (1891) verarbeitet.

In den LULU-Dramen wird schließlich eine ganze Reihe von Themen diskutiert, die auch Gegenstand des sexualwissenschaftlichen Diskurses sind, wie Prostitution, Homosexualität, Triebhaftigkeit, Ehe und Sexualmoral.

II.2. Literarische Frauenbilder um die Jahrhundertwende

Die intensive Beschäftigung mit der Frau, die Erotisierung des weiblichen Körpers und der sexualwissenschaftliche Diskurs des Fin de siècle tragen zur Entstehung und Verbreitung bestimmter Vorstellungen vom Weiblichen bei. In der Folge entwickeln sich daraus kollektive Fantasien, in denen der Frau eine Reihe von idealisierenden, aber auch abwertenden Eigenschaften zugesprochen wird. Die Stilisierung zu derart

⁶⁵ Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. S. 44.

⁶⁶ Siehe dazu: Vinçon, Hartmut: Inszenierung der Sexualität. Zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Sexualdiskurses im 19. Jahrhundert am Beispiel von Frank Wedekinds „Eden“-Konzept. - In: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): „Alle Welt ist medial geworden“: Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der klassischen Moderne. Internationales Darmstädter Musil-Symposium. Tübingen: Francke, 2005. S. 261-292.

⁶⁷ Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. S. 71.

⁶⁸ Siehe dazu: Wedekind, Frank: Aufklärungen. - In: Gesammelte Werke Bd. 9. Dramen, Entwürfe, Aufsätze aus dem Nachlaß. München: Georg Müller, 1924. S. 384-390.

stereotypen Bildern erfasst natürlich nur vermeintlich den Realtypus der Frau. Weiblichkeitsbilder stehen zwar stets in einem wechselseitigen Verhältnis zu realgeschichtlichen Gegebenheiten und spiegeln den jeweiligen Zeitgeist wider, weisen allerdings keinen direkten Bezug zu realen Präsentationsformen des Weiblichen auf.⁶⁹ Den literarischen Frauenfiguren werden im Fin de siècle „Funktionen und Wirkungen“ zugesprochen, „die in einem grotesken Verhältnis zu den Möglichkeiten der wirklichen Frau“⁷⁰ stehen, erklärt Silvia Bovenschen in ihrer Schrift DIE IMAGINIERTE WEIBLICHKEIT (1979). Dies trifft aber nicht nur auf literarische Frauendarstellungen um die Jahrhundertwende zu, es ist vielmehr ein Problem, das sich von jeher zeigt. Denn, während die realen Frauen in der Geschichte kaum Spuren hinterlassen haben, ist „der literarische Diskurs einer der wenigen [...] in denen das Weibliche stets eine auffällige und offensichtliche Rolle gespielt hat“⁷¹, wie Bovenschen feststellt. Die Frau als „Sujet“ in der Literatur hat also nichts mit der Lebensrealität der Frauen zu tun, hier werden vielmehr nur „die Mythen des Weiblichen verarbeitet“. Die literarische Frau ist demnach „Fiktion“, das „Ergebnis des Phantasierens, des Imaginierens“⁷², sie spiegelt eine bestimmte männliche Vorstellung des Weiblichen wider. Obwohl diese Weiblichkeitsbilder sehr unterschiedlich ausfallen, ist ihnen allen, weil sie ausschließlich aus männlichen Imaginationen bestehen, doch eines gemein: „Ihre Funktion als Projektionsfigur.“⁷³ Die Frau selbst hat an der Entstehung der Bilder keinen Anteil.⁷⁴ Diese Weiblichkeitsvorstellungen werden um die Jahrhundertwende in Form von literarischen Figuren wie der *femme fatale*, der *femme fragile* und der *femme enfant* verarbeitet. Im Folgenden sollen diese drei besonders häufig anzutreffenden Weiblichkeitsbilder vorgestellt werden.

⁶⁹ Vgl. Hilmes, Carola: Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 55.

⁷⁰ Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 13.

⁷¹ Bovenschen, Silvia: a. a. O. S. 11.

⁷² Bovenschen, Silvia: a. a. O. S. 47.

⁷³ Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer, 1998. S. 16.

⁷⁴ Vgl. Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 125.

II.2.1. Die *femme fatale*

Als Standardwerk zum Thema *femme fatale* gilt nach wie vor LIEBE, TOD UND TEUFEL. DIE SCHWARZE ROMANTIK (1930) von Mario Praz. Er untersucht die unterschiedlichen Erscheinungsformen der *femme fatale* seit Beginn der Romantik. Denn in der „Schwarzen Romantik“ sind die Wurzeln „verderbenbringender sinnlicher Frauengestalten“⁷⁵ zu suchen, erklärt auch Carola Hilmes. Ebenso beschreibt Gerd Stein in seiner Abhandlung FEMME FATALE – VAMP – BLAUSTRUMPF (1985) die *femme fatale* als „Nachfahrin der romantischen Undine“, erklärt zudem aber auch die „rasenden Weiber aus der Trauerspiel-Literatur des 18. Jahrhunderts“, die „Hexen des 15. bis 17. Jahrhunderts“, die „ruchlos-mächtigen Renaissancegestalten wie Lucrezia Borgia“, die „biblischen Skandalfiguren wie Salome, Judith und Dalila“, die „antiken verführerischen Machtweiber wie Helena und Kleopatra“ sowie die „mythologischen Machtweiber wie Gorgo und Medusa“ zu Vorbildern der *femme fatale*, wie sie sich schließlich im „letzten Drittel des 19. Jahrhunderts“⁷⁶ herausgebildet hat.

Zum Motiv der *femme fatale* gibt es heute eine Reihe neuerer Publikationen. Der Großteil davon beschränkt sich allerdings darauf, einzelne literarische Figuren auf diesen Typus hin zu untersuchen. Sie liefern somit keine weiteren Erkenntnisse, sondern ausschließlich literarische Beispiele, wie z.B. Patrick Bades FEMME FATALE. IMAGES OF EVIL AND FASCINATING WOMEN (1979), Hans-Joachim Schickedanz' FEMME FATALE. EIN MYTHOS WIRD ENTBLÄTTERT (1983) oder Jürgen Blänsdorfs DIE FEMME FATALE IM DRAMA (1999). Häufig ist die *femme fatale* auch Bestandteil von Studien zur Jahrhundertwende, wie in Roger Bauers FIN DE SIÈCLE (1977) oder in Wolfdietrich Raschs DIE LITERARISCHE DÉCADENCE UM 1900 (1986).

Sehr aufschlussreich ist dagegen Carola Hilmes' Studie DIE FEMME FATALE. EIN WEIBLICHKEITSTYPUS IN DER NACHROMANTISCHEN LITERATUR (1990). Sie kritisiert darin, dass in der bisherigen Forschung oft mythologische, historische, literarische, aber auch filmische Frauenfiguren unter den Typus der dämonischen Verführerin subsumiert werden, ohne Rechtfertigung dieser Verbindung. Demzufolge

⁷⁵ Hilmes, Carola: Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 2.

⁷⁶ Stein, Gerd (Hrsg.): Femme fatale. Vamp. Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sexualcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 3. Frankfurt: Fischer, 1985. S. 12.

stellt sie sich die Frage nach den „konstitutiven Merkmalen einer *Femme fatale*“⁷⁷. Zwar sei der „Assoziationsraum“ bezüglich der *femme fatale* abgesteckt, er bleibe aber „vage und diffus“⁷⁸. Die „Disparatheit der Erscheinungsformen“ sowie die „immanente Widersprüchlichkeit“⁷⁹ der Figur erschweren eine Definition der *femme fatale*. Deshalb gibt es trotz vieler bekannter Vertreterinnen dieses Typus und der nachweisbaren Tradition, in der dieses dämonische Bild steht, keinen eigentlichen Prototyp. Folglich geht mit dem Bild keine tatsächliche Charakterisierung der *femme fatale* einher. Carola Hilmes wagt sich schließlich an eine allgemeingültige Beschreibung dieses Weiblichkeitstypus heran und versucht sich in ihrer Arbeit an einer, wie sie selbst schreibt „am Klischee orientierten »Minimaldefinition« der *Femme fatale*“. Demnach sei diese:

eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch den ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der *Femme fatale* im Zentrum. Oft agiert die Frau in der Funktion eines Racheengels und wird in vielen Fällen am Ende der Geschichte für ihre Taten mit dem Tode bestraft.⁸⁰

Doch auch Hilmes weist dabei auf das Problem hin, dass „der Typus präziser nicht zu fassen ist, er den ganzen Assoziationsraum der *Femme fatale* aber nicht abdeckt“⁸¹. Dieses Problem wird sich für die *femme enfant* in einem weitaus stärkeren Maße zeigen, weil ihre Erscheinungsformen noch disparater sind als die der *femme fatale*.

Die Begriffe *femme fatale*, *Vamp* oder auch *La belle dame sans merci* sind zwar erst im Nachhinein geprägt worden, bezeichnen aber doch allesamt ein Motiv, das schon lange existiert und eine Reihe von biblischen, mythologischen, historischen und literarischen Vorbildern aufweist. Zu nennen wären hier neben Eva, Judith, Klytämnestra, Medusa und Salome auch Carmen, Medea, Kleopatra oder Penthesilea. Diese willkürliche Aneinanderreihung verdeutlicht auch die Mannigfaltigkeit der *femme fatale*-Gestalten. Um 1900 wird dieses literarische Bild wieder aufgegriffen und diverse Vorlagen zu diesem Thema werden neu bearbeitet. Hier erfahren bereits bekannte dämonische

⁷⁷ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 3.

⁷⁸ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 3.

⁷⁹ Hilmes, Carola: a. a. O. S. XIII und S. 3.

⁸⁰ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 9 und 10.

⁸¹ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 11.

Frauenfiguren neue literarische Ausgestaltungen, wie z.B. Oskar Wildes' SALOME (1891) oder Georg Kaisers DIE JÜDISCHE WITWE (1904). Auch die bildende Kunst nimmt sich diesem Motiv an. Künstler wie Gustav Klimt, Franz von Stuck und Edvard Munch wählen diesen Typus als Vorbild für einige ihrer Gemälde.

Dass das Motiv der dämonischen Verführerin zu dieser Zeit wieder verstärkt aufgenommen wird, erklärt Stein sich mit der im 19. Jahrhundert aufkeimenden Emanzipation:

auf eine merkwürdige Weise korrespondieren die realen Gleichheitsforderungen der Blaustrümpfe und Frauenrechtlerinnen mit der irrealen Figur der *Femme fatale*, die als eine Antwort auf die neuen gesellschaftlichen Tendenzen zu verstehen ist, obwohl sie nicht auf der Straße, sondern ausschließlich in der Literatur, der Malerei und der Oper anzutreffen ist.⁸²

Auch Hilmes beschreibt die *femme fatale* der Jahrhundertwende als „Ausdruck einer Krise des (männlichen) Selbstbewußtseins“⁸³. Derartige Weiblichkeitsentwürfe zeugen von Unsicherheit und Angst und tauchen deshalb gerade in Zeiten der „Verunsicherung und Orientierungslosigkeit“⁸⁴ auf. Weil um 1900 ein „allgemeines Krisenbewußtsein“ herrscht, ist die *femme fatale* zu dieser Zeit ein beliebtes Bild. Die Frau tritt demnach nur dann als dämonisch und übermächtig auf, wenn „ihr Gegenspieler in einer schwachen und verunsicherten Position“⁸⁵ ist. Demzufolge sagen das Bild der *femme fatale* und die anderen Frauenbilder nichts über die Frau, aber viel über den Mann aus.

Zwar scheint die Rede vom Weiblichen unmittelbar auf die Frau zu verweisen, da jedoch der Diskurs über die Weiblichkeit ein männlicher ist, [...] geht es auch in den Geschichten der *Femme fatale* nicht wirklich um das andere Geschlecht, [...].⁸⁶

Ruth Florack genügt die Deutung der *femme fatale* als Resultat der männlichen Angst vor der stärker werdenden Frau nicht. Sie sieht das Phänomen vielmehr in einer generellen Problematik um die Sexualität verhaftet:

Eher ist darin ein Ausdruck der für das bürgerliche Jahrhundert bezeichnenden Diskursivierung von Sexualität in der Ausprägung eines eigenen Diskurses zu sehen,

⁸² Stein, Gerd (Hrsg.): *Femme fatale. Vamp. Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sexualcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts.* Bd. 3. Frankfurt: Fischer, 1985. S. 12.

⁸³ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur.* Stuttgart: Metzler, 1990. S. 14.

⁸⁴ Hilmes, Carola: a. a. O. S. XIV.

⁸⁵ Hilmes, Carola: a. a. O. S. XIV.

⁸⁶ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 32.

dessen charakteristische Verschiebung der Lust von erlebter Sinnlichkeit auf das Wissen um die ›Wahrheit‹ des Sexus sich unauflöslich verschränkt mit einem Moment verinnerlichter Macht.⁸⁷

Hilmes und Florack sind sich wiederum darin einig, dass die *femme fatale* kein „Modell weiblicher Emanzipation“ ist und nicht als Ausdruck für „weibliche Freiheitsphantasie“⁸⁸ gewertet werden kann.

In Opposition der herrschenden Sexualunterdrückung artikuliert sich in den *Femme fatale*-Gestalten zwar das sexuelle Begehren, ihre Geschichten sind jedoch die verhinderter Lüste und stilisierter Körper.⁸⁹

Die *femme fatale* ist also kein weiblicher Emanzipationsentwurf, sondern vielmehr Ausdruck einer „im Fin de siècle allgemein zu beobachtende[n] Hysterisierung und Dämonisierung von Weiblichkeit und Sinnlichkeit“⁹⁰. In der *femme fatale* wird die Dämonisierung des Weiblichen ästhetisch gestaltet. Einer der „Grundzüge des Dämonisierungsprozesses von Weiblichkeit“⁹¹, so stellt Bettina Pohle fest, ist darin zu sehen, dass der Mann als Opfer weiblicher Triebhaftigkeit gezeigt wird.

Nike Wagner sieht in der Dämonisierung den Versuch einer Entschärfung des Problems um die Weiblichkeit:

Die Misogynie, weniger als Haß auf die einzelne Frau, sondern als Haß auf das weibliche Element in der Kultur, gehörte, ebenso wie ihre Kehrseite, die Idolatrie und Dämonisierung des Weiblichen, zu dem Denk-Habitus der europäischen Intelligenz um die Jahrhundertwende.⁹²

⁸⁷ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 76). S. 44/45.

⁸⁸ Vgl. Florack, Ruth: a. a. O. Die *Femme fatale* – Anmerkungen zu einem Motiv. S. 40-51.

Hilmes, Carola: Die *Femme fatale*: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990. S. XIV und S. 1.

⁸⁹ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 41.

⁹⁰ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 12.

⁹¹ Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer, 1998. S. 68.

⁹² Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 9.

II.2.2. Die *femme fragile*

1972 hat Ariane Thomalla den Begriff der *femme fragile* in Anlehnung an die Bezeichnung *femme fatale* herausgearbeitet und ihn in ihrer Publikation DIE ›FEMME FRAGILE‹. EIN LITERARISCHER FRAUENTYPUS DER JAHRHUNDERTWENDE (1972) genau bestimmt. Bis heute bleibt ihre Schrift die einzige relevante Quelle zum Thema. Thomalla beschreibt und kategorisiert diesen Frauentypus sehr präzise und ausführlich:

Es ist ein zerbrechliches, schönes Geschöpf ›mit todestraurigen und wundersam tiefen Augen‹, von ›heller wehrloser Anmut‹ und mit schmalen Schultern, auf die ›eine unsichtbare und ungeheure Schwermut wie eine allzu gewichtige Bürde gelegt‹ scheint. Es ist eine kindlich junge Frau, perlblaß und fast durchsichtig, die müde und angestrengt schaut und eine große Sehnsucht im Herzen trägt ›nach stillem, leisegleitendem Leben‹.

In empfindsamen Novellen ruht sie als überfeinertes Wesen aristokratischer Herkunft in verdunkelten Salons alter Schlösser und mondäner Sanatorien, erschreckend hinfällig und todesnah; als schlanke, kleine Prinzessin von süßester Kindlichkeit erweckt sie in dunklen Märchendramen, ›aus denen die ganze Melancholie des Jahrhundertendes duftet‹, ›sehnsüchtige Erinnerungen an geliebte Bilder‹. Oder sie wandelt schweigsam, scheu und leise als ätherisches Duftgebilde mit Madonnengesicht und goldenem Märchenhaar durch die schüchternen Träume der zartsinnigen *Décadents*.

Ihre ätherische Seelenschönheit, anämische Kränklichkeit und unterentwickelte Weiblichkeit sind nicht weniger morbide und dekadent als die perverse Grausamkeit der *femme fatale* und verraten ebensoviel wie diese über die spezifische Sensibilität der Epoche.⁹³

Thomalla bezeichnet den Zeitraum zwischen 1890 und 1906 als „Blütezeit der *femme fragile*“⁹⁴. Zwar gibt es vereinzelt literarische Vorläufer dieser stilisierten Kunstfigur, das Fin de siècle ist aber die Zeit, deren Stimmung ihr Auftreten begünstigt. Besonders hier wird der „Zustand der Krankheit als eine höhere und elegantere Form des Lebens“ verklärt und mit „geistiger Verfeinerung“⁹⁵ gleichgesetzt und so wird diese kränkelnde, blasse und schwindstüchtige Frauengestalt mit Vorliebe dargestellt.

Gründe für das Auftreten dieser zerbrechlichen Frau im späten 19. Jahrhundert erklärt Thomalla darüber hinaus mit denselben Gründen, die für das Aufkommen der *femme fatale* in dieser Zeit gelten:

Femme fatale und *femme fragile* hängen beide mit der sexuellen Nervosität zusammen, welche die Kehrseite der enggeschnürten Sexualmoral des 19. Jahrhunderts ausmacht. Beide sind Ausdruck einer Verkrampfung und stellen den Versuch dar, mit Hilfe der

⁹³ Thomalla, Ariane: Die ›femme fragile‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Literatur in der Gesellschaft. Bd. 15. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972. S. 13.

⁹⁴ Thomalla, Ariane: a. a. O. S. 14.

⁹⁵ Thomalla, Ariane: a. a. O. S. 29.

Literatur eine sexuelle Unruhe zu bewältigen. [...]. Der Dichter der *femme fragile* [...] identifiziert sich mit der offiziellen Sexualmoral, um ihrem Druck zu entgehen, lehnt mit ihr die Sexualität als niedrig und böse ab und verzichtet freiwillig auf eine eigene sexuelle Entwicklung. Dadurch entsteht ein Zustand, den die Tiefenpsychologie als »sexuellen Infantilismus« bezeichnet.⁹⁶

Thomalla belegt ihre Untersuchung am Ende mit einer Reihe von literarischen Frauengestalten, die sie allesamt dem Typus der *femme fragile* zuweist. Als Beispiele nennt sie unter anderem Rautendelein in Hauptmanns *DIE VERSUNKENE GLOCKE* (1896), Dianora in Hofmannsthals *DIE FRAU IM FENSTER* (1897) und zwei Figuren aus Maeterlincks Werken, nämlich Mélisande in *PELLÉAS ET MÉLISANDE* (1892) sowie Maleine in *LA PRINCESSE MALEINE* (1889).⁹⁷

Die „sexuelle Ungefährlichkeit“, die „keine männliche Aktivität“⁹⁸ fordert, sowie ihr kränklicher Zustand und ihr Hang zum Morbiden unterscheiden die *femme fragile* stark von der *femme enfant*. Denn Letzterer wird eine völlig ursprüngliche und ausgeprägte Sexualität zugeschrieben; sie verkörpert geradezu Lebenslust und Lebendigkeit. So ist es auch nicht ganz richtig, wenn Thomalla die *femme enfant* als „eine weitere Variation der *femme fragile*“ bezeichnet.

II.2.3. Die *femme enfant*

Der Begriff *femme enfant* ist weitgehend gleichzusetzen mit dem der *Kindfrau*, stellt aber im Gegensatz dazu ihre literarisierte Form dar und wird im Folgenden in diesem Verständnis gebraucht. Beate Hochholdinger-Reiterer macht darauf aufmerksam, dass die „Kindfrau als literarische Figur, ab einem bestimmten Zeitpunkt als solche apostrophierbar“, nicht existiert, sondern sich „stets nur von neuem konstruieren“⁹⁹ lässt.

Etwas Eindeutiges über das Motiv der *femme enfant* zu sagen, ist weitaus schwieriger als über die beiden vorhergehenden Darstellungsweisen des Weiblichen. Das liegt zum einen daran, dass es zu diesem Thema keine weiterführende Literatur gibt, zum anderen

⁹⁶ Thomalla, Ariane: a. a. O. S. 61.

⁹⁷ Thomalla, Ariane: a. a. O. S. 101.

⁹⁸ Thomalla, Ariane: a. a. O. S. 69.

⁹⁹ Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth-Bergner – Ein Image. Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft. Bd. 7. Wien: Braumüller, 1999. S. 33.

daran, dass wenige literarische Figuren der Jahrhundertwende ausschließlich als *femme enfants* zu deuten sind, sondern oft nur Aspekte dieses Typus besitzen. Da die *femme fatale* und die *femme fragile* weitaus häufiger anzutreffen sind, werden *femme enfant*-Figuren meist als eine Kombination der beiden geschildert. Die *femme enfant* ist aber weder durch die *femme fatale* noch durch die *femme fragile* ausreichend beschrieben, obwohl sie natürlich auch Eigenschaften dieser beiden Erscheinungsformen besitzt. Jedoch ist die Kindfrau keine dämonische Verführerin, ist nicht gefährlich wie die *femme fatale*, unterscheidet sich in ihrer Unschuld aber auch von einer asexuellen Muse wie der *femme fragile*.¹⁰⁰ Wie genau sich die *femme enfant* von der *femme fatale* abhebt, wird im dritten Kapitel in der Abgrenzung Lulus zur *femme fatale* zu zeigen sein.

Des Öfteren wird die Kindfrau auch fälschlicherweise als infantilisierte Frau geschildert (Pohle),¹⁰¹ oder mit dem Typus des *Süßen Mädels* gleichgesetzt (Catani)¹⁰². Immer wieder wird sie auch der literarischen Figur der *femme fragile* untergeordnet (Thomalla).¹⁰³ Diese unterschiedlichen Zuordnungen verweisen bereits auf die Schwierigkeit des Begriffs. Weitläufig werden Figuren wie Goethes Mignon, Wedekinds Lulu, Nabokovs Lolita, Heinrich Manns Gemme Cantoggi oder Hauptmanns Pippa als literarische Kindfrauen gehandelt. Die Disparatheit dieser Figuren zeigt, dass die *femme enfant* unmöglich auf bestimmte Zuschreibungen reduziert werden kann.

Fest steht, dass es neben den zwei bereits dargelegten Weiblichkeitsdarstellungen in der Literatur des Fin de siècle zudem die der *femme enfant* gibt. Besonders Schriftsteller wie Rainer Maria Rilke, Frank Wedekind, Heinrich Mann, Theodor Fontane und Hugo von Hofmannsthal haben sich zeitweise diesem Typus verschrieben. Die *femme enfant* bezeichnet allerdings „keine einheitliche stereotype Inszenierung des Weiblichen,

¹⁰⁰ Vgl.: Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer, 1998. S. 110.

¹⁰¹ Vgl.: Pohle, Bettina: a. a. O. S. 109-145.

¹⁰² Vgl.: Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 101-103, 109-113.

¹⁰³ Vgl.: Thomalla, Ariane: Die ›femme fragile‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Literatur in der Gesellschaft. Bd. 15. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972. S. 71-75.

sondern bleibt in ihrer heterogenen Bedeutung insbesondere um 1900 anwendbar auf eine Reihe verschiedener Frauentypen¹⁰⁴, stellt Stephanie Catani fest.

Während die *femme enfant* zunächst in Opposition zur *femme fatale* als Verkörperung der unschuldigen jungen Frau gezeigt wird, unterliegt sie „im Verlauf des 19. Jahrhunderts einer unverkennbaren Sexualisierung“¹⁰⁵. Bettina Pohle zeigt, dass das Bild der *femme enfant* sehr stark von seinen widersprüchlichen Eigenschaften lebt: „Gerade die Verknüpfung ihrer jugendlichen Unschuld mit dem, was als noch ungezügelter Triebhaftigkeit ihrer Natur verstanden wird, macht sie zum idealen Objekt stilisierter Begierde.“¹⁰⁶

Wenn die Dämonisierung der Frau als Kompensation von Angst und Unsicherheit einer bestimmten Epoche gesehen werden kann, stellt sich hier die Frage, welche Bedürfnisse das Bild der *femme enfant* hervorgerufen haben.

Ganz offenkundig gewährt die Kindfrau dem Mann eine Überlegenheit, die sich nicht nur in Alter und Lebenserfahrung, sondern auch in der Bildung und den gesellschaftlichen Bindungen äußert.¹⁰⁷ Dem männlichen Gegenüber kann die Kindfrau also niemals ebenbürtig sein, und so kann die Figur der *femme enfant* als ein weiterer Versuch verstanden werden, die Frau „unschädlich“ zu machen.

Bettina Pohle sieht den wesentlichen Grund aber in dem Bedürfnis nach „Entgrenzung“, das heißt nach „umfassender Befreiung von den sozialen, moralischen und alltäglichen Verpflichtungen, und der Reduzierung des Weiblichen auf die Funktion des Vehikels künstlerischer Selbstinszenierung“¹⁰⁸. Pohle bemerkt weiter:

Von den Zwängen gesellschaftlicher Produktivität unangetastet, stehen die kindhaften Frauen für uneingeschränkte Sinnlichkeit. Gleichzeitig personifizieren sie die Grausamkeit der kindlichen Mentalität, für die rechtliche oder gesellschaftliche Konsequenzen keinen Stellenwert gegenüber den eigenen Bedürfnissen haben.¹⁰⁹

Neben dieser Deutung ist hier ein literaturhistorischer Zugang interessant. Zu Beginn der Arbeit wurde gezeigt, dass die Kindfrau von den Darstellungen der Wassernymphen

¹⁰⁴ Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 101.

¹⁰⁵ Catani, Stephanie: a. a. O. S. 102.

¹⁰⁶ Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer, 1998. S. 110.

¹⁰⁷ Vgl. Pohle, Bettina: a. a. O. S. 110.

¹⁰⁸ Pohle, Bettina: a. a. O. S. 110.

¹⁰⁹ Pohle, Bettina: a. a. O. S. 109.

inspiriert ist. So ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass das Interesse an diesen mythischen Wesen im Jugendstil einen Höhepunkt erreicht. In dieser Zeit sucht man nach „allen Zeichen und Symbolen [...] die noch eine ideologische ›Einheit‹ zu verbürgen scheinen“, schreibt Jost Hermand in seinem Beitrag UNNINEN-ZAUBER. ZUM FRAUENBILD DES JUGENDSTILS. „Verliebtsein“, erklärt er weiter, wird dabei als etwas „Allheitliches, Kosmogonisches und Naturverbundenes hingestellt“. Das literarische Bild der Frau verwandelt sich in der Folge „immer stärker in ein biologisches Urwesen“¹¹⁰ und es entsteht „ein »Mythos vom Weibe« als ursprünglicher Verkörperung des Elementaren“¹¹¹. Frauen werden dann im Jugendstil vornehmlich „als nackte Naturwesen: als Nymphen, Nixen, Sylphen, Daphnen und Undinen“¹¹² dargestellt. Diese märchenhaften Wesen finden thematisch nicht nur in die Literatur Eingang, sondern werden ebenfalls von der Malerei und der Musik aufgegriffen. Dies zeigt, dass eine Rückbesinnung zur Natur, zum Unverstellten und auch Traumhaften eine deutliche Bestrebung des Jugendstils ist. Unter Einbeziehung der Tatsache, dass die Kindfrau ihre Zuschreibungen von den Wasserfrauen erhält und dieses literarische Motiv im Jugendstil besonders geschätzt wird, ist es nahe liegend, dass ihre Eigenschaften auf Frauenfiguren übertragen werden. In diesem Rahmen ist auch das Auftreten der literarisierten Kindfrau, der *femme enfant*, denkbar.

Ein weiterer Zugang erschließt sich, wenn die *femme enfant* in die Geschichte des literarischen Motivs der *Kindsbraut* gestellt wird, wie Michael Wetzel dies getan hat. Hierzu ist Folgendes zu sagen: Es wurde zu Beginn der Arbeit gezeigt, dass es keine Geschichte der Kindfrau geben kann. Das soll hier nicht widerlegt werden. Anhand der Einbeziehung von Wetzels Aufsatz wird aber offenkundig, dass in der Literatur durchaus eine Linie dieses Motivs existiert. Deutlich wird dabei, dass die „Funktion“ der Kindsbräute Veränderungen unterliegt, sie aber demselben literarischen Topos entspringen.

¹¹⁰ Hermand, Jost: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende. Frankfurt: Athenäum, 1972. S. 148.

¹¹¹ Hermand, Jost: a. a. O. S. 149.

¹¹² Hermand, Jost: a. a. O. S. 149.

II.2.3.1. Die Geschichte der Kindsbraut als Topos in der Literatur

Michael Wetzel hat sich in seiner sehr umfangreichen Studie MIGNON. DIE KINDBRAUT ALS PHANTASMA DER GOETHEZEIT (1999) mit dem Phänomen der Kindfrauen in der Literatur beschäftigt. Insbesondere setzt er sich darin mit der *Kindsbraut* auseinander, die, wie er erklärt, „in ihrer speziellen Kombination von kindlicher Unschuld und bräutlicher Erotik [...] genau genommen erst im bürgerlichen Zeitalter die Phantasie der Männer zu beschäftigen beginnt“¹¹³. Er untersucht also diesen Gegenstand als literarisches Motiv im 18. Jahrhundert und konzentriert sich dabei besonders auf die Mignon-Figur aus Goethes Roman WILHELM-MEISTERS LEHRJAHRE (1795/1796). Aufschlussreich für eine Geschichte des Kindfrauen-Motivs in der Literatur ist auch sein Aufsatz »LE NOM/N DE MIGNON«. DER SCHÖNE SCHEIN DER KINDBRÄUTE (1989).

Es fällt natürlich auf, dass Wetzel nicht über die *Kindfrau*, sondern immer über die *Kindsbraut* schreibt, ein Begriff, der „als Synthesis des Kindes mit seiner unschuldigen Naivität und der Braut als Anzeichen für die erotische Verlockung und Verführbarkeit“¹¹⁴ zu verstehen ist. Geprägt hat den Begriff *child-wife* Charles Dickens in seinem Werk DAVID COPPERFIELD (1849/50). Wetzel erläutert dazu:

Dickens gebraucht in seinem Roman *David Copperfield* den Ausdruck *child-wife* als eine von der jungen Ehefrau des Romanhelden auf sich selbst gemünzte Bezeichnung, die gewissermaßen ihre kindliche Unreife, ihr verspieltes Scheitern an der Aufgabe einer Hausfrau, umgekehrt aber auch ihre Attraktivität für den nur scheinbar enttäuschten Mann auf einen Begriff bringen soll.¹¹⁵

Im Deutschen findet der Ausdruck Kindsbraut erstmals in Arno Schmidts Übersetzung des Begriffs *child-wife* Erwähnung. In dessen Werk ZETTELS TRAUM (1970) erstellt er dazu eine Liste von Kindsbräuten aus der Weltliteratur. Bisher hat sich der Begriff *Kindsbraut* im Deutschen nicht gegen die Bezeichnung *Kindfrau* durchgesetzt. Dass eine Kindfrau nicht zwangsläufig eine Kindsbraut sein muss, liegt auf der Hand. Da Wetzel aber Kindfrauen wie Lulu oder Lolita in direkte Verbindung mit seinen Kindsbräuten stellt, ist sein Aufsatz für diese Arbeit interessant.

¹¹³ Wetzel, Michael : Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Wilhelm Fink, 1999. S. 7.

¹¹⁴ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 16.

¹¹⁵ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 16.

In diesem Aufsatz unterteilt er die Kindsbraut-Darstellungen in drei Epochen:

Die erste Epoche beinhaltet die (realen oder phantastischen) jungen Mädchen, welche die Dichter in ihrem Schaffen geprägt haben, denen also die Funktion einer Muse zukommt. Als Entstehungszeit nennt Wetzel das 13. Jahrhundert. Zwar gibt es in der Mythologie eine Reihe von „mädchenhaften Frauenbildern“, aber:

die beiden Hauptmerkmale des Fehlens einer eigenständigen Bedeutungsgröße von ›Kindheit‹, sowie – was gerade die jungen Mädchen anbelangt – der realen sexuellen ›Freigabe‹ von Kindern schließen eine poetologische Signifikanz des Topos der ›Kindsbraut‹ vor dem 13. Jahrhundert aus.¹¹⁶

Michael Wetzel geht also, wie Bramberger und Hochholdinger-Reiterer, davon aus, dass es sich bei der Kindfrau in der Literatur um „ein spezifisches Phänomen der *Moderne* handelt, das überhaupt erst durch die neuzeitliche ›Entdeckung‹ der Kindheit – und in der Folge ihrer Evaluierung und Idealisierung – thematisch wurde [...]“¹¹⁷.

In das 13. Jahrhundert, genauer in das Jahr 1274, fällt das Treffen zwischen dem neunjährigen Dante da Alighieri und der gleichaltrigen Patrizierochter Beatrice. Ein Ereignis, dessen Wahrheitsgehalt nicht nachgewiesen werden kann, das aber auf Dantes literarisches Schaffen maßgeblich Einfluss hat.

Eine Nachfolgerin von Beatrice, die gleichsam als Muse fungiert, sieht Wetzel in der zwölfjährigen Laura, der Francesco Petrarca 1327 begegnet und die ihm als Inspiration für seine Werke dient:

Sie ist sozusagen die Doppelgängerin von Beatrice, mit der sie alle Merkmale teilt: den erotischen Zauber des noch nicht reifen Mädchens, den unendlichen Reiz des Unerreichbaren, die Unvergänglichkeit und Unerschöpflichkeit des einen prägenden Eindrucks von Schönheit.¹¹⁸

Um ihre Schönheit tatsächlich unvergänglich zu machen, wird das Sujet der Kindsbraut von Beginn an von der Malerei aufgegriffen. Da ihr Wesen nie als Sein, sondern nur als Schein begriffen werden kann, lässt es sich in der Abbildung am besten vergegenständlichen.

¹¹⁶ Wetzel, Michael: »Le Nom/n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410. Hier: S. 382.

¹¹⁷ Wetzel, Michael : Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Wilhelm Fink, 1999. S. 7.

¹¹⁸ Wetzel, Michael: »Le Nom/n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410. Hier: S. 383.

Ihre Schönheit verdankt sich also keinem *Sein*, das allem Wechsel der Erscheinungen zugrunde liegt, das heißt keiner Substanz- oder Wesenhaftigkeit, sondern einem Schein. Sie sind, mit anderen Worten, vollendet in ihrer Phänomen-, ja *Phantomhaftigkeit*, als reine Konfigurationen des *Übergangs*, halt- und bezugslos in ihrem Werden und zeitlos in ihrem Vergehen. Die Zeit steht still in diesem Scheinhaften, dessen Aura ganz dem *Bildhaften* angehört.¹¹⁹

In ihrer „Phantomhaftigkeit“ lässt sich über die Kindsbraut keine „realgeschichtliche oder psychologische Aussage“¹²⁰ machen. Sie ist unmenschlich, weil sie keine Seele besitzt. Die Dichtung versucht, das Überirdische der Kindsbraut einzufangen, und stellt sie in eine Reihe mit „Dämonen, Engeln, Schmetterlingen, Puppen, schwind- und magersüchtigen Moribunden.“¹²¹

Am Beginn der zweiten Epoche der Kindsbraut stehen Lichtenberg und die elfjährige Maria Dorothea Stechard.¹²² Diese Epoche, die das 17. und 18. Jahrhundert umfasst, zeichnet sich dadurch aus, dass die Kindsbraut nun weniger die Funktion einer Dichtermuse innehat, sondern vielmehr ein pädagogisches Objekt verkörpert. In diesem Zusammenhang sieht Wetzel, neben Lichtenberg und der kleinen „Stechardin“, auch Novalis und seine zwölfjährige Frau Sophie von Kühn und ferner E.T.A. Hoffmann und seine dreizehnjährige Musikschülerin Julia.

Das Ziel in dieser zweiten Epoche ist es, den Traum des Dichters „um die Dimension des *Lebens*“ zu erweitern, „aus einem ästhetischen Phänomen ein wirkliches“¹²³ werden zu lassen. Zwar wirken die Mädchen auch jetzt noch als Vorbilder für literarische Frauengestalten, aber „diese Transformation ist grundsätzlich nicht mehr von poetischem Interesse geleitet, sondern von einem pädagogischen“. Es sind, schreibt Wetzel weiter „Erziehungsprogramme, die jetzt daran arbeiten, Imaginäres und Reales in ein Verhältnis zu setzen“¹²⁴. Allerdings wird der Versuch, „die Imago zum Leben zu erwecken [...] immer nur in der Weise des Scheiterns“¹²⁵ thematisch.

¹¹⁹ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 384.

¹²⁰ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 382.

¹²¹ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 389.

¹²² Siehe auch: Wetzel, Michael: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Wilhelm Fink, 1999. Darin: „Der pädagogische Eros“. S. 79-89.

¹²³ Wetzel, Michael: »Le Nom/n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410. Hier: S. 391.

¹²⁴ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 391/392.

¹²⁵ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 392.

In der dritten Epoche, die Wetzel beschreibt, bleibt das erotische Mädchen nach wie vor „Gegenstand der Faszination, aber es ist eine Faszination des Schreckens. In das Phantasma mischt sich eine unaufhebbare Ambivalenz von Anziehung und Abstoßung dem unverkennbar Antifamiliären und damit dezidiert Unbürgerlichen gegenüber“¹²⁶.

Wetzel spricht weiter von einem „Umbruch des Mignon-Bildes vom Symbolischen zum Dämonischen“. Dies bewirkt, dass die Kindsbraut nicht mehr das Opfer ist, sondern die Begehrende. „Die gegen das Opfer gerichtete Gewalt kehrt sich so gegen den ›Ursprung‹: Die Kindsbraut ist zum gefährlichen Objekt geworden!“¹²⁷ In Figuren wie die der Lulu sieht Michael Wetzel das zwangsläufige Scheitern, welches das Vorhaben, eine Imagination zu realisieren, zur Folge haben muss.

Zum Ende des 19. Jahrhunderts verändert sich deshalb das Anliegen. Man erkennt den „rein medialen Charakter“¹²⁸ der Kindsbraut, frei von einem musischen oder pädagogischen Anspruch. Die Kindsbräute werden jetzt als „Wesen einer ganz und gar optischen Welt“¹²⁹ wahrgenommen, die nicht berührt werden können, ohne dass das Bild zerstört wird. Diese Auffassung wird besonders im Jugendstil propagiert.

Als einen entscheidenden mediengeschichtlichen Einschnitt bezeichnet Wetzel in der weiteren Entwicklung die Fotografie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, die sich besonders dazu eignet, Kindsbräute festzuhalten, wie es unter anderem Lewis Carroll mit Alice unternommen hat.

In dem Maße, wie hier der Schein technisch reproduzierbar wird, bestätigt sich die Eigenständigkeit des Imaginären gegenüber Trug und Wirklichkeit. Die Fotografie ist das Medium, in dem die Mädchenaura ihr Dasein hat und in dem der schöne Schein eine neue Intimität jenseits der körperlichen herstellt [...].¹³⁰

Ein weiterer technischer Fortschritt, nämlich die Kinematographie, bringt der Kindsbraut schließlich eine gewisse Mobilität, vor allem aber ist jetzt die Reproduzierbarkeit möglich. So finden auch die LOLITA-Verfilmungen bei Michael Wetzel Erwähnung. Besonders die Verfilmungen von Nabokovs Roman haben den Namen Lolita populär gemacht, der sich seitdem wie eine Schablone über alle Kindfrauenfiguren legt.

¹²⁶ Wetzel, Michael: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Wilhelm Fink, 1999. S. 459.

¹²⁷ Wetzel, Michael: »Le Nom/n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410. Hier: S. 400.

¹²⁸ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 401.

¹²⁹ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 402.

¹³⁰ Wetzel, Michael: a. a. O. S. 403.



Abb. 1
Sue Lyon als Lolita in Stanley Kubricks
Verfilmung von 1962.



Abb. 2
Dominique Swain als Lulu in Adrian Lynes
Verfilmung von 1997.

II.3. Das Kindweib im Wien der Jahrhundertwende

Die Frau ist das zentrale Thema der Jahrhundertwende. Die weibliche Psyche sowie die weibliche Sexualität finden nicht nur Eingang in die Wissenschaftsfelder der Psychoanalyse und der Sexualwissenschaft, sondern stoßen auch auf ein reges Interesse in den künstlerischen Bereichen, allen voran der Literatur und der Malerei. Außerdem wird die Frau in der Bezeichnung „Weib“ zum erotischen Objekt stilisiert und als solches Teil einer allgegenwärtigen Erotisierung des Lebens.

Die Frau unterliegt um die Jahrhundertwende vor allem einem regen öffentlichen Diskurs, der die populärwissenschaftliche Theoretisierung des Weibes verfolgt. Weil der Diskurs ein männlicher ist, bleibt die Frau dabei immer nur Gegenstand. Sie verharrt in ihrer passiven Funktion und wird einzig über die ihr zugeordnete Sexualität und psychische Beschaffenheit definiert.

Besonders in Wien findet die Diskussion regen Anklang, weil hier die Korrespondenz von Wissenschaft und Kunst sehr intensiv ist und sich gegenseitig stark befruchtet. Deutlich wird das exemplarisch an einem Beitrag eines Dr. med. J. Spier, der 1913 in der Zeitschrift für Sexualwissenschaft und Sexualpolitik einen Beitrag mit dem Titel LULUCHARAKTERE verfasst. Hier beschreibt er Lulu als „Nymphomanin“, als „Triebwesen ohne den Gehirballast oder die Beschwerung der moralischen Hemmungen auf den sexuell schwächer gerüsteten Mann“. Er überträgt die fiktiven

Eigenschaften auf reale Frauen und kommt zu dem Schluss: „Lulucharaktere überall, wohin das Auge schweift.“¹³¹

Ein Weiblichkeitsbild, das viel diskutiert wird, ist die Kindfrau in der Bezeichnung *Kindweib*. So ist auch das Mignon-Motiv zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine beliebte Abbildung, wie unter anderem an den Fotopostkarten aus dieser Zeit deutlich wird. Bekannt ist die Mignon-Gestalt aber nicht nur durch Goethes Roman, sondern in Folge auch durch die musikalische Ausgestaltung der Figur in Ambroise Thomas' Oper *MIGNON* (1866). Dieses als „opera comique“ konzipierte Musikstück trägt um 1900 erheblich zur Popularisierung der Figur und ihrer Rezeption als Kindfrau bei.



Abb. 3
Fotopostkarte mit Mignon-Motiv
aus dem Jahr 1913



Abb. 4
Handkolorierte Fotopostkarte mit Mignon-Motiv
aus dem Jahr 1912

In Wien gibt es zahlreiche Zeitgenossen, die sich, sei es künstlerisch oder persönlich, dem Kindweib verschrieben haben, wie es auf Adolf Loos, Peter Altenberg, Oskar Kokoschka, Egon Schiele¹³², Karl Kraus oder Fritz Wittels zutrifft. Zeugnis über die Theoretisierung dieses Frauentyps liefert dabei Letzterer und so sollen Fritz Wittels Aufzeichnungen als Dokumente für die folgenden Ausführungen dienen. Seine Ideen zeigen, dass die Kindfrau um die Jahrhundertwende ein verbreitetes Bild ist. Vor allem aber machen sie die Korrelation der verschiedenen Interessensfelder deutlich, indem

¹³¹ Spier, J.: Lulucharaktere! - In: Marcuse, Max: Sexual-Probleme. Zeitschrift für Sexualwissenschaft und Sexualpolitik. Jg. 9. Frankfurt am Main: J. D. Sauerländer's Verlag, 1913. S. 676-688. Hier: S. 681, 677, 678, und 686.

¹³² Siehe dazu: Werkner, Patrick: The Child-Woman and Hysteria: Images of the Female Body in the Art of Schiele, in Viennese Modernism, and Today. - In: Werkner, Patrick (Hrsg.): Egon Schiele. Art, Sexuality, and Viennese Modernism. Palo Alto: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1994. S. 51-78.

Wittels auf vorherrschende Trends, zeitaktuelle Debatten und neueste wissenschaftliche Erkenntnisse Bezug nimmt. So zeigt sich, dass das Kindweib eng mit den Strömungen seiner Zeit verbunden ist.

II.3.1. Das Kindweib und die Psychoanalyse

In Wittels Schriften offenbart sich dieses Zusammenspiel von Wissenschaft und zeitaktuellen Vorlieben; denn Wittels, ein Schüler Sigmund Freuds und selbst Psychoanalytiker, bezieht sich in seinen Beiträgen immer wieder auf Freuds Untersuchungen und versucht somit seine Darlegungen über das Kindweib gleichsam zu verifizieren.

Seine Aussagen, die hier diskutiert werden, stammen aus zwei seiner Beiträge, in denen er sich explizit mit dem Kindweib auseinandersetzt. Der eine trägt den Titel DAS KINDWEIB, er stammt aus dem Jahr 1907 und ist im Rahmen einer Ausgabe der FACKEL erschienen; der andere wird 1930 unter dem Titel KINDWEIB, DIE GROSSE MODE veröffentlicht.

Neben diesen beiden Dokumenten existieren außerdem Aufzeichnungen zum Kindweib aus Wittels Nachlass, die Edward Timms unter dem Titel FREUD UND DAS KINDWEIB. DIE ERINNERUNGEN VON FRITZ WITTELS (1995) publiziert hat.

Wittels' Schriften veranschaulichen den Einfluss der neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse sowie der damals vorherrschenden Ansichten über die Frau. Wenn er das Kindweib als kränklich und als besonders anfällig für Schwindsucht und Geschlechtskrankheiten¹³³ beschreibt, passt das ausnehmend gut in eine Zeit, in der Krankheit als Zustand geistiger Erhöhung verklärt und die Frau ohnehin „von der ›neuen Seelenkunde‹ als Störfaktor erkannt“¹³⁴ wird. Vor allem aber fallen in seinen Schriften die Schlagworte „Hysterie“, „Über-Ich“, „Narzissmus“, „Ödipuskomplex“, „Autoerotismus“ sowie die „polymorph perversen Anlagen“ auf. Allesamt Begriffe, die Freud in seinen Schriften über die infantile Sexualität und den Sexualtrieb geprägt hat und die seinerzeit großes Aufsehen erregt haben.

¹³³ Siehe dazu: Wittels, Fritz: Die Lustseuche. – In: Die Fackel, Jg.9, Nr.238, 16.12.1907. S. 1-24.

Wittels äußert sich hier zum Problem der Geschlechtskrankheiten.

¹³⁴ Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 8.

Während nämlich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts „Sexualität als exklusive Qualität des Erwachsenenlebens festgeschrieben“¹³⁵ war, erfährt der Gegenstand durch Freuds Untersuchungen und seine Theorien zur infantilen Sexualität¹³⁶ eine neue Sichtweise. Er behauptet nämlich, dass jedes Kind, trotz seiner sexuellen Unreife, grundsätzlich ein sexuelles Wesen ist und von Geburt an Sexualität „besitzt“, die sich aber von der der Erwachsenen unterscheidet. Im zweiten Teil seiner DREI ABHANDLUNGEN ZUR SEXUALTHEORIE (1905) schreibt er:

Es ist ein Stück der populären Meinung über den Geschlechtstrieb, dass er der Kindheit fehle und erst in der als Pubertät bezeichneten Lebensperiode erwache. Allein dies ist nicht nur ein einfacher, sondern sogar ein folgenschwerer Irrtum, da er hauptsächlich unsere gegenwärtige Unkenntnis der grundlegenden Verhältnisse des Sexuallebens verschuldet.¹³⁷

Ariane Thomalla beschreibt die Kindfrau unter anderem als Produkt dieser neuen tiefenpsychologischen Erkenntnisse:

Gleichzeitig aber drangen gerade um die Jahrhundertwende neue tiefenpsychologische Erkenntnisse weit genug durch, um den bequemen Glauben an die Unschuld oder den sexuellen Keuschheitszustand des Kindes und auch der jungen Mädchen zu erschüttern. [...]. Die *frenetischen Décadents* übertrieben sogar noch diesen Aspekt der *femme-enfant*, wenn sie verführerisch knospende, triebhaft verdorbene kleine Nixchen erfanden, Vorläuferinnen Lolitas, mit dem eigentümlichen Kontrast von äußerer kindlicher Unschuld und zugleich lasterhafter, kurtisanenhafter Erfahrung.¹³⁸

Freud selbst hat sich zum Thema der Kindfrau allerdings nicht geäußert. Der Titel, den Edward Timms seiner Veröffentlichung von Wittels Aufzeichnungen gegeben hat (FREUD UND DAS KINDWEIB), ist in dieser Hinsicht irreführend; zumal Wittels selbst darin angibt, dass seine Darlegungen zum Thema nicht auf Freuds Einverständnis gestoßen sind.

Auch wenn Wittels' Übertragung dieser psychoanalytischen Begriffe auf seine Entwürfe über das Kindweib wissenschaftlich nicht anerkannt werden kann, zeigen diese Ausführungen doch, dass hier wissenschaftliche Erkenntnisse aus dem Bereich der

¹³⁵ Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. S. 48.

¹³⁶ Vgl. Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. - In: Gesammelte Schriften. Bd. 5. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.

¹³⁷ Freud, Sigmund: a. a. O. S. 47.

¹³⁸ Thomalla, Ariane: Die ›femme fragile‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Literatur in der Gesellschaft. Bd. 15. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972. S. 71/72.

Psychoanalyse und populärwissenschaftliche Meinungen miteinander verarbeitet wurden.

II.3.2. Das Kindweib und die Mode

Das Kindweib wird im Fin de siècle nicht nur theoretisiert, sondern auch modisch umgesetzt. Livia Z. Wittmann zeigt in ihrem Beitrag zum Frauenbild des literarischen Jugendstils, dass die Frauenbilder (sie benennt hier die Hetäre und das Kindweib) in die Realität zurückwirken, indem sie modisch von den Frauen aufgenommen werden. Sie untersucht in ihrem Aufsatz, inwiefern die „literarischen und künstlerischen Frauengestalten der zeitgenössischen Wirklichkeit“ entsprechen und kommt zu dem Schluss, dass „zwischen der herrschenden sozialen Struktur, wie der Mode oder dem Schönheitsideal, und den Gestalten künstlerischer Werke ein zwar indirekter, doch gesetzmäßiger Zusammenhang gegeben“ ist, dass es sich bei dieser „Einheit von Kunst und Leben“ aber nur „um Klischees in der imaginierten Weiblichkeit“ handelt, „die wenig mit der Komplexität von wirklichen Frauen zu tun hatte“¹³⁹.

Fritz Wittels weist die modische Aktualität dieses Frauentypus sogar bis Ende der 1920er Jahre nach, unterscheidet diese modische Erscheinung aber vom „echten Kindweib“¹⁴⁰. In seinem Aufsatz KINDWEIB, DIE GROSSE MODE aus dem Jahr 1930 bezeichnet er den dominierenden Frauentyp dieser Zeit als Primadonna, als narzisstische Frau, die „auf alle Mütterlichkeit verzichtet und entschlossen ist, das ewige *Kind* zu spielen“¹⁴¹. So beschreibt Wittels weiter:

Gekleidet gehen die Frauen wie Kinder, mit unbedeckten Knien, kurzen Haaren, möglichst zartem Teint, mit dem runden einladenden Mund des Babys und großen erstaunten Augen, die man künstlich noch größer und erstaunter blicken lässt, als wäre man an dieser Welt interessiert wie ein Schulmädchen.¹⁴²

¹³⁹ Wittmann, Livia Z.: Zwischen „femme fatale“ und „femme fragile“ – die Neue Frau? Kritische Bemerkungen zum Frauenbild des literarischen Jugendstils. - In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 13, H.2, 1985, S. 74-110. Hier: S. 74 und S. 81.

¹⁴⁰ Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Storfer, A. J. (Hrsg.): Almanach der Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156. Hier: S. 141.

¹⁴¹ Wittels, Fritz: a. a. O. S. 135.

¹⁴² Wittels, Fritz: a. a. O. S. 135.

Wittels weist das Kindweib als Modeerscheinung aus, wenn er schreibt, dass alle Frauen seiner Zeit versuchen, diesen Typ nachzuahmen. Nicht nur die „rundlichen Formen“ verschwinden, auch „geistig bemüht man sich kindlich zu erscheinen“¹⁴³. So stellt auch Adolf Loos rückblickend fest: „Das weibkind kam in mode. Man lechzte nach unreife [sic!]“¹⁴⁴

Wittels erklärt das Kindweib dezidiert als Schönheitsideal seiner Zeit, dessen veränderte Merkmale wie die kurzen Haare, die Schminke und die Magerkeit ihm, wie wohl auch vielen seiner männlichen Zeitgenossen, noch recht fremd und gewöhnungsbedürftig scheinen.

Er erklärt, dass es den Typ des Kindweibes schon immer gegeben hat, aber auch er kann nicht sagen, „wann dieser Typus seinen Einzug in die Welt gehalten hat“. Doch er erinnert sich an die „*Five Sisters Barrison*“, die mit ihrer kindlichen Erscheinung „in den Neunzigerjahren des vorigen Jahrhunderts [des 19. Jahrhunderts, Anm. d. Verf.] die Welt des Varietés entzückten“¹⁴⁵. Diese fünf Schwestern schildert er als Schöpferinnen des mädchenhaften Stils, der daraufhin in die weibliche Mode übernommen wird.

II.3.3. Fritz Wittels' Entwurf des Kindweibes

Aus dem Jahr 1907 stammt der Aufsatz, in dem sich Wittels erstmals explizit zur Kindfrau äußert. Zunächst beginnt er damit, diesen hier als Kindweib bezeichneten Frauentyp einzuordnen, indem er ihn dem Mannweib gegenüberstellt. Zwischen diesen beiden Extremen sieht er „das normale, das Kulturweib“¹⁴⁶ verhaftet. Während Wittels hier von der „Minderwertigkeit“ des Mannweibes spricht und erklärt, es sei „durch allzu starke Verdrängung der Sexualität völlig steril und kulturfeindlich geworden“¹⁴⁷, entschärft er diese Darstellung in seinem späteren Aufsatz von 1930 und betont dagegen den Verdienst des Mannweibes für die Emanzipation: „Diesem Typ verdanken die

¹⁴³ Wittels, Fritz: a. a. O. S. 135.

¹⁴⁴ Loos, Adolf: Sämtliche Schriften. Bd. 1. Ins Leere gesprochen. Wien: Herold Verlag, 1962. S. 160.

¹⁴⁵ Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Storfer, A. J. (Hrsg.): Almanach der Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156. Hier S. 140.

¹⁴⁶ Wittels, Fritz: Das Kindweib. - In: Die Fackel, Jg.9, Nr.230-231, 15.7.1907, S. 14-33. Hier: S. 14.

¹⁴⁷ Wittels, Fritz: a. a. O. S. 14.

Frauen von heute alle Rechte, die sie besitzen und vor dreißig Jahren noch nicht besessen haben.“¹⁴⁸

Indem er das Kindweib „am anderen Ende der Weiblichkeit“ ansiedelt, charakterisiert er es als „im entgegengesetzten Sinne kulturfeindlich“, weil es „nichts von seiner ursprünglichen Sexualität verdrängt hat“¹⁴⁹. Das Kindweib sei „ungezogen“ im Sinne des Wortes, weil es „in allen Anlagen so bleibt, wie es ursprünglich war“¹⁵⁰, erläutert Wittels und nennt es infolge dessen auch „Urweib“.

Im Anschluss geht es Wittels darum, zu beweisen, „daß es Kindweiber in diesem Sinne wirklich gibt und daß sie nicht bloß im Gehirn eines Phantasten existieren, sondern in der Natur“ und so fährt er mit einer „lebendigen Beschreibung“¹⁵¹ fort. In seinem 23 Jahre später erschienenen Beitrag dagegen ist er vorsichtiger geworden und räumt ein: „Das Kindweib, wie ich es hier geschildert habe, ist ja nur ein Begriff, eine theoretische Konstruktion, die allerdings von der Wirklichkeit abgezogen ist, aber dennoch die Wirklichkeit selten oder niemals vollkommen trifft“¹⁵².

Über die Jahre identisch dagegen bleiben die charakteristischen Schilderungen: „Die Basis des fraglichen Wesens“ sei eine „vorzeitig entwickelte Schönheit“, und weil das Kind dementsprechend früh begehrt werde, würde „nur das entwickelt, um dessen willen es so früh begehrt wurde“. Die Folge sei eine „Entwicklungshemmung oder eine Entwicklungseinseitigkeit durch Schönheit“¹⁵³, führt er weiter aus.

„Im Strudel des Begehrtwerdens bleibt dem Kinde nichts als das Genießen ohne Wahl, ein Mann ist ihm wie der andere“, schreibt er und verweist damit auf die Gleichgültigkeit des Kindweibes gegenüber dem Mann. Weil ihm ohnehin „alle Perversionen eingeboren“¹⁵⁴ seien, sei es im Grunde nicht einmal wichtig, dass es sich bei seinem Gegenüber um einen Mann handle. Das Kindweib sei nämlich homosexuell und könne seine Befriedigung somit auch bei Frauen finden:

¹⁴⁸ Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Storfer, A. J. (Hrsg.): Almanach der Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156. Hier: S. 139/140.

¹⁴⁹ Wittels, Fritz: Das Kindweib. - In: Die Fackel, Jg.9, Nr.230-231, 15.7.1907, S. 14-33. Hier: S. 14.

¹⁵⁰ Wittels, Fritz: a. a. O. S. 15.

¹⁵¹ Wittels, Fritz: a. a. O. S. 14.

¹⁵² Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Storfer, A. J. (Hrsg.): Almanach der Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156. Hier: S. 151/152.

¹⁵³ Wittels, Fritz: Das Kindweib. - In: Die Fackel, Jg.9, Nr.230-231, 15.7.1907, S. 14-33. Hier: S. 15. und ebenso:

Vgl. Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Storfer, A. J. (Hrsg.): Almanach der Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156. Hier: S. 141/142.

¹⁵⁴ Wittels, Fritz: Das Kindweib. - In: Die Fackel, Jg.9, Nr.230-231, 15.7.1907, S. 14-33. Hier: S. 16, 17.

Es legt nicht einmal besonderes Gewicht darauf, [...] daß das, was es zu seiner Lust in Armen hält, überhaupt ein Mann sei. Es umfängt ebensogern eine Frau, ja wegen des Seltenheitswertes manchmal noch lieber. Hier ist nichts von einer verruchten Abirrung. Findet man doch ein Kind reizend, das seine Puppe umarmt und küßt; warum verurteilt man die lesbische Liebe?¹⁵⁵

Wegen seiner vielen Liebhaber müsse das Kindweib zwar im „bürgerlich-sittlichen Sinn“ als Prostituierte bezeichnet werden, erklärt Wittels, es stehe dazu aber „im Verhältnis des Gegensatzes“, weil dazu eine „tief herabgesetzte, minderwertige Sexualität unerläßliche Vorbedingung“¹⁵⁶ wäre.

Zur Schönheit der Kindfrau geselle sich stets die „völlige Geringschätzung des Liebhabers“¹⁵⁷ hinzu, erläutert Wittels. Die Männer, die sich mit dem Kindweib einlassen, suchen somit nicht Schönheit, sondern Schmerz. So ist es in seinem früheren Beitrag zu lesen. Diese Thematik weitet Wittels in seinem späteren Aufsatz aus und widmet ihm einen eigenen Abschnitt: „Das sadistische Weib“. Hier legt er dar, dass die Männer, die sich mit dem Kindweib einlassen, gequält werden wollen und dass das Kindweib „in seiner polymorph perversen Anlage“ es genieße, sie zu quälen.

Sowie das Kindweib einmal sadistisch geworden ist, hört es auf, der reine Typ der Schönheit zu sein. Der grausame Zug wird immer bewußter in ihr und wenn ihr eigentliches Wesen das der unbewußten Schönheit ist, so wird sie im Laufe der Entwicklung immer mehr sadistisch und immer mehr narzißtisch.¹⁵⁸

Es zeigt sich, dass sich Wittels Entwurf von der Kindfrau in der Zeit zwischen seinem ersten Aufsatz zum Thema 1907 und seinem zweiten 1930 dem Trend der Dämonisierung von Weiblichkeit angepasst und sich das Bild entsprechend verändert hat.

Am Ende der beiden Aufsätze heißt es dann, das Schicksal der Kindfrau sei es, dass sie von den Männern nicht verstanden und von der Gesellschaft nicht akzeptiert werde. Sie sei im Grunde nicht geschaffen für diese Welt, schlussfolgert Wittels. Auch neige sie zu

¹⁵⁵ Wittels, Fritz: a. a. O. S. 17/18 und ebenso: Vgl. Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Storfer, A. J. (Hrsg.): Almanach der Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156. Hier: S. 144.

¹⁵⁶ Wittels, Fritz: a. a. O. S.17 und ebenso: Vgl. Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Storfer, A. J. (Hrsg.): Almanach der Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156. Hier: S. 143/144.

¹⁵⁷ Wittels, Fritz: Das Kindweib. - In: Die Fackel, Jg.9, Nr.230-231, 15.7.1907, S. 14-33. Hier: S. 20.

¹⁵⁸ Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Storfer, A. J. (Hrsg.): Almanach der Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156. Hier: S. 149.

Alkoholsucht und sei besonders anfällig für bestimmte Krankheiten, allen voran natürlich für Geschlechtskrankheiten. So sterbe das Kindweib in der Regel sehr jung – allein, das Altern würde ihr ohnehin zum Verhängnis.¹⁵⁹

Während Wittels das Kindweib in seinem früheren Aufsatz als „von Gottes Gnaden erschaffen und von anderen Frauen konstitutionell verschieden“¹⁶⁰ darstellt, weist er es in seinem Aufsatz von 1930 dagegen als Modeerscheinung aus. Er erklärt, die Madonna, der mütterliche Typ sei nicht mehr gefragt, modern sei jetzt die Primadonna, der narzisstische Typ, der das Kindweib nachahmt, das „aus Gründen seiner Konstitution zeitlebens ein Kind bleibt“¹⁶¹.

Das kindliche Weib sei aber keine neue Erfindung, schreibt Wittels und bezieht sich dabei auf Homer, Lucian, Correggio und andere. Immer wieder nimmt er Bezug auf historische Figuren oder überlieferte Geschichten, um seine Ausführungen zu untermauern. Zusätzlich stützt er sich wiederholt auf Freuds Beobachtungen in der Psychoanalyse. Seine Aufsätze dienen ihm dabei unter anderem auch dazu, allgemeine Themen zu diskutieren, die mit dem Kindweib in Zusammenhang gebracht werden können. So setzt er sich mit der Prostitution auseinander, ergreift Partei für die weibliche Homosexualität oder bezweifelt den Sinn der Forderung nach weiblicher Jungfräulichkeit.

Wittels Aufzeichnungen und pseudowissenschaftliche Entwürfe sind kritisch zu handhaben und müssen daher separat diskutiert werden, zumal seine Ergebnisse vornehmlich auf einer ganz bestimmten Person aus seinem Privatleben basieren, nämlich auf Irma Karczewska, deren Beziehungen im Mittelpunkt seiner Aufzeichnungen stehen, die Edward Timms postum veröffentlichte. Hier bestätigt Wittels:

Im Mittelpunkt des Artikels [Das Kindweib, 1907, Anm. d. Verf.] stand ein Mädchen von äußerster sexueller Anziehungskraft, die so früh zu Tage trat, dass sie sich gedrängt sah, ihr Sexualeben zu beginnen, während sie in jeder anderen Hinsicht noch ein Kind war. Ihr

¹⁵⁹ Vgl. Wittels, Fritz: a. a. O. S. 151-155 und ebenso: Wittels, Fritz: Das Kindweib. - In: Die Fackel, Jg.9, Nr.230-231, 15.7.1907, S. 14-33. Hier: S. 28-30.

¹⁶⁰ Wittels, Fritz: Das Kindweib. - In: Die Fackel, Jg.9, Nr.230-231, 15.7.1907, S. 14-33. Hier: S. 17.

¹⁶¹ Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Storfer, A. J. (Hrsg.): Almanach der Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156. Hier: S. 135.

ganzes Leben lang bleibt sie, was sie ist: Unersättlich und unfähig, die zivilisierte Welt der Erwachsenen zu verstehen. Und auch die Welt versteht sie nicht.¹⁶²



Abb. 5
Wittels' Inspiration: Irma Karczewska

Wittels äußert sich im Zusammenhang mit dem Kindweib auch zu Wedekinds Lulu:

Der große Dichter und Schriftsteller Frank Wedekind kam nach Wien und gesellte sich zu uns. In zwei Stücken, *Erdegeist* und *Die Büchse der Pandora*, hatte er die Figur der Lulu geschaffen; ebenfalls ein Kindweib, äußerst attraktiv, dumm, animalistisch und um vieles sadistischer als Irma, unser mehr oder weniger künstliches Kindweib.¹⁶³

¹⁶² Wittels, Fritz. - In: Timms, Edward (Hrsg.): Freud und das Kindweib. Die Erinnerungen von Fritz Wittels. Wien: Böhlau, 1996. S. 80.

¹⁶³ Wittels, Fritz. - In: Timms, Edward (Hrsg.): a. a. O. S. 93/94.

III. DIE LULU-DRAMEN

III.1. Entstehung und Bearbeitung

Es existieren heute umfangreiche und detaillierte Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte und zu den diversen Bearbeitungen der LULU-Dramen.¹⁶⁴ Eine Rekonstruktion der Arbeitsschritte ist vor allem durch Frank Wedekinds Tagebuchaufzeichnungen und seine Briefe möglich. Allerdings wurden viele Handschriften Wedekinds erst im Laufe der Zeit zugänglich und konnten demnach nicht von Beginn an in die Forschungen miteinbezogen werden. Dasselbe gilt für die Urfassung des Textes, die bereits 1894 vollendet, jedoch erst 1988 publiziert und somit erst 94 Jahre später für die Forschung zugänglich gemacht worden ist. Diese Tatsache hatte rückblickend erheblichen Einfluss auf die Rezeption der Dramen und besonders auf die Interpretation der Hauptfigur, deren Rätselcharakter erst im Hinblick auf ihre Entstehungsgeschichte nachvollziehbar wird. Die Veröffentlichung der ursprünglichen Fassung ermöglicht neue Ansätze in der Auseinandersetzung mit den LULU-Dramen, die in den früheren Untersuchungen noch nicht diskutiert werden konnten. Doch auch heute gibt es verhältnismäßig wenig Literatur, die der veränderten Materiallage gerecht wird und sich mit der Urfassung auseinandersetzt. Beinahe alle Untersuchungen berufen sich auf die Textfassung von 1913, die wegen des Zusatztitels „Ausgabe letzter Hand“ in der Forschung als endgültige Fassung angesehen wird.

Eine neuere Untersuchung, die in besonderem Maße auf die veränderte Textsituation eingeht, ist Ruth Floracks literaturwissenschaftliche Schrift WEDEKINDS ›LULU‹ ZERRBILD DER SINNLICHKEIT aus dem Jahr 1995. Gerade für die Beschäftigung mit der Urfassung, in Abgrenzung zu den unterschiedlichen Bearbeitungen, erweist sich diese Untersuchung als sehr hilfreich und stellt deshalb eine wichtige Quelle für diese Arbeit dar.

¹⁶⁴ Zur genauen Entstehungsgeschichte siehe: Maclean, Hector: „Zur Entstehungsgeschichte der „Lulu“-Dramen“ (1977) und Vinçon, Hartmut: „Lulu. Dramatische Dichtung in zwei Teilen. Eine philologische Revision.“ beides - In: Austermühl, Elke: Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. Darmstadt: Georg Büchner Buchhandlung, 1989. Diese Untersuchungen setzten sich unter anderem auch mit den von Wedekind benutzten Papiersorten auseinander, um die Entstehung chronologisch genau einordnen zu können.

Zunächst scheint es sinnvoll, einen Überblick über die einzelnen Bearbeitungsstufen der Dramen zu geben, um im Weiteren die einzelnen Fassungen genau unterscheiden zu können.

Hartmut Vinçon veröffentlichte 1996 die verschiedenen Fassungen in einer doppelbändigen Kritischen Studienausgabe, in deren zweiten Band er sich, unter Einbeziehung von Wedekinds Notizen zur Entstehung, explizit mit den verschiedenen Bearbeitungen befasst.¹⁶⁵

Die Entstehungsgeschichte der LULU-Dramen ist äußerst kompliziert und langwierig. Die Entstehungszeit erstreckt sich von 1892 bis 1913. Natürlich hat sich Wedekind in den vielen Jahren nicht ausschließlich mit diesen Dramen beschäftigt, sondern eine Reihe weiterer Werke geschaffen, die möglicherweise Einfluss auf seine LULU-Bearbeitungen hatten.

Dank einer Tagebuchaufzeichnung Wedekinds kann das Vorhaben zu einem Drama mit der LULU-Thematik auf das Jahr 1892 datiert werden, wo er es als „Schauertragödie“¹⁶⁶ bezeichnet.

Wedekinds Tagebuchaufzeichnungen haben sich in der Forschung als sehr ergiebig erwiesen und werden immer in enge Beziehung zu seinem literarischen Schaffen gestellt. Vollständig publiziert wurden sie 1986 von Gerhard Hay unter dem Titel FRANK WEDEKIND. DIE TAGEBÜCHER. EIN EROTISCHES LEBEN.

Hector Maclean analysiert in seinem Aufsatz ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER „LULU“-DRAMEN (1977) die wechselseitigen Beziehungen zwischen den verschiedenen Fassungen und Wedekinds Aufzeichnungen.¹⁶⁷ Maclean betont, dass Themen und Motive der LULU-Dramen keineswegs neu sind, sondern schon Bestandteil von Wedekinds früheren Arbeiten waren. Er nennt hier ein Dramenfragment

¹⁶⁵ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/I und Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996.

Eine Zusammenstellung aller LULU-Fassungen ist auch zu finden in: Wedekind, Frank/ Schmitz, Walter und Schneider, Uwe (Hrsg.): Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 3. Dresden: Thelem, 2003.

¹⁶⁶ Hay, Gerhard (Hrsg.): Frank Wedekind. Die Tagebücher. Ein erotisches Leben. Frankfurt am Main: Athenäum, 1986. S. 188.

¹⁶⁷ Auch Alfons Höger arbeitet bei seiner Untersuchung „Hetärismus und bürgerliche Gesellschaft im Frühwerk Frank Wedekinds“ (1981) unter Einbeziehung von Wedekinds Notizen und Fragmenten. Hector Maclean bezieht sich in seinem Aufsatz auf Högers Untersuchungen.

aus dem Jahr 1887 *ELINS ERWECKUNG*, das erstmals 1921 in den Gesammelten Werken publiziert worden ist, sowie das Lustspiel *KINDER UND NARREN* von 1890 und das ein Jahr zuvor entstandene, unveröffentlichte Fragment *SCHLOSS WILDENSTEIN*.

Während diese Stücke bereits einige Motive der *LULU*-Dramen aufweisen, wird später zu zeigen sein, welche externen Quellen Wedekind beeinflusst haben.

Die Urfassung mit dem Titel *DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE* entsteht 1894 während Wedekinds Aufenthalt in Paris und London. Dieses Manuskript bezeichnet Wedekind als „Buchdrama“, wohl weil er weiß, dass es viel zu pikant für eine tatsächliche Bühnenaufführung ist, keineswegs aber, weil es nicht für eine solche konzipiert gewesen ist. Weil es sich aber, selbst für eine gedruckte Veröffentlichung als zu provokant erweist, entscheidet er sich zur Umgestaltung seines Werkes. Die Urfassung, die *MONSTRETRAGÖDIE*, bleibt somit zu Wedekinds Lebzeiten unveröffentlicht und liegt bis 1988 nur in handschriftlicher Form vor.¹⁶⁸

Die veränderte Fassung wird 1895 unter dem Titel *DER ERDGEIST. EINE TRAGÖDIE* veröffentlicht. Sie ist mit dem Zusatz „Bühnenmanuscript“ versehen. Diese Fassung basiert auf den ersten drei Akten der *MONSTRETRAGÖDIE*.

1898 entsteht dazu ein Prolog, der erstmals überarbeitet 1901 in der Zeitschrift *DIE INSEL*¹⁶⁹ erscheint.

Der Erstdruck der *BÜCHSE DER PANDORA* erfolgt 1902 ebenfalls in *DIE INSEL*¹⁷⁰. Der vollständige Titel lautet: *DIE BÜCHSE DER PANDORA. TRAGÖDIE IN DREI AUFZÜGEN*. Diese Fassung enthält die letzten beiden Akte der *MONSTRETRAGÖDIE*, die hier verändert und mit einem neuen ersten Akt als eigenes Stück erscheinen. Die Buchausgabe dieses Textes aus dem Jahr 1903 führt zu einem Prozess, der sich über drei Instanzen erstreckt. Das Gericht wirft Wedekind vor,

¹⁶⁸ Diese Fassung wird im Folgenden synonym als Urfassung, Urtext, Monstretragödie und Pariser Fassung bzw. Pariser Büchse der Pandora bezeichnet.

¹⁶⁹ Die Insel 2 (1901), H. 6 (März, S. 351-354). *DIE INSEL* war eine deutsche Literatur- und Kunstzeitschrift, die zwischen den Jahren 1899 und 1901 monatlich erschien. Obwohl sie nach dem dritten Jahrgang eingestellt wurde, war sie eine der wichtigsten Zeitschriften der literarischen Moderne.

¹⁷⁰ Die Insel 3 (1902), H. 10 (Juli, S. 19-105).

„unzüchtige Schriften verbreitet zu haben“, bei denen es sich um ein „pornographisches Machwerk niedrigster Art ohne jeden künstlerischen Wert“¹⁷¹ handle. Das Urteil von 1906 sieht vor, dass die Auflage der BÜCHSE DER PANDORA vernichtet wird, Wedekind selbst aber wird freigesprochen, weil ihm nicht nachgewiesen werden kann, dass er sich der „Unzüchtigkeit“¹⁷² seines Werkes bewusst war.

1903 wird der ERDGEIST unter dem Titel: LULU. DRAMATISCHE DICHTUNG IN ZWEI TEILEN. ERSTER TEIL: ERDGEIST publiziert. Dieser Ausgabe ist ebenfalls der leicht abgeänderte Prolog vorangestellt.

1906 erscheint eine neue Ausgabe der BÜCHSE DER PANDORA. TRAGÖDIE IN DREI AUFZÜGEN, sie ist neu bearbeitet und beinhaltet eine Vorrede sowie die Gerichtsurteile des Prozesses.

1911 wird eine Bühnenbearbeitung von Wedekind veröffentlicht. Die Vorrede fehlt in dieser Ausgabe, der Prolog ist enthalten.

1913 erfolgt eine weitere Bearbeitung Wedekinds unter dem Titel LULU. TRAGÖDIE IN FÜNF AUFZÜGEN MIT EINEM PROLOG VON FRANK WEDEKIND. Wedekind versucht mit dieser Fassung die beiden Dramen als ganzes auf die Bühne zu bringen und hat zu diesem Zweck den Schluss geändert, indem er die „Jack-Szene“ weglässt. Aber gerade wegen des schwachen Schlusses wird diese Version kaum gespielt.

Ebenfalls 1913 erscheint im Rahmen der Gesammelten Werke Wedekinds „Ausgabe letzter Hand“ unter dem Titel: ERDGEIST. TRAGÖDIE IN VIER AUFZÜGEN/DIE BÜCHSE DER PANDORA. TRAGÖDIE IN DREI AUFZÜGEN, MIT EINEM PROLOG. Hier sind die Gerichtsurteile gestrichen, die Vorrede erscheint überarbeitet als Vorwort.

Diese Ausgabe war seither für die Forschung und die literaturwissenschaftliche Rezeption maßgeblich und wurde Textgrundlage für die Reclam-Ausgabe.

¹⁷¹ Vorrede [zu] Die Büchse der Pandora (1906). - In: Wedekind, Frank: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 3. Dresden: Eckhard Richter & Co., 2003. S. 301-332. Hier: S. 308.

¹⁷² Vorrede [zu] Die Büchse der Pandora (1906). - In: Wedekind, Frank: a. a. O. S. 329.

1988, zwei Monate nach ihrer Uraufführung durch Peter Zadek, wird die MONSTRETRAGÖDIE von Hartmut Vinçon erstmals publiziert, als Vorabdruck in THEATER HEUTE¹⁷³ und zwei Jahre später wird eine historisch-kritische Ausgabe des Textes, ebenfalls von Hartmut Vinçon, herausgebracht.

Der gravierendste Unterschied innerhalb der verschiedenen Fassungen ist zwischen der MONSTRETRAGÖDIE und der zweiten Version, dem ERDGEIST, festzustellen, also zwischen der handschriftlichen und der ersten gedruckten Fassung. Weil sich die pikante Thematik und die Sprache der MONSTRETRAGÖDIE als unspielbar erwiesen haben, ändert Wedekind seinen Text vor allem dahingehend, dass er ihn abschwächt.¹⁷⁴ Schönert bezeichnet deshalb die späteren Bearbeitungen im Gegensatz zu dieser Fassung als „Domestizierungen“.¹⁷⁵ Auffällig ist der veränderte Sprachstil, der in der zweiten Fassung nichts mehr von seiner pointierten, abgehackten Art aufweist. Die übrigen Änderungen des ERDGEISTS betreffen besonders die Hauptfigur sowie die Beziehung der Figuren untereinander. Anstößige Elemente sowie das Verhalten Lulus, Alwas und Jacks werden entschärft. Den Grund für seine Änderungen nennt Wedekind in einem Brief an Beate Heine:

Ich habe vieles darin gestrichen und vielem einen natürlicheren Klang zu geben versucht, so daß sich nun vielleicht auch irgendeine andere Bühne dafür erwärmen wird. Bis jetzt hat nämlich [...] noch nicht ein einziges Theater auf das Stück angebissen.¹⁷⁶

Im Gegensatz zum ERDGEIST nennt Florack die Urfassung ein „befremdliches, grelles Stück“¹⁷⁷, dessen groteske und fragmentartige Sprache besonders für Kritik gesorgt habe.

Artur Kutscher, der bereits 1922 eine dreibändige Werkbiografie verfasst, die lange Zeit als wichtigste Sekundärquelle zu Wedekinds Arbeit angesehen wird, sieht in den

¹⁷³ Theater heute (1988) Jg. 29, H. 4/88 S. 42 ff. und 5/88 S. 36 ff. „Eine erste kritische Rekonstruktion der Urfassung von 1894“.

¹⁷⁴ Vgl. Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹ Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 173 ff.

¹⁷⁵ Schönert, Jörg: Lulu Regained: Überlegungen zur Lektüre von Frank Wedekinds Monstretragödie (1894). In: Hausmann, Frank-Rutger, u. a. (Hrsg.): Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag. Tübingen: Narr, 1990. S. 183-193. Hier: S. 183.

¹⁷⁶ Wedekind, Frank: Gesammelte Briefe 2. München: Georg Müller, 1924. S. 96.

¹⁷⁷ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 262.

Änderungen der gedruckten Fassung keineswegs nur einen qualitativen Mangel des Dramas.

Denn Wedekind habe

die breite Form des Urtextes mit ihrer gedehnten Handlung zusammengezogen, das Stilistisch-Dramatische verstärkt, an Stelle der Erörterungen und Schilderungen unmittelbares Leben, Mimik gesetzt, die Motivierung sorgfältiger ausgeführt, die szenische Technik wesentlich verbessert, und die Sprache, [...] mehr in den Dienst der Charakteristik und Bewegung gestellt, zugespitzt, gegliedert und abgetönt.¹⁷⁸

Zwar sind die Änderungen noch weitaus vielschichtiger und umfassender, als hier dargelegt, doch im Rahmen dieser Arbeit kann auf eine detailliertere Darstellung verzichtet werden. Anhand der beschriebenen Fassungen sollen zwei Prozesse erkennbar werden, die für die Forschung entscheidend sind. Auf diese Entwicklungen macht besonders Ruth Florack aufmerksam: Während die MONSTRETRAGÖDIE in ihren fünf Akten zwar als ein Stück konzipiert ist, zeigt es sich schnell, dass eine Veröffentlichung mit den letzten Akten unmöglich ist und so entscheidet Wedekind, zunächst einen Teil, nämlich den ERDGEIST, zu veröffentlichen und erst sieben Jahre später DIE BÜCHSE DER PANDORA (1902). Diese Stücke haben also je eine eigene Entstehungsgeschichte und haben dementsprechend eine je individuelle Rezeption erfahren. Auch auf der Bühne findet diese Rezeption zeitlich versetzt statt, da DIE BÜCHSE DER PANDORA erst nach Aufhebung der Zensur 1918 gezeigt werden kann, während der ERDGEIST schon seit 1898 gespielt wird.

Da bereits die MONSTRETRAGÖDIE eine fünftaktige Struktur aufweist, scheint die Rezeption der beiden Werke als LULU-Doppeltragödie legitimiert, aber Florack betont, dass DIE BÜCHSE DER PANDORA nie als zweiter Teil des ERDGEISTS erschienen ist und somit keine Fortsetzung, sondern ein eigenständiger Text ist. Die beiden Dramen weisen, so Florack, einen je unterschiedlichen Gestus auf und so besteht eine Diskrepanz zwischen den beiden Teilen, wenn sie zusammen aufgeführt werden, weil „der grotesk-melodramatische ›Erdgeist‹, ein Sittenstück, und die makabre Naturalismus-Parodie ›Die Büchse der Pandora‹ höchstens der kolportagehaften Handlung nach zusammenpassen“¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Kutscher, Artur: Wedekind. Leben und Werk. München: Paul List, 1964. S. 114.

¹⁷⁹ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Niemeyer, 1995. S. 5.

Eine andere Problematik, die bei Florack Erwähnung findet, betrifft die Bedingungen der Textproduktion. Denn der Grund für die vielen Bearbeitungen des LULU-Stoffes ist kaum auf Wedekinds Unzufriedenheit mit seinem Text zurückzuführen, obwohl natürlich im Laufe der 21 Jahre auch veränderte Einflüsse und Intentionen des Autors eine Rolle spielen. Aber vielmehr sind es äußere Konzessionen, die ihn zu Umarbeitungen zwingen. Die Ursache für die zahlreichen Textänderungen ist in erster Linie in der Zensur bzw. der Selbstzensur zu suchen. Doch auch der vorherrschende Zuschauergeschmack, sowie die fehlende Risikobereitschaft der Verlage und Bühnen sind dafür verantwortlich zu machen.

Die Entstehung von Wedekinds LULU-Dramen ist außergewöhnlich stark von der Rezeption geprägt, und sie sind somit als „Produkte eines Anpassungsprozesses“¹⁸⁰ zu sehen.

Neben den genannten Fassungen, für die Wedekind selbst verantwortlich ist, sind an dieser Stelle noch zwei weitere Bearbeitungen zu erwähnen, die für die Bühne entstanden sind.

Eine stammt von Otto Falckenberg aus dem Jahr 1928¹⁸¹; an ihr orientieren sich viele Bühnen. Vor Falckenbergs Bearbeitung wurden DER ERDGEIST und DIE BÜCHSE DER PANDORA meist als zwei Stücke gespielt.

Von Wedekinds Tochter Kadidja Wedekind stammt eine weitere Bühnenbearbeitung.¹⁸² Sie beruht auf den Akten 1, 2 und 4 des ERDGEISTS und auf den Akten 2 und 3 der dreiaktigen PANDORA. Kadidja Wedekind hat die Texte ihres Vaters gekürzt und umgeschrieben, aber auch durch eigene Passagen und durch Stellen aus der unveröffentlichten Fassung ergänzt. Es gibt noch zwei neuere Bearbeitungen von Kadidja Wedekind, eine von 1960/61 und eine andere von 1966.

¹⁸⁰ Florack, Ruth: a. a. O. S. 6.

¹⁸¹ Siehe: Falckenberg, Otto: Lulu. Schauspiel in sieben Bildern von Frank Wedekind. Berlin: Drei Masken, 1928. (Autorisierte Bühneneinrichtung).

¹⁸² Siehe: Wedekind, Kadidja: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie von Frank Wedekind in 5 Aufzügen. Mit einem pantomimischen Vorspiel eingeleitet und herausgegeben von Kadidja Wedekind. Berlin: Drei Masken, 1947.

III.2. Wedekinds Quellen

Artur Kutscher erwähnte bereits 1947 eine wichtige Quelle zu den LULU-Dramen, nämlich eine Pantomime in einem Akt von Félicien Champsaur mit dem Titel LULU, die 1888 in Paris aufgeführt wird und im selben Jahr auch als Buchausgabe erscheint. Als Quelle ist diese Pantomime in der Forschung grundsätzlich anerkannt. Ob Wedekind sie aber tatsächlich gekannt hat, ist unklar. Kutscher schreibt zwar, dass ein Textbuch dieser Pantomime in Wedekinds Besitz war, Florack sieht das aber nicht als erwiesen an. Auch Hartmut Vinçon bezeichnet in seiner Historisch-Kritischen Ausgabe diese Pantomime als die wichtigste Quelle, in seiner Kritischen Studienausgabe schließt er sich dann aber Ruth Florack an, die die wichtigste Quelle in einem anderen Stück, nämlich in dem Roman LA FEMME-ENFANT von Catulle Mendès aus dem Jahr 1891, sieht. Parallelen sind in der Charakterisierung der Hauptfigur zu erkennen. Wie Lili ist auch Lulu „kindlich-verspielt“¹⁸³, ist in ihre eigene Schönheit verliebt, trifft einen Maler und steht ihm Modell und auch sie trägt ein Pierrot-Kostüm.

In ihrer Unbewußtheit, ihrer naiv-spielerischen Kindlichkeit erinnert Lulu an die Kindfrau, die Mendès in seinem ›roman contemporain‹ entworfen hat, so daß – auf diesem Hintergrund gelesen – endlich auch die irritierend widersprüchliche Gestaltung von Lulu als (vermeintlicher) Femme fatale mit kindlichen Zügen eine Erklärung findet.¹⁸⁴

Den Typus der *femme enfant* hat Mendès schon vor der Veröffentlichung dieses „romain contemporain“ in „verschiedenen Schattierungen vorgeführt“¹⁸⁵, erläutert Vinçon.

Sowohl in der Charakterisierung der Figuren als auch in der Handlungsführung sind die LULU-Dramen dem Roman sehr ähnlich. Allerdings macht Florack auch deutlich, dass es in der MONSTRETRAGÖDIE explizit um Sexualität und Sinnlichkeit geht, „und zwar in einem spontan-unmittelbaren und leidenschaftlichen Verständnis, nicht im Sinne eines Produkts perverser Einflüsse wie in ›La Femme-Enfant‹“¹⁸⁶.

Eine weitere wichtige Quelle ist MADEMOISELLE LOULOU (1888) von Gyp (Sibylle-Gabrielle-Marie-Antoinette de Mirabeau). Diese dramatische Szenenfolge ist

¹⁸³ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Niemeyer, 1995. S. 20.

¹⁸⁴ Florack, Ruth: a. a. O. S. 19.

¹⁸⁵ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 965.

¹⁸⁶ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 37.

im Paris dieser Zeit bekannt und der Name Lulu wird durch sie zum Synonym für witzige und freche Mädchen.¹⁸⁷

Ebenfalls prägend für die MONSTRETRAGÖDIE waren die MONSTRES PARISIENS, eine Reihe kurzer Geschichten von Frauen, die als verhängnisvolle Gestalten gezeigt werden. Der Begriff „monstre“ ist um 1888 in der französischen Literatur geläufig, er steht für eine Variante der *femme fatale*. Auch Wedekind nennt seine Pariser Urfassung im Untertitel eine MONSTRETRAGÖDIE. Florack betont allerdings, dass nur in ihrer Gesamtheit, nicht im Einzelnen, die MONSTRES PARISIENS als Vorbilder zu sehen sind.

Erwähnung findet in der Forschungsliteratur, u.a. bei Florack und Vinçon, auch immer wieder Nana, die Hauptfigur des gleichnamigen Romans von Émile Zola (1879/80). NANA hat den „gesellschaftlichen Aufstieg und Fall einer Prostituierten“¹⁸⁸ zum Thema. Bereits die zeitgenössische Kritik bringt Lulu mit dieser Figur in Verbindung. Handlungsverlauf, Figurenkonstellation sowie die Motive zeigen zwar Übereinstimmungen¹⁸⁹, die Figur der Nana aber äußert starke Züge der *femme fatale*, die der Lulu der Pariser Fassung fehlen¹⁹⁰.

Rolf Kieser sieht in dem Fortsetzungsroman YELLA, DIE ZIRKUSKÖNIGIN von Karl Hoffmann, der 1882 im AARGAUER TAGBLATT erscheint, ein weiteres Vorbild für die Dramen.¹⁹¹ Es wird vermutet, dass Wedekind die Zeitung als Schüler gelesen haben könnte.

Vinçon sieht diese motivische Parallele nicht unbedingt gegeben. Inhaltliche Parallelen dagegen entdeckt er in dem Feen- und Zaubermärchen LULU ODER DIE ZAUBERFLÖTE (1789) von August Jacob Liebeskind, und er erwähnt außerdem den Roman LOULOU (1883) von Louis de Gramonts, der Wedekind als Anregung gedient haben könnte.

¹⁸⁷ Vgl. Florack, Ruth: a. a. O. S. 34 ff.

¹⁸⁸ Langemeyer, Peter: Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Lulu. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 87.

¹⁸⁹ Vgl. Langemeyer, Peter: a. a. O. S. 87.

¹⁹⁰ Vgl. Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 40. ff.

¹⁹¹ Kieser, Rolf: Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend. Zürich: Arche, 1990. S. 345.

Diese Auflistung gibt die in der Forschung am häufigsten und einstimmigsten genannten Quellen wieder, ist aber keineswegs vollständig. Vinçon betont, dass es „die Quelle für die Lulu-Tragödien nicht gibt, [...] bestimmte Handlungsentwürfe, Motive und Figurentypisierungen“¹⁹² aber als Vorbilder dienten. Auch sind Bezüge zu den literarischen Werken Goethes, Lessings oder Gerhart Hauptmanns zu sehen. So ist eine deutliche Parallele zwischen dem ersten Akt der MONSTRETRAGÖDIE und dem Beginn von Lessings EMILIA GALOTTI zu erkennen, denen vor allem das Motiv der Porträtmalerei und die Kunstgespräche gemeinsam sind. Außerdem entwirft Wedekind den Maler Schwarz als Parodie auf den Künstler Crampton in Hauptmanns KOLLEGE CRAMPTON. Er zieht mit diesem Gegenentwurf Position gegen Hauptmanns Naturalismus.

Ebenfalls lassen sich Motive aus Nietzsches Werken aufzeigen, besonders die „Konzeption Lulus als 'Überweib'“¹⁹³, sowie die Thematisierung des „Ballettsujets“¹⁹⁴. Vinçon erklärt außerdem, dass Alwa Schöning hier als „Sprachrohr“ fungiere, „um in die zeitgenössische Nietzsche-Debatte einzugreifen“. Das heißt, der „philosophische Horizont, unter dem sich Wedekinds Doppeltragödie bewegt“¹⁹⁵, ist also durch Nietzsches Philosophie beeinflusst. Im ERDGEIST allerdings sind die Nietzsche-Anspielungen fast vollständig verschwunden.

Es gibt zahlreiche weitere Quellen, die Wedekind als Inspiration zur MONSTRETRAGÖDIE gedient haben können. So haben seine Erlebnisse in der Pariser Damenwelt, die er in seinen Tagebüchern festhält¹⁹⁶, die Atmosphäre in Paris und das Leben dort mit den Theatern, den Kabarets und Bars sicherlich sein Werk beeinflusst. Er integriert dieses Leben geradezu in das Drama und erzeugt „mit dem Vokabular der Vergnügungswelt, Atmosphäre“¹⁹⁷.

Außerdem verarbeitet Wedekind aktuelle Ereignisse in seiner Urfassung und spiegelt zeitaktuelle Ereignisse und Diskussionen wider, wie den Panamaskandal, den Bau der

¹⁹² Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 969.

¹⁹³ Wedekind, Frank/Schmitz, Walter und Schneider, Uwe (Hrsg.): Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 3. Dresden: Thelem, 2003. S. 361.

¹⁹⁴ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 969.

¹⁹⁵ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): a. a. O. S. 969.

¹⁹⁶ Unter anderem schreibt er hier von einer Prostituierten Namens Lulu, die er in Paris kannte.

¹⁹⁷ Wedekind, Frank/Schmitz, Walter und Schneider, Uwe (Hrsg.): Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 3. Dresden: Thelem, 2003. S. 362.

Jungfraubahn oder den Sexualverbrecher Jack the Ripper, und auch einschlägige Pariser Lokale sind Gegenstand der Dramen.

III.3. Anregungen aus dem Unterhaltungstheater

Weitere Anregungen Wedekinds sind in der französischen Unterhaltungsliteratur des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu finden, vor allem im Feuilletonroman, im Melodram und, wie Florack erkannte, im Vaudeville.

Melodram und Vaudeville sind zu dieser Zeit besonders beliebt und häufig auf den Pariser Bühnen anzutreffen. Auch Wedekind übernimmt Elemente aus diesen Genres in seine Arbeit. Florack beschreibt diese Elemente folgendermaßen:

Eine ganz unwahrscheinliche, hektische Handlung voller Überraschungen, unerwartete und unerwünschte Auftritte, fortgesetzte Missverständnisse, Versteckspiel und Verwechslung, vermittelt über eine Sprache ohne Psychologie und Reflexion, aufgeteilt in kurze Repliken, mit Wiederholungen und Äußerungen à part, unterbrochen von zahlreichen Interjektionen, nicht frei von Umgangssprache und gespickt mit Wortspielen – und eine auffällige Betonung des gestischen Elements.¹⁹⁸

Auch die Bezüge zum aktuellen Tagesgeschehen erinnern an die Vaudeville-Tradition. Ebenso die Figurenzeichnungen, denn die Figuren im Vaudeville besitzen wie Wedekinds Figuren keinen Charakter, sondern sind eindimensionale Gestalten.

In diesem Zusammenhang nennt Florack die Boulevardstücke LOULOU, FROUFROU und LA CIGALE von Meilhac und Halévy sowie einige Dramen von Feydeau, die als Anreiz gedient haben sollen.

Ein Unterschied besteht aber darin, dass die Unterhaltungsliteratur vor allem von ihrer Zweideutigkeit lebt und vieles nur umschreibt, während sich in der MONSTRETRAGÖDIE alles offenkundig um Sexualität dreht. Als weitere Abweichung macht Florack deutlich, dass Lulu nicht „dem Typus der vernachlässigten Ehefrau oder der genreüblichen Kokotte“ entspricht, sondern „im Unterschied zu den Frauentypen dort“ durchaus „eigene sehr ausgeprägte erotische Wünsche“¹⁹⁹ besitzt.

¹⁹⁸ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 57.

¹⁹⁹ Florack, Ruth: a. a. O. S. 66.

Das noch nicht durch Zensur und Selbstzensur entstellte ›Buchdrama‹ ist [...] eine Montage von Elementen aus naturalistischem Roman und pikantem Pariser Sittenbild, aus Melodrama und Vaudeville um ein Sujet, das sich in diesen beliebten Genres der Epoche als ein zentrales Motiv findet.²⁰⁰

Ortrud Gutjahr macht darauf aufmerksam, dass Wedekind sich hier zudem einer im 19. Jahrhundert beliebten theatralen Form bedient, nämlich der Moritat. Diesen Zusammenhang sieht Gutjahr besonders durch die „Verknüpfung von gesprochener Sprache und illustrierender Bildlichkeit“ gegeben.

Es gehört zu den prägnanten Kennzeichen dieser sensationsheischenden Vorführungen, dass sie die Aufmerksamkeit mit Vorliebe auf sittliche Vergehen, lasterhafte Ausschweifungen oder blutrünstige Gräueltaten richten und dabei auch tatsächliche, dem Publikum wohlbekannte Begebenheiten unverblümt mit einbeziehen. [...]. Wedekind [...] lässt die spektakulären Themen dieses Genres wie Selbstmord, Ehebruch, Spielsucht, Zuhälterei, Prostitution und Sexualmord in seiner *Monstretragödie* fern moralisierender Attitüde Revue passieren.²⁰¹

Jörg Schönert bezeichnet den „Bauplan“ der MONSTRETRAGÖDIE als ein „dramaturgisches ›Monstrum‹“ und sieht darin „Traditionen der Farce, Klassiker-Parodien und Kolportage-Zitate, Melodram und szenische Grotteske, Konversationsstück und die theatralische Repräsentation ›modernisierter‹ Mythen“²⁰² verarbeitet.

III.4. Lulu – (k)eine *femme fatale*?

In der Wedekind-Forschung sowie der Rezeption der LULU-Dramen wird Lulu häufig geradezu als Prototyp der *femme fatale* betrachtet. Besonders der Hinweis auf Émile Zolas NANA (1879/80) als Quelle scheint diese Auslegung zu bestätigen. Allerdings ist bei den LULU-Dramen grundsätzlich zwischen den verschiedenen Fassungen zu differenzieren. So unterscheidet sich die Lulu der Urfassung, Wedekinds erster, aber damals unveröffentlichter Fassung, stark von der Lulu-Figur der späteren Fassungen. Dementsprechend unterscheiden sich auch die Interpretationen bezüglich der Figur.

²⁰⁰ Florack, Ruth: a. a. O. S. 259.

²⁰¹ Gutjahr, Ortrud: Lulus Bild. Vom Schauer des Schauens in Frank Wedekinds *Monstretragödie*. In: Heimböckel, Dieter und Werlein, Uwe (Hrsg.): Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 211-227. Hier: S. 211 und 212.

²⁰² Schönert, Jörg: Lulu Regained: Überlegungen zur Lektüre von Frank Wedekinds *Monstretragödie* (1894). In: Hausmann, Frank-Rutger, u. a. (Hrsg.): Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag. Tübingen: Narr, 1990. S. 183-193. Hier: S. 193.

III.4.1. Die Lulu des ERDGEIST

Carola Hilmes bezeichnet Lulu in ihrer Schrift *FEMME FATALE. EIN WEIBLICHKEITSTYPUS IN DER NACHROMANTISCHEN LITERATUR* (1990) als die „bekannteste *Femme fatale*-Gestalt der deutschen Literatur des *Fin de siècle*“. Zwar sei Lulu nicht direkt in einer Reihe mit anderen *femme fatale*-Figuren zu sehen, aber „die ruinöse Macht ihrer Sinnlichkeit“ rücke sie durchaus „in die Nähe zu Salome und anderen *Femme fatale*-Gestalten“. Hilmes nennt Lulu im Weiteren „eine Neuprägung des Motivs der dämonischen Verführerin“. Sie unterscheide sich „vom raffinierten Vamp“ lediglich durch „die Unbewußtheit ihres Handelns und die Undurchschaubarkeit ihrer ruinösen Wirkung“²⁰³. Zwar erkennt Hilmes durchaus, dass Lulu „unbewußt, quasi instinktiv zu handeln“ scheint, und stellt fest, dass Lulu „niemandem Böses“ will und „den Niedergang ihrer Gegenspieler nicht bewußt“ treibt. „Insofern ist sie wirklich von kindlicher Unschuld“,²⁰⁴ folgert Hilmes. Allerdings verfolge Lulu „auch andere, eigene Interessen“ und erscheine dabei „durchtrieben und raffiniert“. Besonders insofern als Lulu nicht nur „verschiedene Präsenzmodi des Weiblichen verkörpert, sondern auch als agierende Frauengestalt auftritt“²⁰⁵, ist sie, laut Hilmes, als *femme fatale* interpretierbar.

Ein Merkmal der *femme fatale* ist, laut Hilmes, die Instrumentalisierung ihrer Sinnlichkeit. Weil diese bei Lulu aber nicht so klar gegeben ist, vermutet sie, dass die „Instrumentalisierung der Sinnlichkeit aufgrund der Distanziertheit und Maskenhaftigkeit“²⁰⁶ Lulus nur weniger offensichtlich sei. Sie begreift Lulu als Typus der „dämonischen Verführerin“ und erläutert:

In der deutschen Literatur des *Fin de siècle* verkörper[t] Lulu [...] den Typus der »dämonischen Verführerin« am besten, denn ihre verderbliche Macht geht von der »Aura ihres bloßen Seins« aus. In der Interpretation jedoch konnte gezeigt werden, daß sich die Männer in ihren je eigenen Projektionen des Weiblichen verfangen, zu deren Rollenträgerin [...] sie die [...] Protagonistin [...] machen. Im Umgang mit solchermaßen materialisierten Weiblichkeitsimaginationen entstehen die für den Mann fatalen Folgen [...].²⁰⁷

²⁰³ Hilmes, Carola: *Die femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 155.

²⁰⁴ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 158.

²⁰⁵ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 158/159.

²⁰⁶ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 229.

²⁰⁷ Hilmes, Carola: a. a. O. S. 230.

Zwar beschreibt sie Lulu als unbewusst, passiv, kindlich und erkennt ihre Schuldlosigkeit an den unheilvollen Ereignissen an und spricht von einer freien, und nicht zweckgerichteten Sinnlichkeit Lulus. Sie geht aber davon aus, dass die Instrumentalisierung nur nicht erkannt würde und so ordnet sie Lulu in ihrer Folgerung dann den Frauengestalten der „dämonischen Verführerin“ zu.

In der ersten gedruckten Fassung der LULU-Dramen, auf die Hilmes ihre Aussage stützt, kann Lulu als *femme fatale* interpretiert werden. Hier ist sie eine aktive, voraussehende und berechnende Figur. Ihr intriganter Charakter wird besonders im dritten Akt des ERDGEISTS deutlich, in dem sie Dr. Schön dazu drängt, den Brief an seine Verlobte zu schreiben und damit die Verbindung aufzuheben. Außerdem bezeichnet Lulu sich selbst in den späteren Fassungen als Mörderin von Alwas Mutter bzw. Schönings Frau²⁰⁸ – ein Hinweis, der im Urtext vollkommen fehlt.

Doch auch hier sieht Horst Fritz die Dämonie nicht im Wesen der Lulu selbst begründet:

So betrachtet, eignet der erotischen Komponente der Lulu-Figur keineswegs jene Dämonie, die den literarischen Ruhm der Gestalt begründet. Diese Dämonie kann also nicht der absoluten Wesensbestimmung Lulus anhaften, sie muss dort gesucht werden, wo ein anderer Aspekt hinzutritt.²⁰⁹

Er beschreibt ihre Dämonie im Weiteren als Resultat des Zusammentreffens Lulus mit der Gesellschaft; erst hier bilde sich die „erotische Dämonie“²¹⁰ aus. „Lulus erotische Dämonie erweist sich somit als Korrelationsbegriff, sie resultiert aus der Kollision des gesellschaftlichen Machtanspruchs mit der Naturhaftigkeit des Geschöpfes.“²¹¹

Martin Esslin geht hier sogar noch weiter, wenn er schreibt:

Lulu ist alles andere als eine Femme fatale oder die ewige Hure: Sie ist die *unschuldigste* Gestalt im Stück, ein Mensch, der einfach mit absoluter Ehrlichkeit seiner eigenen Natur

²⁰⁸ Vgl. Wedekind, Frank: Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 87. „LULU: Ich habe deine Mutter vergiftet...“

²⁰⁹ Fritz, Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle. - In: Bauer, Roger u. a. (Hrsg.): Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977. S. 442-464. Hier: S. 459.

²¹⁰ Fritz, Horst: a. a. O. S. 459.

²¹¹ Fritz, Horst: a. a. O. S. 461.

entsprechend handelt. Ihre Natürlichkeit und Unschuld entblößen die Verrenkungen der bürgerlichen Moral.²¹²

III.4.2. Die Lulu der Urfassung

Ruth Florack bezieht sich in ihrer Schrift WEDEKINDS LULU. ZERRBILD DER SINNLICHKEIT (1995) auf die Urfassung der LULU-Dramen und bevorzugt folglich eine andere Interpretation. „Sinnlichkeit und Kalkül, Erotik als Machtinstrument“ – so definiert sie die „für das Motiv der *femme fatale* charakteristische Verknüpfung“²¹³. Die *femme fatale*, so Florack, sei eine „überlegene, eigensinnig-unabhängige, gefühllose“ Figur, die als Gegenbild zum bürgerlichen Modell der „untergeordnet-angepaßten, gefühlvollen, aufopfernden, sittlich untadeligen [...] Ehefrau und Mutter“²¹⁴ zu sehen sei. In Lulu aber sieht Florack gerade diese Voraussetzungen nicht gegeben.

Ihre Sinnlichkeit ist unmittelbar-naiv, Selbstzweck bar jeder Intentionalität, nicht vorrangig bloßes Mittel. Lulu hat ihre Ehen nicht geschickt eingefädelt, hat den sozialen Aufstieg nicht programmiert. Gerade dadurch, daß sie nicht intrigiert, Menschen und Situationen nüchtern im voraus zu berechnen versteht, kommt es laufend zu unglücklichen Überraschungen und überraschenden Unfällen – ganz im Gegensatz zu den Geschichten der *Femme fatale*. Lulu beabsichtigt keineswegs den Tod ihrer Geliebten, ist jedesmal aufs neue verblüfft.²¹⁵

Es gibt bei der *femme fatale* einen direkten Zusammenhang zwischen Sinnlichkeit und Instrumentalisierung, d. h. ihre Sinnlichkeit ist zweckgerichtet und an ein Ziel gebunden. Für die *femme fatale* ist „weder das Ausleben sexuellen Verlangens noch die Hingabe an ihren Partner“ wichtig, sondern „einzig die Zielorientierung, zu deren Verwirklichung sie ihre Sinnlichkeit einsetzt als Mittel zum Zweck“²¹⁶. Ganz anders aber verhält es sich bei der Lulu der Urfassung, die nur daran interessiert ist, „den Augenblick sinnlich zu genießen“²¹⁷, so z. B. bei ihrem kleinen „Bacchanal“²¹⁸ mit Alwa:

²¹² Esslin, Martin: Einleitung zu der »LULU« Bearbeitung von Peter Barnes in London. - In: Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 385.

²¹³ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 76). S. 45.

²¹⁴ Florack, Ruth: a. a. O. S. 42.

²¹⁵ Florack, Ruth: a. a. O. S. 52.

²¹⁶ Florack, Ruth: a. a. O. S. 44.

²¹⁷ Florack, Ruth: a. a. O. S. 54.

Die gemeinsamen Gaumenfreuden sind dabei Vorbereitung und schon Teil der Lust. [...] Lulu will den Genuß steigern; es geht ihr dabei weder um eine Irreführung des Werbenden noch darum, sich ihm zu verweigern, um ein Ziel jenseits des unmittelbaren erotischen Erlebnisses zu erreichen. Alwa freilich fehlt jeder Sinn für Spielerisches [...].²¹⁹

Selbst als sie sich prostituieren muss, kann sie noch Lust empfinden. Was Lulu macht, ist für sie kein schmutziges Geschäft wie für ihre Kunden. Während Lulus dritter Kunde Dr. Hilti von einer „Schweinärei“ spricht, ist für Lulu klar: „Moi? – Moi, je fais l’amour.“²²⁰

Der *femme fatale* geht es nicht, wie Lulu, primär um das Ausleben ihres Verlangens, sondern sie setzt ihre Sinnlichkeit ein, um andere Ziele zu erreichen. Ihre Gefühlskälte rührt daher, dass ihr Interesse nie an den Mann selbst gebunden ist. Diese Lulu dagegen kann sich unmöglich auf einen Mann einlassen, der für sie nicht zumindest eine erotische Bedeutung hat.

Florack wertet Lulus ungelenkte Sinnlichkeit als Indiz gegen eine Interpretation als *femme fatale*.

Nicht nur Lulus authentische Sinnlichkeit unterscheidet sie hier von dem Bild der *femme fatale*, auch fehlt ihr der bewusste und berechnende Charakter, welcher der verhängnisvollen Frau zueigen ist. Florack weist darauf hin, dass Lulus Ehen frei von Kalkulation sind; auch habe sie kein „Interesse an sozialem Status oder materiellen Gütern“; sie sei „lebenszugewandt und leichtlebig, amoralisch zwar, aber eben nicht unmoralisch, wie die typische Femme fatale“²²¹.

Dass Lulu gerade nicht im Stande ist, zweckorientiert und eigennützig zu handeln, zeigt sich in den Momenten, in denen ihr alles außer Kontrolle gerät, wie das Zusammentreffen ihrer Liebhaber im dritten Akt zeigt, die sich wegen Lulus Leichtsinnigkeit und ihrer chaotischen Planung alle zur selben Zeit am selben Ort einfinden.

Die Lulu der Urfassung ist zudem weitaus weniger vorausschauend und dominant in ihrem Handeln, wie es einer *femme fatale* entsprechen würde. Diese Lulu ist keine

²¹⁸ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 87.

²¹⁹ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 76). S. 54.

²²⁰ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/I. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 300.

²²¹ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 76). S. 52.

Figur, die das Geschehen aktiv mitbestimmt, sondern sie reagiert ausschließlich auf die Ereignisse. So liegt es auch nicht in ihrem Sinn, dass all diese Männer sterben, und dennoch ist sie in jedem einzelnen Fall in das Unglück verstrickt.²²²

Wie sich gezeigt hat, unterscheiden sich die Urfassung und die erste gedruckte Fassung in dieser Hinsicht voneinander. In den späteren Fassungen der LULU-Dramen ist eine Interpretation der Figur als *femme fatale* durchaus zulässig. Wedekind hat seine Figur im Sinne des aktuellen Zeitgeschmacks immer stärker dämonisiert und zu einer gefühllosen Frauenfigur umgestaltet. Besonders der Prolog zum Erdgeist, den Wedekind 1898 verfasst, verstärkt die Elemente der *femme fatale*, wenn Wedekind das Bild der Schlange verwendet und der Tierbändiger sie ankündigt mit den Worten:

Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,
Zu locken, zu verführen, zu vergiften –
Zu morden, ohne, daß es einer spürt.²²³

Carola Hilmes nennt Lulu dann auch zu Recht eine „Neuprägung des Motivs der dämonischen Verführerin“²²⁴ und in diesem Sinne wurde sie lange Zeit rezipiert. Wie sich zeigen wird, haben die Inszenierungen diese Interpretation zusätzlich begünstigt. Die Figur der Lulu kann, aufgrund der vielen verschiedenen Textfassungen und den jeweils vorherrschenden Weiblichkeitsbildern, aus diversen Perspektiven interpretiert und am Ende doch nicht festgelegt werden.

III.5. Zu Wedekinds Moralbegriff

Lulu wird auf Grund ihres abnorm wirkenden Verhaltens und ihres auffallend sinnlichen Begehrens gerne als Wedekinds Gegenentwurf zur bürgerlichen Frau und zur bürgerlichen Moral gesehen. In der literaturwissenschaftlichen Rezeption werden die LULU-Dramen aufgrund ihrer Offenheit und dem großen Interpretationsspielraum aus völlig unterschiedlichen Positionen heraus diskutiert. Besonders Wedekinds Gleichsetzung von Moral und Natur wird zum Angriffspunkt.

²²² Florack, Ruth: a. a. O. Darin: Lulu, die Kind-Frau. S. 51-56.

²²³ Wedekind, Frank: Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 9.

²²⁴ Carola, Hilmes: Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 155.

Grund für eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Moral sind die strengen Zensurbestimmungen, die eine Veröffentlichung des Dramas in seiner ursprünglichen Form verhindern. Wedekind setzt sich mit dieser Thematik in der Vorrede zur BÜCHSE DER PANDORA auseinander, die er dem Drama, nach dem Prozess 1906, voranstellt. Hier erklärt er, es gehe um den „Unterschied zwischen bürgerlicher Moral, zu deren Schutz der Richter berufen ist, und menschlicher Moral, die sich jeder irdischen Gerichtsbarkeit entzieht“²²⁵. Amoralisch, so gibt er zu, sei das Stück aus Sicht einer bürgerlichen Moral allemal. Lulu aber sei im Besitz einer menschlichen Moral und in deren Sinne handle sie. Peacock schreibt über die Lulu des ERDGEIST, sie habe

gewisse moralische Qualitäten, in denen sie ganz konsequent bleibt. Freiheitssinn an erster Stelle. Hierin ist sie mit sich selbst einig in einer Art von harmonischer Ganzheit und Unverfälschtheit, völlig konsequent und dadurch über andere hinausgehoben. Dementsprechend ist sie auch unfähig zu Betrug und Heuchlertum. Sie ist stolz darauf, dass sie niemals anders erscheinen wollte, als sie wirklich war.²²⁶

Weiter erklärt Peacock, Lulu habe „eine gewisse Großzügigkeit, völlig jenseits aller kleinlichen Plagen und Sorgen, die zu einer normalen bürgerlichen Existenz gehören“²²⁷.

Wilhelm Emrich schreibt in seinem Aufsatz WEDEKIND. DIE LULU-TRAGÖDIE: „Lulu präsentiert, ja *lebt* eine Moral, die sich noch nicht objektiviert, vergegenständlicht hat, [...] und daher auch noch nicht pervertiert ist, nicht zum äußeren Gebot sich entstellt hat.“²²⁸ Vor einer solchen gelebten Moral „enthüllt sich auch die objektivierte, vergegenständlichte gesellschaftliche Moral als Unmoral“²²⁹, zum Beispiel, wenn Schwarz sich aus verletzter Eitelkeit umbringt, weil er erfahren hat, dass er nicht Lulus erster Mann war.

Dass Lulu nicht in eine bürgerliche Moralvorstellung hineinpasst, aber in einem höheren Sinne moralisch ist, erkennt Schöning und versucht das auch Schwarz begreiflich zu machen, selbst aber kann auch er mit Lulus individualistischer Moral, mit

²²⁵ Frank Wedekind: Vorrede zu „Die Büchse der Pandora“. - In: Wedekind, Frank/Schmitz, Walter und Schneider, Uwe (Hrsg.): Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 3. Dresden: Thelem, 2003. S. 306.

²²⁶ Peacock, Ronald: Zur Problematik der Lulugestalt. - In: Schnitzler, Günther (Hrsg.): Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag. München: Fink, 1980. S. 352. Peacock bezieht sich hier auf eine Aussage Lulus, die in der Urfassung noch nicht enthalten ist: LULU „Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.“ - In: Wedekind, Frank: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 3. Der Erdgeist (1895), Bd. 3. Dresden: Thelem, 2003. S. 220/221.

²²⁷ Peacock, Ronald: a. a. O. S. 352.

²²⁸ Emrich, Wilhelm: Wedekind. Die Lulu-Tragödie. - In: Benno von Wiese (Hrsg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf: Bagel, 1958. S. 211/212.

²²⁹ Emrich, Wilhelm: a. a. O. S. 212.

ihrer „unbedingten Forderung, selbst und nicht als Kollektivwesen Weib geliebt zu werden“²³⁰, mit der Unbedingtheit ihrer Liebe nicht umgehen.

Lulus Liebe ist dem Anschein nach völlig ursprünglich und sinnlich. Sie nimmt sich das Recht auf die Befriedigung ihrer Wünsche. „Lulu also stellt den moralischen Anspruch, als Person, als Individualität geliebt zu werden. Nur so ist für sie Liebe möglich“²³¹, schreibt Emrich. Lulu liebt nie mit Hintergedanken, sondern nur, weil sie tatsächlich liebt. Weil sie aber eben nicht an die gesellschaftlichen Normen völlig angepasst ist, ihr manche Konvention unbekannt ist, wirkt sie in manchen Situationen befremdlich. Lulus Reaktionen sind demnach „viel elementarer und wahrer“²³², wie Emrich feststellt. Wolfdietrich Rasch schreibt in seinem Aufsatz SOZIALKRITISCHE ASPEKTE IN WEDEKINDS DRAMATISCHER DICHTUNG, dass, nach Wedekind, nicht „Natur als solche schon Moral sei“, dass aber die „bloße Negation und Unterdrückung der Natur“ auch noch keine Moral sei. „Erst die Anerkennung der Triebnatur ermöglicht eine wahre moralische Ordnung.“²³³ Besonders die Lulu der späteren Fassungen wird in der Rezeptionsgeschichte als Urweib und als Triebwesen gesehen.²³⁴ Doch Rasch betont, dass sich Wedekind bewusst war, „daß die pure Sexualität, das uneingeschränkte Lustprinzip, gesellschaftsunfähig ist und zerstörend wirkt“²³⁵. Sein Werk werde daher missverstanden, wenn es „als Glorifizierung der asozialen, in schrankenloser Freiheit wirkenden Sexualität“ aufgefasst wird „und wenn man seine Kritik an der Gesellschaft *darin* begründet sieht, dass sie diese Sexualität überhaupt einzuschränken sucht“. Wedekind zeige in seinen Stücken vielmehr, „dass die *Art* der Triebunterdrückung durch die bürgerliche Gesellschaft und ihre Moral verfehlt sind“²³⁶.

Florack nennt Wedekind einen „radikalen Kritiker bürgerlicher Sexualtabus“ und „einen Vorläufer der sexuellen Revolution“²³⁷. Marianne Kesting sieht „Wedekinds Kampf um die Befreiung des Sexuellen“ vor allem als Kampf „um die Befreiung des reglementierten und erstickten Lebens, für das ihm die tabuierte Erotik ein Gleichnis

²³⁰ Emrich, Wilhelm: a. a. O. S. 212.

²³¹ Emrich, Wilhelm: a. a. O. S. 210.

²³² Emrich, Wilhelm: a. a. O. S. 218.

²³³ Rasch, Wolfdietrich: Sozialkritische Aspekte in Wedekinds dramatischer Dichtung. Sexualität, Kunst und Gesellschaft. - In: Kreuzer, Helmut: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Stuttgart: Metzler, 1969. S. 414.

²³⁴ So bei Kutscher, Artur: Wedekind. Leben und Werk. München: Paul List, 1964.

²³⁵ Rasch, Wolfdietrich: Sozialkritische Aspekte in Wedekinds dramatischer Dichtung. Sexualität, Kunst und Gesellschaft. - In: Kreuzer, Helmut: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Stuttgart: Metzler, 1969. S. 410.

²³⁶ Rasch, Wolfdietrich: a. a. O. S. 411.

²³⁷ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 1.

war“²³⁸. Peacock macht darauf aufmerksam, dass Lulu nicht als „direkte Antithese zur bürgerlichen Frau“²³⁹ gelesen werden darf. Zwar sei der Zusammenhang mit der damaligen Emanzipationsbewegung ein Teilaspekt, aber das Stück sei keineswegs ausschließlich als Emanzipationsentwurf zu verstehen und nicht auf die Aufhebung aller Moral oder die Kritik am Bürgertum reduzierbar.

²³⁸ Kesting, Marianne: Frank Wedekind. - In: Publizistik, Jg. 8 (1963) S. 503.

²³⁹ Peacock, Ronald: Zur Problematik der Lulugestalt. - In: Schnitzler, Günther (Hrsg.): Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag. München: Fink, 1980. S. 346.

IV. DIE LULU DER URFASSUNG

Die Urfassung der LULU-Dramen wird erst 1988 durch Hartmut Vinçons Abdruck in THEATER HEUTE der Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Peter Zadek hatte bereits zwei Monate zuvor die Bühnenfassung im Programmheft zur Inszenierung abdrucken lassen) und ist somit erst ab diesem Zeitpunkt Teil der Wedekindforschung.

Ruth Florack, die sich an verschiedener Stelle mit der Urfassung beschäftigt hat, weist auf Lulus Charakter als Projektionsfläche hin und erklärt, dass Lulu „wesentlich als Gegenüber ihrer Partner in den Blick“²⁴⁰ kommt, „die Frau in ihrer biologischen, kulturellen, sozialen und historischen Bedingtheit“²⁴¹ aber in dieser Figur nicht realisiert wird. Eine Bühnenfigur, die ausschließlich aus den Versatzstücken männlicher Wünsche besteht, entbehrt folglich jeglichen Charakters. Somit lässt sich nur das über sie sagen, was sich durch ihr Gegenüber, das heißt durch ihren jeweiligen Partner erschließen lässt.

Florack betont, dass nicht nur Lulu keinen individuellen Charakter besitzt, sondern auch die männlichen Figuren im Drama „als Typen entworfen“ sind und „bloß unterschiedliche Haltungen im Umgang mit Lulu“²⁴² verkörpern. Um diese Haltungen soll es im Folgenden gehen, und darum, wie Lulu den Erwartungen und Funktionen, die ihr zugedacht werden, gerecht wird.

IV.1. Von Voyeuren und Fetischisten

Mehrfach wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Lulu-Figur fast ausschließlich über den Blick der Männer konstruiert wird. Der voyeuristische Blick kommt besonders dann zu tragen, wenn Lulu ihrem Ehemann Goll und anderen anwesenden Zusehern vortanzen muss. Um Goll dieses Vergnügen bereiten zu können, erhält Lulu sogar Tanzstunden bei einer Varietétänzerin. Besonders Goll lebt bei Lulu seine voyeuristische Neigung aus, nicht zuletzt deshalb, weil ihm vermutlich, ob seines

²⁴⁰ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Niemeyer, 1995. S. 74.

²⁴¹ Florack, Ruth: Erotik als Provokation und Projektion. Zu Frank Wedekinds *Lulu*. - In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Lulu*. von Frank Wedekind. GeschlechterSzenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 19-28. Hier: S. 20.

²⁴² Florack, Ruth: a. a. O. S. 21.

fortgeschrittenen Alters, diese Art der Befriedigung als Ersatz für die eigentliche Sexualität dient. Deshalb ist Lulu zuhause auch „fast immer im Hemd“²⁴³ und steht somit als Objekt für Golls Schaulust jederzeit zur Verfügung.

Aber auch an anderer Stelle wird die Lust am Betrachten augenfällig. Wedekind lässt Lulus Körper wie auch ihre Posen und Bewegungen durch die übrigen Figuren im Stück beobachten und aufs Genaueste beschreiben. Gerade der erste Akt, in dem Schwarz und Schöning vor Lulus Bild stehen und ihren Körper beschreiben, präsentiert diese Sicht auf Lulu:

SCHWARZ [...] – Der Arm ist ein Juwel – jede Welle accentuiert – die durchgedrückte Ellbogenkehle – die blitzblauen Äderchen – der feine Glanz darüber her – das flimmert von Lichtern!

SCHÖNING Das kann ich mir denken – so wenig hier noch zu sehen ist.

SCHWARZ Und nun die Achselhöhle...!

SCHÖNING Ja.

SCHWARZ Da zeigt sie ihnen in dem kräftigsten matten Fleischton zwei brandschwarze Löckchen!

SCHÖNING Die fehlen auch noch.

SCHWARZ Gefärbt natürlich!

SCHÖNING Warum?

SCHWARZ Und künstlich gekräuselt!

SCHÖNING Wie kommen sie auf den schrecklichen Verdacht?

SCHWARZ Wie ich darauf komme? – Sie sind dunkler als ihr Kopfhair – dunkler als die Brauen – während die Körperhaare...²⁴⁴

Auch wenn Lulu im Atelier dem Maler Modell für ihr Porträt sitzt, inspizieren die anwesenden Männer eingehend ihre Erscheinung. Lulu selbst verharrt dabei beinahe stumm in ihrer Pose. Sie scheint, trotz ihrer Anwesenheit, nur durch die männlichen Äußerungen und Beschreibungen existent zu sein. Lulu wird hier zum Anschauungsobjekt degradiert; dementsprechend schlägt Schöning dem Maler Schwarz vor, er solle Lulu doch als „Stilleben“²⁴⁵ behandeln. Ortrud Gutjahr weist darauf hin, dass Schwarz hier nicht nur seinen Blick auf Lulu, sondern auch „Golls voyeuristischen Blick als beobachtender Dritter“²⁴⁶ mit in das Bild einmalt.

Die Schaulust der Männer wird auch dann Gegenstand des Dramas, wenn Schöning seiner Frau und seinem eigenen Sohn von der Galerie seiner Wohnung aus beim

²⁴³ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 28.

²⁴⁴ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 11/12.

²⁴⁵ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 17.

²⁴⁶ Gutjahr, Ortrud: Lulus Bild. Vom Schauer des Schauens in Frank Wedekinds *Monstretragödie*. In: Heimböckel, Dieter und Werlein, Uwe (Hrsg.): Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 211-227. S. 220.

Geschlechtsakt zusieht. Erst als er von Lulu bemerkt wird, reagiert er. Auch Rodrigo Quast beobachtet das Geschehen aus dieser Position.

Eng verbunden mit diesem voyeuristischen Interesse ist auch die Fixierung aller zentralen Figuren auf Lulus Kleidung. Weil Wedekind ihre Beschreibung durch die Männer so umfangreich und dezidiert zeichnet, kann hier von einer fetischistischen Neigung gesprochen werden. Fetischismus meint dabei die Fixierung auf einen unbelebten Gegenstand, der mitunter sogar als Ersatz für gelebte Lust dienen kann. Demnach wäre es also vielmehr die Kleidung als Lulu selbst, die die Männer reihenweise verführt. Und auf die Kleidung als Fetisch verweist Wedekind auch, wenn er im Gespräch zwischen Schöning und Schwarz im ersten Auftritt des Dramas Lulus Kostüm geradezu erschöpfend detailliert schildern lässt. Bevor „der alte dicke, wacklige Knirps“ mit dem „Feenkind“²⁴⁷ hereinkommt, betrachten die beiden im Atelier das noch unfertige Porträt Lulus, und Schwarz beginnt von ihrem Pierrotkostüm als einem „Zaubermärchen!“ zu schwärmen, woraufhin Goll sogleich vermutet: „Hier ist mehr als Nacktheit?“ und Schwarz erwidert: „Wie man will. – Vielleicht weniger.“²⁴⁸

Im Anschluss zeigt Schwarz das Pierrotkostüm vor, woraufhin er und Schöning es nun ausführlich schildern:

SCHWARZ (*das Kostüm entfaltend*) Vorne und hinten ausgeschnitten...
SCHÖNING - Die riesigen Ponpons!
SCHWARZ (*die Ponpons beführend*) Schwarzes Seidengarn.
SCHÖNING Raben im Schnee!
SCHWARZ (*das Kostüm an den Achselbändern hochhaltend*) Ein Corset trägt sie darunter nicht!
SCHÖNING Alles in einem Stück...
SCHWARZ Taille und Beinkleider.
SCHÖNING Und nirgends geschnürt.
SCHWARZ Das hat sie nicht nöthig.
SCHÖNING - Wie kommt sie denn nur hinein?
SCHWARZ Von oben!
SCHÖNING Natürlich.
[...]
SCHÖNING Aber diese immensen Hosenpfeifen...
SCHWARZ Was stört sie daran?
SCHÖNING Sie sind zu lang.
SCHWARZ Die linke rafft sie sich empor.
SCHÖNING Ja.
[...]

²⁴⁷ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 9.

²⁴⁸ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 10.

SCHÖNING Die rechte fällt auf den Fuß.
SCHWARZ Bis vorn auf die Fußspitze.
SCHÖNING Und weiße Atlasschuhe...
SCHWARZ Und schwarzseidene Strümpfe.
SCHÖNING Transparent natürlich!²⁴⁹

Die Kleidung scheint auf die Herren verführerischer zu wirken als Lulus bloße Haut und kann somit als Fetischobjekt ausgewiesen werden.

Wenn Lulu dann leibhaftig in ihrem Pierrotkostüm erscheint, von dem sie später betont, sie habe sich „das Kostüm nicht selber gemacht“²⁵⁰, geraten die anwesenden Herren in Verzückung:

LULU (*als Pierrot aus dem Cabinet tretend*) Da bin ich.
SCHÖNING (*betrachtet sie*) Das ist infernalisches!
LULU (*näher kommend*) Nun?
SCHÖNING Geradezu beklemmend!
LULU Wie gefalle ich Ihnen?
SCHÖNING Sagen läßt sich das nicht.
LULU Nicht wahr?
SCHÖNING Bei meiner Seele!
GOLL Eine Sehenswürdigkeit! – Eine Sehenswürdigkeit!²⁵¹

Ähnlich begeistert über Lulus Gewand zeigt sich Alwa im sechsten Auftritt des dritten Aufzugs. Lulu hat ihn zu sich eingeladen, und ihm, wie Alwa es ausdrückt, eine „kleine Orgie in Aussicht gestellt“²⁵². Bereits Lulus Morgenkleid läßt ihn beinahe die Beherrschung verlieren:

ALWA [...]. Diese flüssige Seide – die sich um jede Erhöhung legt...
LULU (*ihre Finger in seine Locken grabend*) Das ist nur mein Morgenkleid...
ALWA Gott, nein – es ist um dich gleich so darin zu lieben! – Diese Seide unter den Fingern...²⁵³

Doch als er ihr Elfenkostüm darunter entdeckt, ist es um ihn geschehen:

ALWA (*unter dem Morgenkleid ein Elfenkostüm entdeckend*) Was ist das! - - Ich bin verrückt! - - Was ist das! - - Ich halluciniere!
LULU (*rasch aufstehend; ihr Kleid bleibt auf dem Divan*) Das ist für dich!! [...]
[...]
ALWA (*ist zu Boden geglitten, Lulu's Füße an seine Lippen pressend*) - Ich fürchte – daß es zerrinnt – vor meinen sehenden Augen! – Ich wage nicht aufzublicken! – Ich fürchte

²⁴⁹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 10/11.

²⁵⁰ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 29.

²⁵¹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 15/16.

²⁵² Wedekind, Frank: a. a. O. S. 88.

²⁵³ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 89.

– daß es mir unter den Händen - - - Das ist zu viel! – Wie kannst du mich so – mir so in die Eingeweide greifen – Katja! – bis in's Rückenmark! – Mich trifft ein Nervenschlag!
- - Oh, Katja! – Katja!²⁵⁴

IV.2. Die Bedeutung der Kleidung

Die Kleidung bzw. Verkleidung der Hauptfigur spielt eine wesentliche Rolle im Drama. Nicht nur, dass die männlichen Figuren Lulus Kleidung erörtern und damit für den Leser veranschaulichen, auch Wedekind entwirft die Kostüme in seinen Regieanweisungen sehr konkret. Zudem handelt es sich um derart symbolträchtige Kleidungsstücke wie das Pierrotkostüm, das Baby-Kostüm oder die Verkleidung als Fischerknabe. Besonders das Pierrotkostüm, in dem Lulu auf dem Porträt abgebildet ist, wird in fast jeder Abhandlung zum Drama thematisiert.

Das Pierrotkostüm geht zurück auf den Pierrot, eine Bühnenfigur aus der Pariser Comédie italienne im 17. Jahrhundert. Er ist stets bekleidet mit einer weißen Maske und einem sackartigen weißen Kostüm und fungiert als einfältige Dienerfigur. Besonders in der französischen Pantomime treten unter anderem Figuren wie der Pierrot auf, so auch in der bereits erwähnten Pantomime LULU von Champsaur.²⁵⁵

Wedekind greift unter anderem womöglich deshalb zu diesem Kostüm, um gewisse Parallelen zwischen Pierrot und Lulu aufzuzeigen. Die Figur des Pierrot ist als Typ entworfen und mit stereotypen Eigenschaften versehen. Um die letzte Jahrhundertwende ist der Pierrot vorrangig in Pantomimen anzutreffen und kann sich von da an nur noch stumm mitteilen. Hinter einer Maske versteckt, verständigt sich die Figur ausschließlich über ihren Körper.²⁵⁶

Auch Lulu ist eine stilisierte Figur ohne individuellen Charakter und auch sie artikuliert sich durch ihren Körper. Da weder Pierrot noch Lulu individuelle Charaktere darstellen, sind sie zugänglich für jede beliebige Zuschreibung. Somit wird der stereotype Charakter der ohnehin vollkommen eindimensionalen Kunstfigur Lulu durch ihre

²⁵⁴ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 89/90.

²⁵⁵ Vgl. Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996. S. 1062-1065.

²⁵⁶ Vgl. Utz, Peter: Was steckt in Lulus Kleid? Eine oberflächliche Lektüre von Wedekinds Schauerdrama. - In: Fues, Wolfram Malte und Mauser, Wolfram: (Hrsg.): „Verbergendes Enthüllen“. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 265-276.

Kostümierung zusätzlich verstärkt; diese Kostümierung dient also der Typisierung und verstärkt die Künstlichkeit ihrer Erscheinung²⁵⁷.

Auch Florack sieht im Pierrotkostüm „Lulus Festlegung auf Stereotypen, ihre Verdinglichung zur Un-Person“ versinnbildlicht: „Festgelegt wie die beliebte Rolle des Pierrot – beliebt unter der Voraussetzung, daß Vorgegebenes nicht in Frage steht – und wie Pierrot ohne Anspruch darauf, ernstgenommen zu werden.“²⁵⁸

Weil das Pierrotkostüm ein sehr weit geschnittenes, sackartiges Gewand ist, werden die Körperformen und somit die geschlechtliche Identität verschleiert. Hartmut Vinçon sieht gerade darin die Attraktivität des Kostüms: „Selbstverständlich soll das männliche Pierrotkostüm als Kontrastmittel die Feminität Lulus besonders hervorheben.“²⁵⁹ Vinçon verweist in diesem Zusammenhang auf den erotischen Reiz des Androgynen, den dieses Kostüm mit sich bringt. Andrea Bartl sieht einen besonderen Hinweis bereits in der Tatsache, dass Lulu im Pierrot erscheint und nicht in der weiblichen Ausprägung, der Pierrette.²⁶⁰ Ebenso geschlechtskonträr und zwitterhaft wirkt Lulus Kostüm als Fischerknabe, bei dem sie Holzschuhe, ein Hemd aus grobem Leinen und eine kurze Hose aus grobem Wollstoff trägt.²⁶¹ Lulu kostümiere sich „entsprechend als Kindfrau, wenn sie Goll im androgynen Pierrot oder als ›Fischerknabe‹ mit vorne offenem Hemd vortanzte“²⁶², deutet Sigrid Berka.

In geschlechtlicher Hinsicht klarer positioniert ist Lulus Baby-Kostüm. Es besteht aus einem halblangen Hängerkleidchen, das weder die Taille noch die Hüfte betont.

²⁵⁷ Vgl. Berka, Sigrid: Kindfrauen als Projektionsfiguren in Mörikes *Maler Nolten* und Wedekinds *Monstretragödie*. - In: Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption. New York, Berlin, Bern, u. a.: Lang, 1993. S. 135-164. Hier: S. 138.

²⁵⁸ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Niemeyer, 1995. S. 116.

²⁵⁹ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996. S. 1064.

²⁶⁰ Vgl. Bartl, Andrea: „Ich bin weder das eine noch das andere.“ Frank Wedekinds Lulu-Dramen im Kontext des Androgynie-Themas in der deutschen Literatur um 1900. In: Koopmann, Helmut; Martin, Ariane; Wisskirchen, Hans (Hrsg.): Heinrich Mann-Jahrbuch 20/2002. Lübeck: Schmidt-Römhild, 2003. S. 103-130. Hier: S.117. Weitere Hinweise auf Lulus Androgynität sieht Bartl in der Verwendung bestimmter Symbole wie der Farbe weiß oder der Lilie, in dem Hinweis auf die ebenfalls androgyn konzipierte Mignon-Figur bei Goethe, und in einigen Figurenkonstellationen. Bartl untersucht diesen Zusammenhang im Bezug auf den ERDGEIST und die BÜCHSE DER PANDORA. Sie stellt dabei eine Abschwächung des Motivs in den verschiedenen Fassungen fest: „Für Lulu führt der Weg also vom androgynen Erdgeist zur eindeutig weiblichen Büchse der Pandora. Ihr androgynes Potential verliert die Figur während dieser Entwicklung, [...]“. S. 122.

²⁶¹ Vgl. Wedekind, Frank: Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 27.

²⁶² Berka, Sigrid: Kindfrauen als Projektionsfiguren in Mörikes *Maler Nolten* und Wedekinds *Monstretragödie*. - In: Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption. New York, Berlin, Bern, u. a.: Lang, 1993. S. 135-164. Hier: S. 156.

Derartige, später unter der Bezeichnung Baby Doll bekannt gewordene Kleider sollten vor allem im Varieté den Typus der erotisch-naiven Kindfrau betonen, wie Vinçon in seinem Kommentar erklärt.²⁶³

Diese Ausführungen veranschaulichen Lulus Funktion als erotische Kunstfigur. Sie zeigen Lulu als Gegenstand voyeuristischer Begierde und fetischistischer Neigungen. Die vielen Verkleidungen versehen die Figur mit den Zuschreibungen des jeweiligen Kostüms. Sie stellen außerdem die „Künstlichkeit ihrer Erscheinung“²⁶⁴ heraus.

IV.3. Lulu im männlichen Blick

IV.3.1. Obermedizinalrat Dr. Goll

Besonders Dr. Goll scheint eine ausgeprägte Vorliebe für Verkleidungen zu haben, denn „unmittelbare Erotik schätzt Goll wenig, er bevorzugt die unverfängliche Distanz des Zuschauers“,²⁶⁵ interpretiert Ruth Florack. Daneben zeigt Goll eine Schwäche für sehr junge Frauen, wie er es selbst im Gespräch mit Schöning formuliert. Während Lulu sich für das Porträt umkleidet, erwägen die beiden die Vorteile, die eine junge Frau verspricht:

GOLL [...] Ich liebe, wissen Sie, das Unfertige - das Hülflöse - dem ein väterlicher Freund noch nicht entbehrlich geworden...

SCHÖNING (*eine Cigarette anzündend*) Es prätendiert dafür auch nicht, ernst genommen zu werden.

GOLL Es weiß Einen wenigstens nicht zu kontrollieren.

SCHÖNING Und die Vortheile bleiben die nämlichen...

GOLL Im Gegentheil.

SCHÖNING Brauchte man nur nicht so lange, um das einzusehen! - - Man kann sich ja leider nicht mehr als wohl fühlen.

GOLL Ich schlage mich von früh bis in die Nacht mit dem unappetitlichen Sensenmann herum und habe, wie Sie wissen, keine Kinder. - Gewisser Bedürfnisse entwöhnt man sich nicht, mag man noch so verkalken. [...]²⁶⁶

²⁶³ Vgl. Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996. S. 987.

²⁶⁴ Berka, Sigrid: Kindfrauen als Projektionsfiguren in Mörikes *Maler Nolten* und Wedekinds *Monstretragödie*. - In: Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption. New York, Berlin, Bern, u. a.: Lang, 1993. S. 135-164. Hier: S. 138.

²⁶⁵ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Niemeyer, 1995. S. 77.

²⁶⁶ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 14 und 15.

Goll sieht es als seine Aufgabe an, Lulu zu erziehen, wobei diese Erziehung sich eher als Dressur entpuppt und augenscheinlich in erster Linie nach seinen Bedürfnissen ausgerichtet ist.

Goll dressiert Lulu nicht nur, er bewacht sie auch unentwegt. Als er sich von Alwa und Schöning schließlich doch dazu überreden lässt, mit zur Generalprobe von Alwas neuer Inszenierung zu gehen um dort „die kleinen Mädchen“²⁶⁷ tanzen zu sehen, lässt er Lulu für kurze Zeit unbeaufsichtigt. Lulu ist deshalb vollkommen verunsichert: „Er läßt mich sonst keine Minute allein“, erklärt sie dem Maler besorgt. „Das erste Mal, daß er mich mit jemand Fremdem allein läßt...“²⁶⁸

Dass das Alleinsein ihr Angst macht, deutet Lulu wiederholt an. Sie kann wohl auch deshalb nicht allein sein, weil sie vollkommen unselbstständig ist, man könnte auch sagen, von Goll zur Unselbstständigkeit erzogen worden ist. Goll behandelt sie regelrecht wie ein Kind, lässt sie von der Haushälterin ankleiden, baden und frisieren. Lulu weiß selbst: „Ich bin nichts ohne sie.“²⁶⁹ In ihrer Abhängigkeit ist sie es auch nicht gewohnt, selbst eine Wahl treffen zu müssen und deshalb ist es ihr ohnehin „wohler, wenn man keine hat“²⁷⁰. Nach dieser Devise begegnet Lulu auch ihren Ehemännern und Liebhabern. Sie treibt von einem Mann zum nächsten, von einer Situation in die andere, ohne selbst Anteil an der Entwicklung zu haben.

Aus Lulus Angst vor dem Alleinsein heraus ist auch ihre Reaktion auf Golls Tod zu lesen. Der Mensch, der sie zwar dominiert und gequält, aber eben auch gelenkt hat, ist nicht mehr da. In dem Moment, als sie erkennt, dass Goll tot ist, wird ihr wohl bewusst, dass sie jetzt alleine ist und nicht weiß, wo sie hin soll. Die pure Existenzangst ruft demnach ihre seltsame Reaktion hervor.

LULU (*in einiger Entfernung stehend*) ... Auf einmal – springt er auf! -- (*im Flüsterton*)
Bußi! – Bußi! -- (*beide Hände an die Schläfen ziehend*) ... Er läßt sich nichts merken. --
(*geht im Bogen nach hinten*) – Die Hose geplatzt – und er fühlt es nicht! -- (*hinter ihm stehend*) ... Bußi! ... (*sie berührt ihn mit der Fußspitze*) ... Schweinchen! --
(*zurückweichend*) Es ist ihm ernst (*vor sich hinstarrend*) ... Er dressiert mich nicht mehr! -- (*sie geht in Gedanken nach rechts*) -- Er hat mich satt --- was thue ich --
Kleider habe ich -- (*sich nach dem Schlafkabinet umwendend*) -- ich kann mich nicht anziehen --- mich ausziehen -- das kann ich --- (*kommt nach vorn und beugt sich zur*

²⁶⁷ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 21.

²⁶⁸ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 24 und 25.

²⁶⁹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 25.

²⁷⁰ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 24.

Erde) -- ein wildfremdes Gesicht! -- Wenn er so käme -- hu -- (*indem sie sich emporrichtet*) – und niemand da – der ihm die Augen zudrückt --²⁷¹

Ihr Ausruf „Jetzt bin ich reich“²⁷² im Anschluss, klingt kaltblütig und berechnend, ist möglicherweise aber nur die Erkenntnis ihrer Rettung, weil sie weiß, dass das Geld ihre Existenz sichern wird, indem es ihr einen neuen Mann garantiert.

IV.3.2. Maler Eduard Schwarz

Schwarz ist Lulus Reizen bereits zu Beginn im Atelier hoffnungslos erlegen. „Wie schön Sie sind!“, schwärmt er und nur wenig später gesteht er „Ich liebe dich...“, worauf Lulu nur ein schauerndes „oh“ entgegnet.²⁷³ Als er sie, nach Golls Tod, auffordert, ihm „in’s Auge“ zu sehen, erwidert Lulu: „Ich sehe mich als Pierrot darin...“²⁷⁴ Wedekind veranschaulicht hier Lulus Funktion als Projektionsfigur: Lulu selbst sieht sich nur als Abbild, sie kann kein eigenes Ich erkennen. Wenn Schwarz sie im Laufe des erregten Gerangels mit Fragen bedrängt, antwortet sie immer nur „Ich weiß es nicht.“²⁷⁵ Es zeigt sich, dass Lulu keinerlei individuell geformten Charakter, keine Identität besitzt, weil sie immer nur im Moment als das von ihrem Gegenüber gespiegelte Bild leben und neu belebt werden kann. Auf all die Fragen hat sie keine Antwort. Sie entpuppt sich deshalb als bloße Hülle.

Nach Golls Tod will Schwarz sich mit Lulu verheiraten. Wie die anderen Männer stellt auch er seine Tat als Wohltätigkeit dar und meint, er könne „sie emporziehen - die Seele in ihr wecken“²⁷⁶. Auch später, als die beiden bereits verheiratet sind, rühmt er sich mit seiner vermeintlichen Selbstaufopferung: „Aus dem Schlamm mußte ich dich auffischen – mußte dich unter blutiger Selbstüberwindung auffischen. Ich war Mann genug!“²⁷⁷

²⁷¹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 36.

²⁷² Wedekind, Frank: a. a. O. S. 38.

²⁷³ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 31 und 33.

²⁷⁴ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 39.

²⁷⁵ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 39 und 40.

²⁷⁶ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 40.

²⁷⁷ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 40 und 44.

Florack sieht in dieser Szene „den Widerspruch von Bild und Wirklichkeit scharf“²⁷⁸ herausgestellt, denn tatsächlich, erklärt sie, sei Schwarz derjenige, der von Lulu und ihrem Geld profitiere. Ihr Gewinn ist einzig der, dass sie nicht alleine ist, ansonsten bietet ihr die Ehe mit dem Außenseiter Schwarz nur wenig, sie leidet vielmehr unter der Beziehung. Als Lulu ihm von der Schwangerschaft erzählt und dabei deutlich ihre Sorgen zum Ausdruck bringt, wenn sie zu ihm sagt, sie hätte „so gerne noch ein Weilchen in’s Blaue hinein geliebt“ und ihm kurz darauf mitteilt, sie habe „die halben Nächte durchgeweint“²⁷⁹, geht Schwarz gar nicht auf Lulus Ängste ein, sondern denkt nur an sein Wohlergehen:

SCHWARZ [...]. Du hast mir mein Glück gebaut. Du weißt das nicht, aber du kannst nicht anders. Du blühst für mich und du welkst für mich. Für mich! Für mich! Dein Leib lebt für mich! – Preise dich glücklich – mehr hast du ja nicht!²⁸⁰

In der Konfrontation mit Schwarz’ Vorstellungen von einer Ehe, sehnt Lulu sich zurück in die Kindheit:

LULU - Ich würde mir denken, ich sei wieder jung – ein kleines Kind – ich wüßte von nichts. – Ich würde mich wieder auf etwas freuen – darauf freuen, groß zu werden. – Ich könnte wieder lachen, wenn ich daran dächte – wie schön das wäre ---- ich würde wieder ein klein wenig Jungfrau...²⁸¹

Florack erläutert, dass hier „Kindheit in bezug auf Lulu als nur vermeintlich heile Welt durchschaubar gemacht wird“, weil Lulus Kindheit alles andere als eine heile Welt war. Somit sei „die Funktion des Motivs bei Wedekind frei“ von Eskapismus. Lulus Sehnsucht nach Kindheit stehe hier als „Synonym für Freiheit, Selbstvergessenheit, freudig-unbedingte Bezogenheit auf den gegenwärtigen Augenblick“²⁸², so Florack.

Durch die Verknüpfung von Kindlichkeit als integrativem Moment von Lulus Sinnlichkeit – einer Konstante vom ersten bis zum letzten Akt – mit Elementen affektiver Bezogenheit verweist Wedekinds Figur auf die Utopie einer Lebensintensität in zweckfreier, ganz und gar augenblickserfüllter, totaler sinnlicher Begegnung [...].²⁸³

²⁷⁸ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 78.

²⁷⁹ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 43 und 44.

²⁸⁰ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 44.

²⁸¹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 45.

²⁸² Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 91.

²⁸³ Florack, Ruth: a. a. O. S. 91 und 92.

Lulu zeigt sich im Gespräch mit Schöning zutiefst unglücklich in ihrer Ehe mit Schwarz und sehnt sich zurück nach Goll, von dem sie manchmal sogar noch träumt. Schöning gegenüber bezeichnet sie Schwarz als „banal“ und „einfältig“ und beklagt sich:

LULU [...] Er hat keine Erziehung. – Er hat keine Ahnung, wie er neben Anderen aussieht. – Er sieht nichts. – Er sieht sich nicht und mich nicht. Er ist blind – blind – blind – wie ein Ofenrohr...

[...]

LULU [...] Er kennt mich gar nicht. – Er nennt mich Waldvöglein und Gazelle und hat gar keine Ahnung von mir. – Er würde jeder Klavierlehrerin das gleiche sagen. – Er kennt keinen Unterschied.²⁸⁴

Florack weist darauf hin, dass sich Lulus Bedenken dabei nicht auf Schwarz' mangelndes Begehren beziehen, sondern auf die Indifferenz, mit der er sie liebt. Er ist noch „nie zu einem Mädchen gegangen“²⁸⁵, erklärt sie Schöning und hat dementsprechend überhaupt keine Vergleichsmöglichkeiten. Florack sieht die Problematik darin verankert, dass Lulus Forderung in ihrer Einzigartigkeit geliebt zu werden, von Schwarz nicht erfüllt werden kann:

Wedekinds Lulu will vielmehr in ihrer unverwechselbaren Erotik, ihrer vitalen, lebens- und liebeshungrigen Körperlichkeit geliebt werden. Leichtlebigkeit will sie. [...] will sich leicht und lebendig fühlen, wohlfühlen in ihrer Haut [...]. Wenn sie sich bemüht, zu gefallen und begehrt zu werden, so nicht aus Eitelkeit oder Narzissmus, sondern als Vorbedingung für die lustvolle Hingabe an einen Augenblick sinnlich erfüllter Begegnung. Gerade ihr unvorsichtiges, der Situation ganz und gar nicht angemessenes Verhalten am Ende – wenn sie Jack drängt zu bleiben – zeigt ihre unbedingte Suche nach Liebe.²⁸⁶

Auch weiß Schwarz Lulus lustvolle Verkleidungen nicht zu würdigen, wie Lulu Schöning gegenüber im zweiten Akt berichtet:

LULU [...] Wenn ich mir mein Haar parfümiere und ein dunkel-seidenes Plissee-Hemd überwerfe – mit handbreiten Spitzen, und mir Spangen um die Knie lege ...

SCHÖNING Ich erinnere mich.

LULU Und nichts mehr freihabe, als meine beiden Arme, dann reißt er wie ein Zulu – ritsch, ratsch – alles durch und ich habe nichts als ein Grunzen...

SCHÖNING Es ist unglaublich.

LULU Und wenn ich ihm dann in meinem Baby-Kostüm Tararabumdiäh tanze, schläft er ein.²⁸⁷

²⁸⁴ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 57 und 59.

²⁸⁵ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 59.

²⁸⁶ Florack, Ruth: Erotik als Provokation und Projektion. Zu Frank Wedekinds *Lulu*. - In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Lulu. von Frank Wedekind. GeschlechterSzenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 19-28. Hier: S. 21/22.

²⁸⁷ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 59.

Schwarz ist besessen von der Idee der Jungfräulichkeit. Trotz besseren Wissens (Lulu war bereits verheiratet) glaubt er tatsächlich, Lulu sei bei ihrer zweiten Hochzeit noch Jungfrau gewesen und hält an dieser Vorstellung fest. Er ist so darauf versessen, dass er Lulus Gefühle gar nicht zur Kenntnis nehmen kann. So erzählt Lulu: „Wenn mir ekelt, meint er, es sei kindliche Verschämtheit.“²⁸⁸

Er kann selbst dann die Wahrheit nicht erkennen, wenn Lulu ihm ihr Verhältnis mit Schöning offenbart. Er scheint nicht zu begreifen, dass Lulu plötzlich so von seinem Idealbild abweicht; doch Schöning belehrt ihn:

SCHÖNING Das ist *ihr* Verdienst. -- Wenn sie nicht das ist, was du dir vorgestellt hast, dann mach sie dazu! – Mach dich für deinen Fehler verantwortlich!²⁸⁹

Schöning klärt Schwarz über Lulus Vergangenheit auf und Schwarz muss endlich erkennen, dass Lulu nie die war, die er sich erdacht hat. Am meisten brüskiert ihn aber, dass Lulu nicht mehr unberührt war, als er sie geheiratet hat. Damit bricht offenbar für ihn seine ganze Idee zusammen. Der Selbstmord im Anschluss erscheint grotesk: Er nimmt sich sein Leben, weil er lieber tot sein will, als damit leben, dass Lulu nicht unberührt in die Ehe gegangen ist. Er tötet sich, weil sie seinem zweifelhaften Ideal nicht gerecht werden konnte.

IV.3.3. Schigolch

Schigolch tritt im Drama als Vaterfigur auf, auch Lulu selbst bezeichnet ihn als ihren Vater. Im vierten Akt im Gespräch zwischen Lulu und Schigolch wird deutlich, dass er sie bereits als Kind gekannt hat:

SCHIGOLCH [...]. So hatte ich dich auf den Knien – es sind nun – Herrgott – sind bald zwanzig Jahr. – Wie die Zeit vergeht. – Wie du gewachsen bis [sic!]. – Da schriest du ebenso. – Da habe ich dich auch – ich strich dir über die Haare und rieb dir die Knie warm. [...]²⁹⁰

²⁸⁸ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 59.

²⁸⁹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 66.

²⁹⁰ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 138.

Doch zeigt sich in der Urfassung eindeutig, dass Schigolch nicht ihr leiblicher Vater ist, wenn Lulu in der besagten Szene Schigolch darum bittet, Rodrigo für sie zu töten und ihn anbettelt: „Deinem Kind zu Liebe – bring ihn um!“, woraufhin er antwortet: „Ich weiß ja nicht – wessen Kind du bist...“²⁹¹

Er ist also nicht ihr biologischer Vater, beansprucht aber, sie gerettet zu haben. So legt er es Lulu gegenüber dar, als er sie besucht und sie um Geld bittet; Lulu bestätigt ihm seinen Anteil an ihrer „Erziehung“:

SCHIGOLCH [...]. Ich hatte Vertrauen in dich als noch gar nichts an dir zu sehen war, als deine zwei großen Augen und das breite Maul darunterher...

[...]

LULU Du hast mich dressirt.

[...]

SCHÖNING [...]. Weiß du noch wie ich dich nackt aus dem Hundeloch zog?

LULU Wie du mich an den Händen aufgehängt hast und mir mit den Hosenträgern den Hintern zerbläut, dessen erinnere ich mich noch wie heute.²⁹²

Schigolch kann als der einzige Mann im Stück gesehen werden, der keine falschen Erwartungen an Lulu knüpft und der sich für sie interessiert und ihr auch zuhört. So fordert er sie bei seinem Besuch auf: „Nu erzähl du mal – lange nicht gesehen – meine kleine Lulu.“ Und als er sieht, wie sie jetzt mit Schwarz wohnt, stellt er zufrieden fest: „So habe ich es für dich geträumt. Du bist darauf angelegt.“²⁹³

Lulu und Schigolch scheinen auf ganz sonderbare Weise miteinander verbunden zu sein, so spürt Lulu seine Anwesenheit schon bevor er in Erscheinung tritt. Wenn Schwarz zur Tür eilt und den vermeintlichen Bettler vorfindet, weiß Lulu bereits, dass es Schigolch ist, der vor der Tür steht: „-- Du ---- Du ---- du -- du -- hier? ---- Ah ---- Ah – ist das gut -----“²⁹⁴

Was Schigolch aber dann doch von einem selbstlos liebenden Vater unterscheidet, ist die Tatsache, dass er Gegenleistungen verlangt. Nicht nur, dass er regelmäßig von Lulu Geld verlangt, auch bittet er sie gelegentlich, dass sie sich „mal wieder [...]“

²⁹¹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 139.

²⁹² Wedekind, Frank: a. a. O. S. 52 und 53.

²⁹³ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 50 und 51.

²⁹⁴ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 48.

herablassen“ möchte, „wie früher...“²⁹⁵. Lulu selbst deutet gegenüber der Gräfin Geschwitz Schigolchs sexuelle Forderungen an:

LULU - Ich mußte es, als ich noch keine Drei zählen konnte. – Das war auch keine Freude.²⁹⁶

Im letzten Akt, in der Dachkammer, will Lulu sich an Schigolch wärmen, doch der verstößt sie und drängt sie dazu, sich zu prostituieren: „Gieb ihr einen Tritt, daß sie hinunterfliegt. [...]“²⁹⁷, sagt er zu Alwa.

Im Kampf ums eigene Leben gilt ihm Lulu offenbar nichts mehr.

IV.3.4. Chefredakteur Dr. Franz Schöning

„Ich war immer wie ein Vater zu dir“²⁹⁸, erläutert Schöning seine Position. Auch er will Lulu vor „dreizehn Jahren“ aus dem „Schmutz“²⁹⁹ aufgenommen haben. Und auch er macht sich für Lulus Werdegang verantwortlich:

SCHÖNING - Ich habe dich erziehen lassen; ich habe dich verheiratet; ich habe dich zweimal verheiratet; nun möchte ich nur noch, daß du eine anständige Frau wirst...³⁰⁰

Dabei steht Letzteres vor allem in seinem eigenen Interesse. Schöning will nämlich sein Verhältnis mit Lulu beenden, um ein junges Mädchen aus der Gesellschaft „unter ein reines Dach führen“³⁰¹ zu können. Ebenso wie Goll hat er eine Vorliebe für junge Mädchen. Wer seine Zukünftige, Fräulein zum Bergen, wirklich ist, weiß er aber kaum:

LULU - Kennen Sie sie denn?
SCHÖNING Sie hat mir als Kind auf den Knien gesessen.
LULU - Hübsch?
SCHÖNING Sie hat Anlagen dazu.
LULU - Sie weiß noch gar nichts?
SCHÖNING Man bereitet sie darauf vor.
LULU - Sie ist noch in der Pension?
SCHÖNING Ihr erster Schritt in's Freie führt sie mir zu.
[...]

²⁹⁵ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 140.

²⁹⁶ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 147.

²⁹⁷ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 160.

²⁹⁸ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 101.

²⁹⁹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 64 und 67.

³⁰⁰ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 62.

³⁰¹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 60.

LULU Ist sie schon sechzehn?
SCHÖNING - Es wird sich noch alles aus ihr machen lassen.³⁰²

Lulu hat Mitleid mit dem Mädchen: „Was wollen Sie mit dem Kind...!“, fragt sie Schöning. Sie gibt ihm zu bedenken: „Es ist zu jung für Sie!“³⁰³ und weist auf ihre Unerfahrenheit hin: „Sie langweilen sich todt – so wahr ich Lulu bin! – Die Kleine langweilt Sie mit ihrer Fröhlichkeit und langweilt Sie wenn sie still ist.“ Doch Schöning hat da keine Bedenken: „- Ich werde ihr schon die richtige Façon geben“³⁰⁴, ist er überzeugt.

Lulu ist außer sich darüber, dass Schöning sie verlassen will und wehrt sich vehement dagegen:

LULU Ich kann mich von ihnen nicht wegwerfen lassen -- ich gehe daran zu Grunde. – Wenn mich die ganze Welt mit Füßen tritt – nur Sie nicht – nur Sie nicht! -- Es wäre schlecht von Ihnen! – Sie bringen mich um's Leben!

Um bei ihm bleiben zu dürfen, unterwirft sie sich geradezu:

LULU Wenn ich jemandem auf dieser Welt gehöre, dann gehöre ich Ihnen! Sie haben alles für mich gethan! Ich habe alles von Ihnen! – Nehmen Sie es! Nehmen Sie mich als Magd, wenn sie wollen...

[...]

LULU Machen Sie mit mir, was Sie wollen; wozu bin ich denn da! Nur das nicht! Nur das nicht! Werfen Sie mich nicht weg!³⁰⁵

In diesem „somasochistischen Gewaltverhältnis“ hat der „väterlich-dominante“³⁰⁶ Schöning Lulu zu dem gemacht, was sie ist, doch jetzt wird er sie nicht mehr los, prognostiziert Ortrud Gutjahr. „Daß sich der Mann [...] auch zum Gefangenen dieses Bildes macht, weiß Lulu auszunutzen“³⁰⁷, und so behält Lulu Recht mit ihrer Behauptung gegenüber Schöning: „Sie heiraten mich ja doch.“³⁰⁸ Und, wenn sie später mit ihm verheiratet ist, besteht sie mit Recht darauf:

³⁰² Wedekind, Frank: a. a. O. S. 55 und 56.

³⁰³ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 60.

³⁰⁴ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 60/61.

³⁰⁵ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 61/62.

³⁰⁶ Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900. - In: Roebing, Irmgard (Hrsg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Frauen in Geschichte und Gesellschaft. Bd. 14. Pfaffenweiler: Centaurus, 1989. S. 45-76. Hier: S. 63.

³⁰⁷ Gutjahr, Ortrud: a. a. O. S. 64.

³⁰⁸ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 76.

LULU Du hast mich doch nicht geheiratet
SCHÖNING Was habe ich denn gethan?
LULU Ich habe dich geheiratet.³⁰⁹

Im weiteren Verlauf des dritten Aufzugs wird erneut Lulus unbändiger Lebenswille vorgeführt. Nachdem Schöning Lulu und Alwa erwischt hat, gibt er ihr seine Pistole und zwingt sie, sich selbst damit zu erschießen. Die Frage, warum er es nicht tut, beantwortet Lulu sich selbst: „Du hast mich zu lieb dazu.“³¹⁰ Schöning zu Gehorsam verpflichtet, hat es den Anschein, als wolle sich Lulu tatsächlich töten; sie ringt mit sich selbst, aber etwas in ihr ist stärker und bäumt sich dagegen auf. Lulu hängt viel zu sehr an ihrem Leben, um diesen Schritt zu tun.

LULU (*seine Hand zurückhaltend*) Noch nicht! – Noch nicht! - Ich bin noch so jung.
SCHÖNING Gieb mir die Hand.
LULU - Es drückt mir das Herz ab...
SCHÖNING Ach was! – Es thut nicht weh.
LULU (*den Revolver haltend*) Es bringt mich um!
SCHÖNING Ruhig! – Ruhig!
LULU Warum soll ich schon aus der Welt.³¹¹

Sie fleht Schöning an, sie zu bestrafen, und so für Vergeltung zu sorgen: „Du mußt mich binden und peitschen.“³¹² Schließlich fallen zwei Schüsse - Lulu hat sich entschieden zu leben. Sie nähert sich, ohne das Ausmaß der Situation zu begreifen, dem im Sterben liegenden Schöning und fragt: „- Habe ich dir weh gethan...“? Schöning weiß offenbar, was diese Tat für seine „kleine Mörderin“, seine „Elfe“ bedeutet, denn er rät ihr:

SCHÖNING (*Lulu erblickend*) – Meine -- Mörderin -- es – es brennt -- bring dich – in Sicherheit -- in Sicherheit -- die Schlüssel -- nimm die Schlüssel - aus der Tasche...
LULU - Du spürst nichts...
SCHÖNING - Im Geldschrank liegen – sechzigtausend [...] ³¹³

Lulu, die vom Geschehen noch ganz erschüttert wirkt, scheint sich über ihr Verbrechen noch gar nicht im Klaren zu sein. So ist es dann Alwa, der überlegt, wie der Mord zu vertuschen wäre und Schöning den Revolver in die Hand legen will.

³⁰⁹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 83.

³¹⁰ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 100.

³¹¹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 101/102.

³¹² Wedekind, Frank: a. a. O. S. 101.

³¹³ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 104.

Wenn Lulus Männer sterben „rückt die bloße Existenzsicherung in den Vordergrund. Doch erst im äußersten Notfall [...] ist Lulu zu kalkulierte[m] Handeln bereit“³¹⁴, erklärt Florack. Und so entscheidet Lulu, sich nach Paris abzusetzen, um einer Verhaftung zu entgehen. Alwa wird sie dorthin begleiten. Auch hier zeigt es sich, dass Lulu keinen Anteil an der Entscheidung hat, denn es ist Alwa, der sie zwingt, ihn mitzunehmen:

ALWA (die Schlüssel in der Hand) Du mußt mich mitnehmen...
LULU - Ich muß mich umziehen...
ALWA Sonst gebe ich dir das Geld nicht.
LULU Ich kann dir nicht wehren, nach Paris zu reisen.³¹⁵

IV.3.5. Alwa Schöning

Lulu bezeichnet Alwa als den Einzigen, mit dem sie überhaupt sprechen kann. Doch auch Alwa ist nicht als eine Figur interpretierbar, die wirklich an Lulu und ihren Sorgen interessiert ist, sondern auch er jagt einem Phantom hinterher. „Eine zweite Katharina die Zweite“³¹⁶ will er in ihr sehen. Er ist ihrem Körper völlig verfallen und kann sich bei ihrem Treffen kaum beherrschen:

ALWA [...] ich fühle dich! – Dich – das heißt, deinen Körper!
[...]
ALWA [...]. Du glaubst nicht in welcher Enevation *ich* mich befinde! Die Droschke holperte so entsetzlich – ich lechze! – Seit du mir diese kleine Orgie in Aussicht gestellt hast, ist mir Nacht für Nacht, als hätte ich dich schon. Und nun bin ich da und du auch; ich sehe deine Knie unter dem Blumenmuster, deine Bewegungen, deine glühenden Augen – ich muß meiner Schwärmerei Ausdruck geben, wenn sie mich nicht zum Lustmörder machen soll!
[...]

Lulu genießt es, ihn so leiden zu sehen und sich selbst dabei so begehrt zu wissen: „Es ist herrlich, dich so zu hören!“³¹⁷, erwidert sie auf Alwas Qualen.

Im vierten Akt, in Paris, versichert Rodrigo ihr, ihr Mann liebe Lulu „so verzweifelt“, sogar „noch heißer als früher“. Lulu hat dafür längst nichts mehr übrig, sie hat ihn

³¹⁴ Florack, Ruth: Erotik als Provokation und Projektion. Zu Frank Wedekinds *Lulu*. - In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Lulu*. von Frank Wedekind. GeschlechterSzenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 19-28. Hier: S. 21.

³¹⁵ Wedekind, Frank: *Lulu*. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 107.

³¹⁶ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 165.

³¹⁷ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 87/88.

schließlich auch nicht gebeten, sie zu begleiten und so entgegnet sie gleichgültig: „Er soll mich nur lieben...“ Sie zeigt, dass sie sich nichts mehr mit ihm vorstellen kann, um keinen Preis: „Er macht mir übel“³¹⁸, erklärt sie auf Rodrigos Drängen.

Obwohl auch Alwa als eine Figur konzipiert ist, die weitaus mehr an Katjas Fleisch als an Lulus Wesen Interesse zeigt, scheint sein Begehren durchaus an eine wahre Zuneigung gebunden zu sein und so will er am Ende verhindern, dass sie sich prostituiert. Selbst aber unfähig, für Unterhalt zu sorgen, lässt er seine Frau dann doch auf die Straße gehen.

IV.3.6. Casti-Piani

Casti-Piani droht Lulu, sie der Polizei auszuliefern, wenn sie nicht freiwillig in ein Bordell nach Kairo geht. Sie besitzt mittlerweile kein Geld mehr, um sich von ihrem Erpresser freizukaufen und ist Casti-Piani schutzlos ausgeliefert. Erpressbar hat sie sich vor allem dadurch gemacht, dass sie ihn liebt und Casti-Piani weiß das wohl: „Ich habe ja sogar ihr Herz...“, sagt er und Lulu entgegnet: „ - Es ist wahr. - Es ist stärker als ich.“³¹⁹

Ähnlich wie gegenüber Schöning reagiert sie auf die Bedrohung durch totale Unterwerfung:

LULU Warum wollen Sie mich verkaufen – warum! - Nehmen Sie mich – wie ich bin –
wohin Sie wollen – Ihnen zu Liebe – will ich Alles...³²⁰

Im Gegensatz zu Lulu wissen die Geschwitz und Alwa von Anfang an, was für ein Mensch Casti-Piani ist. Lulu will jedoch davon nichts hören und verteidigt ihn, trotz besseren Wissens. Als die Geschwitz sie warnt: „Es ist ein gemeiner Mensch!“, befiehlt Lulu ihr: „Schweigen Sie!“³²¹

Dagegen, dass Lulu in einem Bordell als Prostituierte arbeiten soll, wehrt sie sich mit aller Kraft. Die Vorstellung, ihren Körper zu verkaufen, widerstrebt ihr zutiefst, wie im Gespräch mit Casti-Piani deutlich wird:

³¹⁸ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 128.

³¹⁹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 115.

³²⁰ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 121.

³²¹ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 124.

LULU Ich gehe in kein Bordell! – Lieber sterben...
[...]
LULU Lieber ließe ich mir die Haut vom Leib reißen...
[...]
LULU Ich würde wahnsinnig. - Ich habe nichts als mich – meinen Leib – und soll mich
jedem Lumpenkerl...³²²

Erst am Ende, als Lulu erkennt, dass Casti-Piani sie verraten wird, ist sie erneut gezwungen um ihre Freiheit zu kämpfen und entscheidet sich für die Flucht.

IV.4. Die Bedeutung der Namensgebung

Die Namensgebung ist ein Element, das bisher im Rahmen dieser Arbeit noch kaum angesprochen wurde, aber eine ähnliche Funktion im Drama erfüllt, wie die sich wiederholenden Kostümwechsel. Beide Elemente stehen exemplarisch für die unterschiedlichen Rollen, die Lulu erfüllen muss. (Einzig das Elfenkostüm für den Ball im dritten Akt hat sie „selbst zusammengestellt“³²³. Während in diesem Kostüm ihre eigene Idee verwirklicht wird, sind alle anderen Kostüme im Drama Ausdruck von Fremdbestimmung und Dressur.)

Sowie sie für jede Rolle neu „verkleidet“ wird, verraten die Vornamen, die Lulu erhält, „etwas von der Funktion, die sie für den jeweiligen Mann erfüllt“³²⁴.

Dr. Goll, Lulus erster Mann, nennt sie Nellie oder auch Ellie. Beides sind Kurzformen von Helena und erinnern an die aus der Mythologie bekannte Helena, deren Schönheit unzählige Verehrer hervorrief und die dem Mythos nach sogar Ursache für den trojanischen Krieg war. Goll orientiert sich als Theaterliebhaber womöglich an der Helenafigur aus Jacques Offenbachs Operette DIE SCHÖNE HELENA.³²⁵ Möglicherweise haben ihn einige Parallelen des Musikstücks zur Namensgebung inspiriert: Menelaos, der betagte Ehemann der schönen Helena, ist wegen seines Alters kaum mehr imstande, seiner Frau gerecht zu werden, was zur Folge hat, dass diese sich einen Liebhaber sucht. Auch Goll ist ein älterer Herr, der seine Leidenschaft nicht mehr

³²² Wedekind, Frank: a. a. O. S. 119 und 121.

³²³ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 98.

³²⁴ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 75.

³²⁵ Vgl. Florack, Ruth: a. a. O. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 76.

aktiv auszuleben scheint und seine Frau, aus Angst vor ihrer Untreue, stets bewachen will.

Als ihr zweiter Mann Schwarz sie Nellie nennt, entgegnet Lulu, sie „heiße gar nicht Nellie“, sondern Lulu. Er geht darauf nicht näher ein und beschließt, sie Eva zu nennen.³²⁶ Besonders bei Schwarz sind an die Namensgebung auch ganz spezielle Vorstellungen von einer Frau gebunden: Eva ist aus biblischer Sicht die Bezeichnung für die Frau nach dem Sündenfall. Ihr wird die Schuld daran gegeben, Adam dazu verleitet zu haben, vom Baum der Erkenntnis zu essen. Somit steht Eva für die Versuchung und das Unheil. Eva ist also der Name, „den das Weib der Urschöpfung nach dem Sündenfall erhält“³²⁷, was Schwarz in seiner Lulu sucht, ist aber das genaue Gegenteil, schreibt Hartmut Vinçon. Er erklärt, dass Lulu für Schwarz „die Frau v o r dem Sündenfall“³²⁸ darstellt. Demzufolge muss Schwarz' Anspruch mit der „Realität“ kollidieren, weil er dem Namen die entgegengesetzte Bedeutung beimisst.

Schöning wählt den Namen Mignon, wahrscheinlich in Anspielung an die Figur in Goethes WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE. Eine Parallele zu dieser Figur ist vor allem das Geheimnis um ihre Herkunft. Auch Lulus Herkunft liegt im Verborgenen. Durch den Namen Mignon wird zudem das wahre Geschlecht der Figur verschleiert:

Die Doppelbedeutung dieses männl. wie weibl. aufgefaßten Namens war Wedekind bewußt. In Zuhälterkreisen galt und gilt Mignon auch als Bezeichnung für »Strichjunge«. [...] Das Zweideutige, die halb mädchenhafte, halb jungenhafte Erscheinung dieser Gestalt, ihr bisexueller Ausdruck und die daran geknüpft homosexuelle Komponente, faszinierten schon in Goethes Gestaltung der Figur [...].³²⁹

Zudem ernennt Schöning sich durch diese Namensgebung selbst zum Beschützer der herkunftslosen Lulu:

Indem der Gebildete ›seine‹ Unbekannte »Mignon« nennt, stilisiert er Lulu nach der berühmten literarischen Gestalt zum heimatlosen Mädchen von rätselhafter Herkunft – und sich selbst zum Retter eines Kindes aus den Händen eines Rohlings.³³⁰

³²⁶ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 34.

³²⁷ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996. S. 1011.

³²⁸ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): a. a. O. S. 1011 und 1012.

³²⁹ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): a. a. O. S. 1052.

³³⁰ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 76.

Schönings Sohn Alwa gibt Lulu den Namen Katja; er sieht in ihr eine „zweite Katharina die Zweite“³³¹, der bekanntlich eine Reihe von Liebschaften nachgesagt werden.

Wie Lulu tatsächlich heißt, weiß weder sie selbst noch einer ihrer Männer, Letztere hat das aber auch nie interessiert. Goll hat sich das alles „so genau nicht gefragt“ und nicht einmal Schöning weiß, „wie sie ursprünglich hieß“³³². Das ist im Drama nicht einmal wichtig, weil die Namen ohnehin nur Versatzstücke sind, die das jeweilige Frauenbild benennen. Deutlich wird die Austauschbarkeit der Namen im Gespräch zwischen Schöning und Schwarz:

SCHWARZ - Eva...
SCHÖNING Ich nannte sie Mignon.
SCHWARZ Ich meinte – sie hieße – Nellie...
SCHÖNING Nellie – so nannte sie Dr. Goll...
SCHWARZ - Ich nannte sie Eva...
SCHÖNING - Wie sie ursprünglich hieß, weiß ich nicht...³³³

Einzig Schigolch verwendet den Namen Lulu³³⁴, woraufhin sie ganz verwundert ist, weil sie „seit Menschengedenken nicht mehr Lulu“ heiße und der Name ihr „ganz vorsündfluthlich“³³⁵ erscheine. Diese Äußerung soll, laut Florack, den „Abstand zwischen Lulus jetzigem Leben und ihrer Vergangenheit mit Schigolch“³³⁶ verdeutlichen. Schigolch ist keineswegs irritiert, als Lulu ihm ihren aktuellen Namen nennt. Das sei „gehupft wie gesprungen“, weil „das Honigtöpfchen“ doch „immer gleich“ bleibe. Jeder Name ist ohnehin nur eine „Benennungsweise“³³⁷ von vielen. Lulu selbst ist dagegen im Grunde gar kein eigenständiger Name, sondern die Kurzform von Namen, die mit „Lu“ beginnen. Hartmut Vinçon zeigt in seinem Kommentar, dass der Name Lulu Themen des Dramas wie Prostitution oder Androgynität bereits impliziert:

Lulu [...] stellt eigentlich eine Lallform aus der Kindersprache dar. Ähnliche, an die Kindersprache erinnernde Namen wie z. B. Nini, Gaga, Zizi oder Nana sind in Prostituierten- und Zuhälterkreisen weit verbreitet. - In Frankreich wird Lulu sowohl als

³³¹ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 165.

³³² Wedekind, Frank: a. a. O. S. 14 und 67.

³³³ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 67.

³³⁴ Auch die Geschwitz verwendet den Namen Lulu. Auf ihre Position wird hier nicht eingegangen.

³³⁵ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 51.

³³⁶ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 75.

³³⁷ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 51.

weibl. wie als männl. Vorname gebraucht. [...] In der Schreibweise »Loulou« gilt in Frankreich das Wort als Kosenamen für Kinder bzw. junge Frauen, wohl abgeleitet von »Loulouette« (Lerche, kleines Vögelchen).³³⁸

So wie Lulu mit jedem neuen Mann auch einen neuen Namen erhält, wird zudem ihr Äußeres durch den Kostümwechsel am Ende jedes Aktes dem aktuellen Bild angepasst. Und ebenso wird das Porträt in die veränderte Szenerie eingegliedert, indem es den jeweils entsprechenden Rahmen dazu erhält.³³⁹ Im ersten Akt steht das Porträt noch auf der Staffelei im Atelier des Malers, im zweiten Akt befindet es sich in einem „prachtvolle[n] Brokatramen“, im dritten Akt ist es in einem „antiquisirte[n] Goldrahmen“ ausgestellt, im vierten Akt umfasst Lulus Bild schon nur mehr ein „schmale[r] Goldrahmen“ und im fünften Akt schließlich wird die Leinwand, auf der das Bild aufgezeichnet ist, nur noch mit einem Nagel an der Wand befestigt.³⁴⁰ Somit wird Lulus Abstieg auch durch den jeweiligen Bilderrahmen dokumentiert.

IV.5. Das Verhängnis imaginerter Weiblichkeitsbilder und ihre Destruktion

Lulu tritt jeweils in der Rolle auf, die ihr männliches Gegenüber für sie bereithält. Ihre Kleidung, ihr Name, ihr Verhalten, sogar der Bilderrahmen ihres Porträts, das sie von Akt zu Akt begleitet, sind der jeweils neuen Rolle angepasst.

Die Widersprüchlichkeit der Figur rührt daher, „daß sie in verschiedenen Abhängigkeitsstrukturen gezeigt ist und die je gegebene Situation von dem Verhalten überblendet wird, das Lulu gerade zuvor erworben hat“³⁴¹. Sie ist also nur „ein Konstrukt aus heterogenen Rollen“³⁴², eine Kunstfigur, die aus den Versatzstücken imaginerter Weiblichkeit zusammengesetzt wird.³⁴³ Susanne Marschall bezeichnet

³³⁸ Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996. S. 1045/1046.

³³⁹ Zu Lulus Bild, siehe: Gutjahr, Ortrud: Lulus Bild. Vom Schauder des Schauens in Frank Wedekinds *Monstretragödie*. In: Heimböckel, Dieter und Werlein, Uwe (Hrsg.): Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 211-227.

³⁴⁰ Vgl. Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 7, 41, 77, 108 und 173.

³⁴¹ Florack, Ruth: Wedekinds »Lulu«. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 70.

³⁴² Florack, Ruth: Erotik als Provokation und Projektion. Zu Frank Wedekinds *Lulu*. - In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Lulu. von Frank Wedekind. GeschlechterSzenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 19-28. Hier: S. 21.

³⁴³ Vgl. Berka, Sigrid: Kindfrauen als Projektionsfiguren in Mörikes *Maler Nolten* und Wedekinds *Monstretragödie*. - In: Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption. New York, Berlin, Bern, u. a.: Lang, 1993. S. 135-164. Hier: S. 138.

Lulus Funktion als „semantische Leerstelle“ und als „beliebig verfügbare Projektionsfläche“, auf die „kulturell codierte Weiblichkeitsbilder und Klischees“³⁴⁴ geworfen werden. Florack erläutert, dass die Männer an eben diesen, ihren eigenen Bildern zugrunde gehen, wenn sie erkennen müssen, dass diese Bilder nur in ihrer Fantasie existieren. So schreibt sie weiter, scheitern die Männer nicht

an der vermeintlichen ›Femme fatale‹ Lulu, sondern an ihrem eigenen, in sich widersprüchlichen Welt- und Lebensbild, das sich nicht aufrecht erhalten lässt und deshalb einige (wie Schwarz und Alwa) in den direkten Untergang führt, andere (wie Schigolch und Casti-Piani) veranlasst, zumindest das Objekt ihrer Aktionen – nämlich Lulu – in den Untergang zu schicken.³⁴⁵

Obwohl die Männer an ihren eigenen Projektionen scheitern, wird die Schuld Lulu zugesprochen:

Männliche Enttäuschung wird als weibliche Täuschung projiziert, eigener Sinnestrug als fremder Betrug umgedeutet und das Zusammenbrechen einer bestimmten Vorstellung von der Frau als deren Verbrechen ausgelegt.³⁴⁶

Indem Wedekind die Weiblichkeitsbilder in seinem Drama nicht nur vorführen lässt, sondern zugleich auch immer wieder mit ihnen bricht, deckt er die Mythenbildung über die Frau auf. Durch die Offenlegung dieser Struktur werden die Weiblichkeitsbilder als Mythen entlarvt. Insofern destruiert Wedekind diese Weiblichkeitsbilder in seinem Drama.

IV.6. Lulu in der Rolle der Kindfrau

Es hat sich gezeigt, dass Lulu von ihrem Gegenüber geradezu abhängig ist, weil die männlichen Blicke ihr erst ihre Existenz ermöglichen, da Lulu sich nur über sie definieren kann. Ruth Florack beschreibt Lulu als ein

³⁴⁴ Marschall, Susanne: Leibhaftig Lulu – intermedial betrachtet. - In: Dauer, Holger u. a. (Hrsg.): "Unverdaute Fragezeichen". Literaturtheorie und textanalytische Praxis. St. Augustin: Gardez, 1998. S. 145-156. Hier: S. 149.

³⁴⁵ Florack, Ruth: Erotik als Provokation und Projektion. Zu Frank Wedekinds *Lulu*. - In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Lulu*. von Frank Wedekind. GeschlechterSzenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 19-28. Hier: S. 38.

³⁴⁶ Berka, Sigrid: Kindfrauen als Projektionsfiguren in Mörikes *Maler Nolten* und Wedekinds *Monstretragödie*. - In: Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): *Goethes Mignon und ihre Schwestern*. Interpretationen und Rezeption. New York, Berlin, Bern, u. a.: Lang, 1993. S. 135-164. Hier: S. 139.

kompliziertes Konstrukt aus heterogenen Rollen und zugleich aus Fragmenten eines utopischen Anspruchs auf unbedingtes, sinnlich erfülltes Leben. Diese beiden Dimensionen sind in der Kindfrau Lulu zum widersprüchlichen Miteinander verbunden – unter deutlichem Verzicht auf ein vermittelndes Figurenbewusstsein oder eine psychische Struktur.³⁴⁷

Die unterschiedlichen Rollen, die unterschiedlichen Ansprüche von Seiten der Männer an Lulu sind die Ursache für ihr heterogenes Auftreten.

Doch über alle Rollen hinweg fallen an der Lulufigur der Urfassung ganz kindliche Verhaltensweisen auf: Lulu kann als ein augenblicksbezogenes und leichtlebigen Geschöpf erkannt werden, die sich nicht den „Kopf zerbrechen“ möchte, die „lieber sterben“ will, „als sich das Leben sauer machen!“³⁴⁸ Florack konstatiert, Lulu wolle „sich leicht und lebendig fühlen, wohlfühlen in der eigenen Haut“³⁴⁹. Sie scheint ausschließlich im Jetzt und in vollem Bewusstsein zu leben, stets auf der Suche nach der „Erfüllung im Augenblick“³⁵⁰. Lulu äußert wiederholt im Drama den Wunsch nach unbeschwertem und unmittelbarem Leben und Lieben. Wenn sie sich wünscht, wieder Kind zu sein, impliziert das möglicherweise auch die Sehnsucht nach Freiheit und Gedankenlosigkeit. Wichtig scheint es ihr, dass sie in ihrer Einzigartigkeit geliebt wird, dass sie so geliebt wird, wie sie sich selbst liebt: „Ich bin von allen Seiten gleich schön...“³⁵¹, schwärmt sie, stets ganz auf sich selbst konzentriert, während sie im Atelier von allen bewundert wird. Auch gegenüber Alwa zeigt sich ihre narzisstische Eigenliebe:

LULU [...]. Ich hätte mir mögen zwischen den Beinen durchschlupfen. Ich begriff die Geschwitz, als ich in den Spiegel sah. Ich hätte ein Mann sein mögen, nur ganz für mich allein, nur einmal! – Wenn ich mich so zwischen den Kissen hätte...³⁵²

Auffallend ist auch Lulus Lust am Spielen, sei es die Hetzjagd mit Schwarz im ersten Akt oder das erotische Katz und Maus Spiel mit Alwa im dritten Akt. So erkennt Schönert bei Lulu ein „konstantes Element kindlicher Freude am Spiel, das selbst in lästigen Spielen Momente der Lust schafft“. So bereitet sie sich in den „Kostüm- und

³⁴⁷ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 82 und 83.

³⁴⁸ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 47 und 82.

³⁴⁹ Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995. S. 85.

³⁵⁰ Florack, Ruth: a. a. O. S. 86.

³⁵¹ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 17.

³⁵² Wedekind, Frank: a. a. O. S. 89.

Tanzspielen“ für Goll „ihr Quantum Lust durch die Freude am Verkleiden ihres schönen Körpers“ und wenn sie für das Porträt sitzen muss, „beginnt sie ihr eigenes Verführungsspiel mit dem Maler“³⁵³. Sie schlägt einen Purzelbaum und ruft: „Ich greife in die Wolken ich stecke mir Sterne in's Haar“ und an andere Stelle: „Die Himmelskinder jagen über das Feld.“³⁵⁴

Lulus als kindlich empfundene Eigenschaften wie ihre Leichtlebigkeit und Unbeschwertheit, ihre Selbstverliebtheit, ihre Spiellust, aber auch ihre Unselbstständigkeit, stehen in drastischem Gegensatz zu ihren gar nicht kindlichen erotischen Ambitionen. Diese Diskrepanz zwischen Kind und Frau wird im Drama ebenso thematisiert, wie ihre androgyn kostümierte Erscheinung.

Wedekind entwirft Lulu als Kindfrau; jedoch nur in dem Maße, wie auch Nabokov seine Lolita als Kindfrau präsentiert - nämlich im Auge ihres Gegenübers, als Konstrukt männlicher Imagination. Weil Lulu diese Imaginationen, vor allem Goll und Schöning gegenüber, verkörpert, wird sie wiederum als Kindfrau wahrgenommen.

³⁵³ Schönert, Jörg: Lulu Regained: Überlegungen zur Lektüre von Frank Wedekinds Monstretragedie (1894). In: Hausmann, Frank-Rutger, u. a. (Hrsg.): Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag. Tübingen: Narr, 1990. S. 183-193. Hier: S. 187.

³⁵⁴ Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragedie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 31. Schönert nennt hier noch eine ganze Reihe weiterer „Spiele“, die Lulu in Der MONSTRETRAGÖDIE spielt.

V. LULU-DARSTELLERINNEN IM SPIEGEL DER KRITIK

Dieses Kapitel soll die Rollengeschichte der Lulu beleuchten und Aufschluss darüber geben, welche Wirkung die jeweilige Interpretation auf die weitere Rezeption der Lulu-Figur hatte. Dabei werden, neben der Ausgestaltung der Figur, auch die Schauspielweise und die Besonderheit der jeweiligen Schauspielerin zu überprüfen sein, um deren Einfluss auf die Rezeption der Figur festzustellen.

Bei der Beurteilung einer Inszenierung sind verschiedene Instanzen zu berücksichtigen, u. a. die Äußerungen des Autors, die Reaktionen des Publikums und die Kritik der Presse. Der Autor hat natürlich ganz spezielle Erwartungen an eine Inszenierung seines Werkes. Presse und Publikum können zwar die Bühnenrealisation mit dem Werk vergleichen und so die Inszenierung beurteilen, doch zeigt es sich, dass sich aus einem so offen interpretierbaren Werk wie den LULU-Dramen entsprechend viele verschiedene Erwartungen ergeben. Gerade in den Kritiken offenbart sich deshalb oft ein ganz uneinheitliches Bild der schauspielerischen Leistungen, wie Günter Seehaus darstellt:

Die Erforschung der Darstellungsgeschichte der Lulu stößt auf eine Schwierigkeit, die sich hier in größerem Maße bemerkbar macht als bei Rollengeschichten überhaupt. Es zeigt sich nämlich bei den dem Umfang nach wichtigsten Quellen, den Kritiken, daß jeder Kritiker ein eigenes Leitbild zu haben scheint und dementsprechend die Anforderungen, die er an eine Verkörperung stellt, sich so stark von denen seiner Kollegen unterscheiden, daß die gleiche Leistung mitunter völlig verschieden beschrieben (nicht selten mit den gleichen Vokabeln) und noch unterschiedlicher bewertet wird. So lässt sich allenfalls aus dem Vergleich einer größeren Zahl von Kritiken, als in der Regel erreichbar sind, und unter vorsichtigster Berücksichtigung der besonderen Einstellung jedes Kritikers ein Bild gewinnen. Wo die Nachrichten über eine Darstellerin von verschiedenen Premieren stammen, ist noch größere Vorsicht notwendig. Aus diesen Gründen lassen sich über viele Darstellerinnen nur sehr vage Angaben machen.³⁵⁵

Die Kritik stellt für die Theaterwissenschaft eine sehr wichtige Quelle dar, weil sie Theateraufführungen, Regie- und Schauspielleistungen sowie Bühnenbilder- oder Kostüme auch später noch nachvollziehbar macht. Die Aufgabe der Kritik ist die kritische Berichterstattung von Aufführungen, die jedoch niemals frei von eigenen Tendenzen ist und ihre Aufzeichnungen somit in erster Linie Rezeptionsdokumente

³⁵⁵ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 382.

darstellen. Kritiken machen somit vor allem die Reaktionen auf eine Theaterinszenierung erkennbar. Dabei spiegelt die Kritikermeinung keineswegs zwangsläufig die Publikumsmeinung wider. Allein, weil sich dem Kritiker durch seine häufigen Theaterbesuche ganz andere Vergleichsmöglichkeiten bieten, bewertet er eine Aufführung nach anderen Kriterien.

Im Fall der Lulu-Darstellerinnen offenbaren die Rezensionen einen weiteren Aspekt der Theaterkritik: Die kritische Presse vergleicht nicht nur die Interpretation einer Bühnenfigur durch verschiedene Schauspieler/-innen, auch kann sie zur Beurteilung einer Leistung andere Rollen heranziehen, die der Schauspieler/die Schauspielerin bereits verkörpert hat. Daraus kann in der Presse ein öffentliches Bild bzw. Image entstehen, das schließlich wiederum für nachfolgende Rollen prägend sein kann.

Dieser Zusammenhang wird sich vor allem bei Gertrud Eysoldt als maßgebender Faktor erweisen. Im Folgenden sollen ausgewählte Lulu-Darstellerinnen im Spiegel der Kritiken betrachtet werden.

Die LULU-Dramen sind, nach FRÜHLINGS ERWACHEN die am häufigsten inszenierten Dramen Wedekinds und dementsprechend wären viele Lulu-Darstellerinnen an dieser Stelle zu nennen. Diese Arbeit beschränkt sich aber auf vier Schauspielerinnen, die sich zur Untersuchung besonders gut eignen. Zum einen, weil sie die Figur über einen langen Zeitraum hin verkörpert haben und ihre Leistung dementsprechend oft in der Kritik diskutiert wurde, zum anderen, weil Wedekind sich zu jeder von ihnen geäußert hat, so dass sein Urteil miteinbezogen werden kann. Die Darstellung dieser vier Schauspielerinnen bezieht sich nicht auf die Urfassung, sondern auf die damals veröffentlichten Fassungen, den ERDGEIST und DIE BÜCHSE DER PANDORA.

Günter Seehaus hat die Inszenierungsgeschichte der Dramen sehr ausführlich in seiner Studie FRANK WEDEKIND UND DAS THEATER (1964) beschrieben. Unter Einbeziehung zahlreicher Kritiken weist er die Rollengeschichte der Lulu ausführlich nach. Die nun folgenden Ausführungen berufen sich neben seinen Untersuchungen zur Inszenierungsgeschichte vor allem auf die Dokumente in Harmut Vinçons Kommentar zur kritischen Studienausgabe der LULU-Dramen.

V.1. Die Schwierigkeiten der Rollengestaltung

Silvia Bovenschen sieht das Problem der Rollengestaltung darin, dass eine Schauspielerin „nicht nur die Rolle der Lulu spielen muß, sondern ein ganzes Set von Rollen, die Lulu im Stück vorspielt“³⁵⁶. Doch gerade diese verschiedenen Facetten machen die Lulu zu einer sehr beliebten Bühnenrolle, weiß Günter Seehaus, weil sie der Schauspielerin Gelegenheit bietet, „alle Möglichkeiten ihres Talents zu entfalten“³⁵⁷.

Wedekind selbst hat sich mehrfach über die Ausgestaltung seiner Bühnenfigur geäußert; er hat sowohl Darstellungen kommentiert, als auch immer wieder seine Intention der Figur kundgetan. „Meine Lulu ist eine Naive und darf von keiner gespielt werden als von der jungen Dame, die sonst das Gretchen und die Ophelia spielt“³⁵⁸, soll er verkündet haben. Diese Aussage stellt allerdings in der Realität eine problematische Angelegenheit dar, denn junge Schauspielerinnen, wie er sie fordert, bringen oft noch nicht das nötige Können für eine solche Rolle mit. Seehaus macht darauf aufmerksam, dass auch die Rolle der Ophelia zu dieser Zeit „nur mehr selten aus dem Naivenfach besetzt wird“³⁵⁹. Des Weiteren weist er darauf hin, dass auch Tilly Wedekinds Erfolg mit der Rolle sich erst einstellt, zu einer Zeit, „da sie das Naivenfach bereits verlassen hat“³⁶⁰.

Die Diskussion um das richtige Rollenfach einer Lulu-Darstellerin erweist sich als schwierige Angelegenheit. Zwar sagt die Angabe eines Rollenfachs im Prinzip viel über die zu spielende Rolle aus, erweist sich aber als problematisch zu einer Zeit, als sich die strikten Rollenfächer im Theaterwesen bereits aufgelöst haben.

Arthur Kahane setzt sich in einem Artikel über die „Typologie der Schauspielerin“ in seinem Buch THEATER. AUS DEM TAGEBUCHE DES THEATERMANNES mit dieser Thematik auseinander. Als Dramaturg, unter anderem am Deutschen Theater in

³⁵⁶ Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 51.

³⁵⁷ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 381.

³⁵⁸ Kahane, Arthur: Tagebuch des Dramaturgen. Berlin: Cassirer, 1928. S. 146.

³⁵⁹ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 384.

³⁶⁰ Seehaus, Günter: a. a. O. S. 406.

Berlin bei Max Reinhardt, hat er diese Problematik offensichtlich beobachtet. Er bedauert darin, dass es den Typ der Sentimentalen, wie ihn Josefina Wessely verkörpert habe, nicht mehr gebe, weil er schlichtweg nicht mehr interessant und modern sei. „Die stärkste Umwandlung“, schreibt Kahane, habe „die Sentimentale durch Lucie Höflich“³⁶¹ erfahren:

So mädchenhaft, so märchenhaft sie mit ihrer glockensilbernen Stimme, mit dem weichzarten Ton und mit der hellen Sonne ihres Goldhaars wirkte, war ein solcher Unterton von Dämonie, eine solche Ahnung von verhaltener, mühsam gebändigter Leidenschaft, von Schicksal, Sünde und Hölle in der Art, mit der sie Luise und Gretchen, Emilia Galotti und Melisande spielte, [...].³⁶²

Doch nicht nur die Sentimentale, auch die Naive sei verschwunden, schreibt Kahane.

Hans Doerry stellt in seinem Buch DAS ROLLENFACH IM DEUTSCHEN THEATERBETRIEB DES 19. JAHRHUNDERTS bereits einen Wandel dieses Faches um 1830 fest:

Die Naive verliert allmählich die albernen Züge gekünstelter Naivität und unwahrer Tugendhaftigkeit und entwickelt sich in Ursprünglichkeit und frischer Natürlichkeit zu dem modernen Begriff der Naiven, wie sie vornehmlich als lustiger Backfisch und „höhere Tochter“ in Lustspiel und Schwank ihr Wesen treibt.³⁶³

Kahane konstatiert eine weitere Wandlung dieses Faches Ende der 1920er Jahre. Aus dem „naiven kleinen dalbrigen Gänschen“, das die Naive ursprünglich war, sei ein „kluges, vernünftiges, klares, besonnenes, sachliches und sicheres Geschöpf“ geworden, das „genau weiß, was es will“³⁶⁴, stellt er fest:

Die Funktionen [...] sind jetzt, mit umgekehrten Vorzeichen, auf das neue Fach des wissenden Kindes übergegangen, auf das frühreife, abgebrühte, aus Illusionslosigkeit und Neugier verwegene gemischte und manchmal auch ein wenig hysterische Weltstadtkind, dem nichts heilig und wenig Menschliches mehr fremd ist.³⁶⁵

Das Naivenfach, in der Form, wie Wedekind es für seine Lulu beansprucht, scheint nicht mehr zu existieren. Es hat eine Wandlung stattgefunden, die eine starke Tendenz hin zur bewussten Charakterisierung und Deutung aufweist.

³⁶¹ Kahane, Arthur: Theater. Aus dem Tagebuche des Theatermannes. Berlin: Wegweiser-Verlag, 1930. S. 161.

³⁶² Kahane, Artur: a. a. O. 161.

³⁶³ Doerry, Hans: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1926. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. S. 30.

³⁶⁴ Kahane, Arthur: Theater. Aus dem Tagebuche des Theatermannes. Berlin: Wegweiser, 1930. S. 164.

³⁶⁵ Kahane, Arthur: a. a. O. S. 164/165.

Kahane sieht den Grund für diese Veränderung vor allem darin, dass sich die Ausrichtung der Bühnenfächer stärker am Zeitideal als an den Bedingungen der dramatischen Literatur orientiert und sich dementsprechend verändert:

Es liegt in dem so reizvollen Wesen der weiblichen Schauspielkunst, die durch den Zusammenhang mit dem Leben stärker bedingt ist als durch den Zusammenhang mit der Literatur, daß ihre wertvollsten Persönlichkeiten die Typen des Lebens nicht bloß wiederholen, reiner, deutlicher und repräsentativ, sondern sie vorausahnen und bestimmen. Das starke Gattungsbewußtsein der Frau, ihre unbefangene und unmittelbare Abhängigkeit von Zeit und Mode, beides in der Schauspielerin vorbildlich wirksam, befördern die Typenbildung und schaffen einen differenzierenden Gegensatz zu den Frauen der Vergangenheit [...].³⁶⁶

Kahane verweist hier auf die Wechselwirkungen zwischen den Frauen auf der Bühne und denen auf der Straße. Seine Schilderungen zeigen zudem, dass der Typ, den Wedekind in seinem Drama verkörpert sehen will, so nicht mehr dem Zeitgeschmack entspricht. Publikum wie Presse fordern dementsprechend eine andere Ausrichtung der Figur als Frank Wedekind sie anstrebt. Es wird sich zeigen, dass die Lulu sodann meist nicht aus dem Fach der Naiven, sondern aus dem der Salondame besetzt worden ist. Das Fach der Salondame wird „zwischen 1850 und 1860 gebräuchlich und beherrscht in den 60er und 70er Jahren das gesamte Reich der Liebhaberinnen“³⁶⁷. Die Salondame ist das Pendant zum Bonvivant, erläutert Doerry, und ist als Gegenentwurf zum „empfindenden Weibe“ konstruiert. Im Theaterlexikon ist dazu vermerkt, dass das Fach der Salondame vor allem in den französischen Salonstücken des 19. Jahrhunderts weit verbreitet gewesen sei. Im 20. Jahrhundert habe der Film aus dieser „eleganten, schönen, mit den Gefühlen spielenden“ Salondame „die <femme fatale> bzw. den <Vamp>“³⁶⁸ gemacht.

Die vier Schauspielerinnen Leonie Taliansky, Gertrud Eysoldt, Tilly Wedekind und Maria Orska sollen im Folgenden in der Rollenfigur der Lulu vor allem mit Hilfe der Kritik beschrieben werden.

³⁶⁶ Kahane, Arthur: a. a. O. S. 167.

³⁶⁷ Doerry, Hans: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1926. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. S. 43.

³⁶⁸ Brauneck, Manfred (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 878.

V.2. Darstellerinnen

V.2.1 Leonie Taliansky

Die Uraufführung des ERDGEISTS findet am 25. Februar 1898 im Ibsen-Theater in Leipzig unter der Regie von Carl Heine statt. Die weibliche Hauptrolle in der als „burleske Tragödie“ angekündigten Inszenierung spielt Leonie Taliansky. In Wien geboren, erhält sie nach einer Gesangsausbildung ihre Schauspielausbildung am Konservatorium in Wien. Nach einigen Rollen u. a. in Innsbruck geht Leonie Taliansky nach Deutschland, wo sie ab 1900 Mitglied des Berliner Theaters wird.³⁶⁹

Wedekind selbst verkörpert Dr. Schön. Obwohl seine Darstellung von der Kritik durchaus positiv aufgenommen wird, äußert er sich selbst später dazu weniger zufrieden:

Nur einen dunklen Punkt hatte die Leipziger Darstellung des Stückes gehabt, und zwar die Besetzung der männlichen Hauptrolle, des Doktor Schön. Diese Rolle hatte ich nämlich selbst gespielt. [...] Ich aber als Darsteller derjenigen Figur, die dem Publikum zur Verherrlichung der Partnerin vier Akte hindurch die Stirn zu bieten hat, ich war gänzlich unzulänglich.³⁷⁰

Mit der Leistung von Leonie Taliansky dagegen zeigt er sich sehr zufrieden, wie zumindest seine Frau Tilly Wedekind später festhält. Sie spricht über Leonie Taliansky von einem „süßen, unschuldsvoll dreinschauenden“ Geschöpf und meint, dieses „Engelskind“ sei für „Wedekind die ideale Besetzung für seine Lulu“³⁷¹ gewesen.

Die Presse zeigt sich noch recht uneinig im Urteil über die Figur, doch zugleich begeistert von der Darstellung der Taliansky, vor allem von ihrer äußeren Erscheinung. So ist anlässlich der Uraufführung in der LEIPZIGER VOLKSZEITUNG am 26.2.1898 zu lesen:

[...]. Vor allem aber mußte die Rolle der Lulu einer Schauspielerin übertragen werden, die durch ihre bloße Erscheinung die Augen des Publikums blendete. Wem wäre das aber

³⁶⁹ Vgl. Bigler-Marschall, Ingrid und Kosch, Wilhelm (Hrsg.): Deutsches Theater-Lexikon. Bd. 4. Bern und München: Saur, 1998. S. 2503. Über Leonie Taliansky lassen sich heute nur wenige Angaben finden.

³⁷⁰ Wedekind, Frank: „Was ich mir dabei dachte“. Kurzer Kommentar zu den Werken Frank Wedekinds von ihm selbst. - In: Gesammelte Werke. Bd. 9. Dramen, Entwürfe, Aufsätze aus dem Nachlaß. München: Georg Müller, 1924. S. 419-453. Hier: S. 439.

³⁷¹ Wedekind, Tilly: Lulu. Die Rolle meines Lebens. München, Bern, Wien: Rütten + Loening, 1969. S. 45.

leichter gefallen, als Fr. T a l i a n s k y, die in den verschiedenen Kostümen [...] den ganzen Liebreiz einer halberblühten Mädchenknospe zur Schau stellen konnte? [...].³⁷²

Und auch Rudolf von Gottschall schreibt über diese Vorstellung im LEIPZIGER TAGEBLATT am 27.2.1898:

[...]. L e o n i e T a l i a n s k y [...] war so verführerisch, wie es der Autor nur wünschen konnte, der sie mit allen möglichen bestechenden Toiletten erscheinen läßt. Den Ton einer grenzenlosen Frivolität, die mit Allem ihr Spiel treibt und welcher erst der Athem ausgeht, als sie die Justiz am Kragen packt, traf sie aufs Beste; auch die Eitelkeit, die mit ihrer nichtsachtenden Blasirtheit Hand in Hand geht, stellte sie glaubwürdig dar. [...].³⁷³

Auch Kurt Martens, der die Inszenierung der Uraufführung gesehen hat, bestätigt, dass die Rolle „mit der schönen, nur nicht gerade dämonischen Leonie Taliansky gut besetzt“³⁷⁴ sei. Obwohl diese Dämonie keineswegs im Sinne des Autors ist, wird sie von Presse und Publikum gefordert, weil eine anstößige Person wie Lulu sich nur dadurch rechtfertigen lässt und verstanden werden kann, indem sie, wie es auch beliebt war, zu einer dämonischen Figur stilisiert wird. Seehaus erklärt diesen Zusammenhang wie folgt:

Das zerstörende Wirken Lulus erscheint in den Augen des Publikums keineswegs so selbstverständlich, wie der Dichter meint. Man sieht hier eben das Wirken eines Dämons, der wohl eine menschenähnliche Gestalt annimmt, aber dennoch in außermenschlichen Zonen seine Heimat hat [...].³⁷⁵

³⁷² E. St.: - n: Literarische Gesellschaft. Leipziger Volkszeitung. Nr. 47, 26.2.1898. Zur Uraufführung im Ibsen-Theater. Zitat nach: Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996. S. 1215/1216.

³⁷³ Gottschall von, Rudolf. - In: Literarische Gesellschaft. Leipziger Tageblatt. Nr. 104, 27.2.1898. Zur Uraufführung im Ibsen-Theater. Zitat nach: Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996. S. 1216.

³⁷⁴ Martens, Kurt: Schonungslose Lebenschronik. Bd. 1 Wien, Berlin: Rikola, 1921. S. 216. Zur Uraufführung im Ibsen-Theater.

³⁷⁵ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 386.

V.2.2. Gertrud Eysoldt

Am 17. Dezember 1902 findet in Berlin, in dem von Max Reinhardt geleiteten Kleinen Theater eine weitere Inszenierung des ERDGEISTS statt. In der Verkörperung der Lulu durch die deutsche Schauspielerin Gertrud Eysoldt, unter der Regie von Richard Vallengin, gelingt dem Stück hier der Durchbruch. Gertrud Eysoldt, zum Zeitpunkt der Inszenierung 32 Jahre alt, hat die Rolle der Lulu auf lange Sicht stark geprägt.

Vor allem in Zusammenarbeit mit Max Reinhardt, in dessen Ensemble sie fast durchgehend von 1902 bis 1933 arbeitet, hat sich ihr unverwechselbarer Stil herausgebildet. Max Reinhardt ist es auch, der sie mit der antinaturalistischen Bühnenliteratur bekannt macht, wo sie die von ihm geforderte neue Spielweise umsetzt, die sich gegen eine realistische und naturalistische Darstellungsweise richtet. „An Stelle festgelegter Reinheit und Wiederholbarkeit sollte nun die Eigenart des Schauspielers treten“³⁷⁶, erklärt Carsten Niemann.

Marcus Bier schreibt, Gertrud Eysoldt habe „zunächst ›symbolisierend-impressionistisch‹, dann mit ironischer,- polemisch-karikierender Distanz zu ihren Rollen“³⁷⁷ gespielt. In ihrer Abkehr von einer naturalistischen Darstellungsweise entspricht ihr Spiel eigentlich der Intention Wedekinds. Aber „Eysoldts Lulu [...] war nicht das instinktiv handelnde Weib, sondern abermals eine intellektuelle Dirne, die um ihre verführerische Kraft weiß und sie wissentlich einsetzt“³⁷⁸, bemerkt Carsten Niemann. Insofern ist die Darstellung nicht im Sinne Wedekinds, doch weiß er, dass der Erfolg der Aufführung einzig ihrer Darstellung zu verdanken ist. Und so drückt er seine Dankbarkeit über den Erfolg der Berliner Darstellung in einem Brief an Gertrud Eysoldt vom 20. Dezember 1902 aus:

Erlauben Sie mir, Ihnen den Ausdruck schrankenloser Bewunderung zu Füßen zu legen für den herrlichen Sieg, den Sie über das spröde ungefüge Material meines Stückes davongetragen haben. [...] Ich wünschte nur [...] Sie recht bald selber als Lulu bewundern zu können, mich davon überzeugen zu können, mit welchen Zaubermitteln Sie die Wut des Publikums niedergehalten und siegreich überwunden haben.³⁷⁹

³⁷⁶ Niemann, Carsten: Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Lulu, Nastja, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble. Frankfurt am Main, Uni Frankfurt am Main, Neuere Philologien, Diss., 1993. S. 56.

³⁷⁷ Bier, Marcus: Schauspielerportraits. 24 Schauspieler um Max Reinhardt. Berlin: Hentrich, 1989. S. 59.

³⁷⁸ Niemann, Carsten: „Das Herz meiner Künstlerschaft ist Mut“. Die Max-Reinhardt-Schauspielerin Gertrud Eysoldt. Hannover: Niedersächsisches Staatstheater, Theatermuseum und –archiv, 1995. S. 52. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte. Heft 6.

³⁷⁹ Wedekind, Frank. - In: Rasch, Wolfdietrich (Hrsg.): Der vermummte Herr. Briefe Frank Wedekinds aus den Jahren 1881-1917. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967. S. 147.

Nachdem er die Inszenierung kurz darauf gesehen hat, schreibt er in einem anderen Brief an Beate Heine am 18. März 1903: „In Berlin war ich um Neujahr und sah die Eysoldt als Lulu – großartig.“³⁸⁰

Aus einiger zeitlicher Entfernung allerdings zeigt sich eine deutlich veränderte Wahrnehmung; so schreibt Wedekind in einer Vorrede zu OAHA:

Sechs Jahre später, im Winter 1903 auf 1904³⁸¹, erstand der „Erdgeist“ dann von den Toten und eine glänzende Darstellung in Berlin lenkte die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf ihn. Mit Staunen sah ich, welche eine Art von Drama ich geschrieben hatte. Wenn ich mir ein gutes Gewissen bewahren will, dann muss ich es rückhaltlos feststellen, dass dieser Berliner Erfolg nur der Darstellung zu danken war. Selbstverständlichkeit, Ursprünglichkeit, Kindlichkeit hatten mir bei der Zeichnung der weiblichen Hauptfigur als maßgebende Begriffe vorgeschwebt. Aus geistiger Robustheit, aus unbeugsamer Energie und Rücksichtslosigkeit habe ich mir einen Weltmann konstruiert, der an den außergewöhnlichen Naturanlagen einer primitiven Frauennatur in abenteuerlichen Kämpfen zuschanden wird. Ich hatte das menschliche Bewußte, das sich selbst unter allen Umständen immer so maßlos überschätzt, am menschlich Unbewußten scheitern lassen wollen und was hatte ich vor Augen? Lulu war raffiniert. Dr. Schön war dekadent. Die Mode von 1904: Lulu war Salome. [...] Etwas Bewußteres, Ausgeklügelteres als die Lulu von damals kann ich mir überhaupt gar nicht vorstellen.³⁸²

Dass Wedekind dabei an Salome erinnert wird, liegt wahrscheinlich daran, dass die Eysoldt im selben Jahr sehr erfolgreich Oskar Wildes' Salome verkörpert hat. Von dieser und anderen Figuren, die sie in ihrer bisherigen Karriere dargestellt hat, ist auch die Beurteilung ihrer Leistung als Lulu stark beeinflusst. Sie hat insbesondere „Rollen unheimlicher, mörderischer Wesen von sexueller Dämonie“³⁸³ gespielt, wie die Adèle in Courtelines BOUBOUROCHE, die Henriette in Strindbergs RAUSCH, beide 1902, außerdem Hugo von Hofmannsthals Elektra 1903 oder Strindbergs Fräulein Julie im Jahr darauf. Deshalb kennt die Öffentlichkeit sie vor allem in diesen Rollen und sieht daher ein bestimmtes Bild von ihr. Weil auch die Kritiker diese Darstellungen kennen, messen sie ihre Lulu-Darbietung daran. Eysoldts Rollen haben folglich ein Image entstehen lassen, das jetzt auf die Lulu-Figur übertragen wird; insofern sind ihre Rollen von ihrem Image geprägt. Das wird anhand folgender Kritik von Heinrich Stümcke zur Premierenaufführung deutlich:

³⁸⁰ Wedekind, Frank. - In: Rasch, Wolfdietrich (Hrsg.): a. a. O. S. 148.

³⁸¹ Es zeigt sich, dass Wedekind sich hier geirrt hat, gemeint ist 1902 auf 1903.

³⁸² Wedekind, Frank: „Was ich mir dabei dachte“. Kurzer Kommentar zu den Werken Frank Wedekinds von ihm selbst. - In: Gesammelte Werke. Bd. 9. Dramen, Entwürfe, Aufsätze aus dem Nachlaß. München: Georg Müller, 1924. S. 419-453. Hier: S. 440.

³⁸³ Bier, Marcus: Schauspielerportraits. 24 Schauspieler um Max Reinhardt. Berlin: Hentrich, 1989. S. 58.

[...]. Es ist in erster Linie dem grandiosen Spiel G e r t r u d E y s o l d t s zu danken, daß die Zuhörerschaft [...] geradezu leidenschaftlichen Beifall spendete. Frau Eysoldt hat ihrer Salome ein würdiges Gegenstück zugestellt. [...].³⁸⁴

Auch in Marie Luise Beckers Beurteilung wird die Positionierung der Figur erkennbar, wie diese bezüglich der Premiere festhält: „Eine schärfere Potenzierung dieser Gestalt ist die Lulu-Eva im Erdgeist, ein Wesen, wie es schon Zola in Nana und Jonas Lie in Lindelin zu schaffen versuchten. [...]“.³⁸⁵

Seehaus macht auf die Problematik aufmerksam, die diese Ausrichtung mit sich bringt:

Eine Verschiebung in die Bereiche der bewußt, berechnend handelnden Strindberg-Frauen drängt der Lulu-Figur eine stärkere Aktivität auf, als den Absichten des Dichters entspricht. Die Darstellerinnen dieser Richtung müssen sich ihres sex appeals bewußt sein, um ihn bewußt einsetzen zu können.³⁸⁶

Obwohl Wedekind im Nachhinein unzufrieden mit Gertrud Eysoldts Darstellungsweise ist, weil er seine Lulu missverstanden sieht, ist ihm zugleich bewusst, dass das zu dieser Zeit die einzig mögliche Interpretation sein kann:

In meiner „Lulu“ im „Erdgeist“ suchte ich ein Prachtexemplar von Weib zu zeichnen, wie es entsteht, wenn ein von der Natur reich begabtes Geschöpf, sei es aus der Hefe entsprungen, in einer Umgebung von Männern, denen es an Mutterwitz weit überlegen ist, zu schrankenloser Entfaltung gelangt. Unter der Herrschaft des spießbürgerlich engherzigen deutschen Naturalismus wurde aus dem beabsichtigten Prachtgeschöpf ein Ausbund bössartiger Unnatürlichkeit, und ich wurde Jahre hindurch als ein moralwütiger unbarmherziger Weiberinquisitor, als misogyner Teufelsbeschwörer verschrien. Dem schauspielerischen Genie einer Gertrud Eysoldt tut diese Tatsache nicht den geringsten Eintrag. Im Gegenteil, ich hatte von jeher die Überzeugung, daß „Erdgeist“, so gespielt wie ich ihn gedacht, und ohne die Interpretation von Gertrud Eysoldt vor zehn Jahren nur Mißfallen und sittliche Empörung erregt haben würde. Frau Eysoldt spielte gerade diejenige Art von Weib und von Schönheit, die damals in Berlin der literarisch künstlerische Zeitgeschmack war.³⁸⁷

Trotz der für ihn unbefriedigenden Interpretation erkennt Wedekind Eysoldts schauspielerisches Talent an. Auch die Presse urteilt entsprechend positiv über ihre einzigartige Darstellungsweise. Allerdings gilt Gertrud Eysoldt gemeinhin nicht als

³⁸⁴ Stümcke, Heinrich: Von den Berliner Theatern 1902/1903. Bühne und Welt 5. S.300. Zitat nach: Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996. S. 1224.

³⁸⁵ Becker, Marie Luise: Berliner Bühnenkünstler. XXVIII. Gertrud Eysoldt. Bühne und Welt 5, 1902/1903. S. 638. Zitat nach: Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Jürgen, Häusser, 1996. S. 1224/1225.

³⁸⁶ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 387.

³⁸⁷ Wedekind, Frank: Schauspielkunst. - In: Gesammelte Werke. Bd. 7. München: Georg Müller, 1924. S. 311.

schöne Frau. So schreibt Ludwig Goldstein anlässlich einer weiteren Inszenierung am Neuen Schauspielhaus in der KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG vom 25.2.1911: Gertrud Eysoldt ist

als Lulu z u n ä c h s t [...] einfach das Gegenteil von dem, was man erwartet hat, sie gibt äußerlich mehr ein Zerrbild als ein Bild von Wedekinds Verführerin. [...]. Nein, r e a l ist diese Gestalt unmöglich [...].

Es ist der Figur also nur g e i s t i g beizukommen, und auf diesem Gebiet ist die Eysoldt allerdings unvergleichlich, e i n z i g. [...]. Und so hat sie auch den Lulu-Typ ganz neu geschaffen: In greifbarer Geistigkeit, mit bewußter Hintansetzung der doch immer nur zufällig und imaginär bleibenden Körperlichkeit. [...] Sie macht alles geräuschlos, still, ohne große Gesten und Affekte, und von dieser Art geht bei aller sexuellen Neutralität schließlich doch ein gewisser schwüler Reiz aus, dem man auf die Dauer nicht widerstehen kann.³⁸⁸

Aber gerade an dieser „sexuellen Neutralität“ stößt sich die Kritik auch, denn durch ihre „dürftige Erscheinung“ wirke die Eysoldt „eher geschlechtslos als verführerisch“, schreibt Ludwig Goldstein.³⁸⁹ Tatsächlich, betrachtet man die Aufführungsfotos, wirkt Eysoldts Körper nicht besonders attraktiv. Jedoch erweist sie sich deshalb keineswegs als ungeeignet für die Rolle, denn Wedekind will den Körper seiner Lulu ohnehin über den Text beschreiben; so erklärt er in einem Kommentar zu seinen Werken:

Bei der Schilderung der Lulu kam es mir darauf an, den Körper eines Weibes durch die Worte, die es spricht, zu zeichnen. Bei jedem ihrer Aussprüche fragte ich mich, ob er jung oder hübsch mache. Infolgedessen ist die Lulu eine sehr leichte und dankbare Rolle, sobald sich jemand für sie eignet. Zu meinem Bedauern wurde sie von Darstellerinnen, die sich gar nicht dazu eigneten, so verschoben, maniert und widersinnig dargestellt, daß ich durch das Drama Erdgeist in den Ruf eines Weiberhassers kam.³⁹⁰

Wedekind präferiert hier möglicherweise sogar einen Frauenkörper, der nicht mit Merkmalen ausgestattet ist, die für sich selbst sprechen, sondern der frei von assoziativen Eigenschaften ist, so dass er durch die Zuschreibungen im Text erst entstehen und zur Geltung kommen kann.

³⁸⁸ Goldstein, Ludwig: Königsberger Hartungsche Zeitung. Nr. 96, 25.2.1911. Zur Inszenierung am Neuen Schauspielhaus am 11.2.1911. - In: Kurt E. Fischer (Hrsg.): Königsberger Hartungsche Dramaturgie. Königsberg 1932, S. 722 ff. Zitat nach: Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke: Kritische Studienausgabe. Bd.3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 1234/1235.

³⁸⁹ Goldstein, Ludwig. Zitat nach: Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 388.

³⁹⁰ Wedekind, Frank: „Was ich mir dabei dachte“. Kurzer Kommentar zu den Werken Frank Wedekinds von ihm selbst. - In: Gesammelte Werke. Bd. 9. Dramen, Entwürfe, Aufsätze aus dem Nachlaß. München: Georg Müller, 1924. S. 419-453. Hier: S. 427.

Außerdem wird Gertrud Eysoldt offensichtlich nicht einhellig als unattraktiv abgelehnt, wie Marcus Bier darlegt:

Trotz ihres kindlichen, knabenhaften Körpers wirkt die Eysoldt keineswegs unerotisch. Im Gegenteil: Mit diesen Rollen, den ›großen Perversen‹ wird sie zur Vampfigur der Wilhelminischen Ära um 1910 und damit zugleich zur ersten ›Feministin‹ der deutschen Bühne. [...].

Ihr kindlicher Körper, ihre akrobatische Beweglichkeit und ihre geschlechtlich neutrale Stimme ermöglichen der Eysoldt plötzliche Wechsel von einer zynischen zu einer schlangenhaften oder unschuldsvollen bis zu einer tödlich schönen Figur [...].³⁹¹



Abb. 6
Gertrud Eysoldt als Lulu (1902)

Gertrud Eysoldt hat die Rolle der Lulu über 20 Jahre hinweg in verschiedenen Inszenierungen verkörpert. In den späteren Kritiken wird vor allem ihre mangelnde Unbewusstheit kritisiert, besonders, weil die Presse zwischenzeitlich begriffen hat, dass Wedekind die Lulu anders verstanden haben will. So kritisiert auch Alfred Polgar in seiner Kritik zum Gastspiel in Wien am 23.1.1913 in der SCHAUBÜHNE die „Trockenheit“ und „Kühle“ in der Darstellung der Eysoldt, die bei der „Darstellung des Unbewußten“ fehl am Platz seien:

Frau Eysoldts Lulu ist ein Produkt vollendeter Kunstfertigkeit. Man sah eine schauspielerische Aufgabe und sah deren tadellose, interessante, sauberste Erledigung. [...]. Leider hatte all diese Vollkommenheit einen trockenen, kühlen Zug, der recht konservierend auf den Gleichmut des Zuhörers wirkte. [...]. In Frau Eysoldts Darstellung sah man die Funktionen, die amoralischen, kindlichen, verantwortungslosen Funktionen der Lulu meisterlich nachgeahmt. Die Lulu selbst sah man keinen Augenblick. [...].³⁹²

³⁹¹ Bier, Marcus: Schauspielerportraits. 24 Schauspieler um Max Reinhardt. Berlin: Hentrich, 1989. S. 58.

³⁹² Polgar, Alfred. Die Eysoldt in Wien. - In: Die Schaubühne. Jg. 9. 1913. Nr. 6. Bd. 1. S. 174. Zur Inszenierung an der Neuen Wiener Bühne am 23. Januar 1913.

Scheinbar hat sich Eysoldts Stil im Laufe der Jahre verändert, nämlich dahingehend, dass er mit zunehmendem Alter immer klarer und sachlicher wird.³⁹³ Die Rezensionen zeigen, dass sie, je länger sie in der Rolle auftritt, umso reifer in ihrem Spiel wird und ihr umso mehr das „menschlich Unbewußte“, das Wedekind für seine Lulu fordert, abhanden kommt. Auch die übermäßige Künstlichkeit ihrer Darstellung findet später weniger Anklang. Herbert Ihering fasst die Meinungen zusammen:

Diese kluge und fanatisch arbeitende Künstlerin hatte sich eine Sprechtechnik zurechtgelegt, die jede Gestalt zu entkörpern schien. [...]. Die Sätze [...] wurden durchnervt, aber so sehr, daß kein Fleisch mehr übrigblieb. [...]. Gertrud Eysoldt hatte jeden Zufall aus ihrer Diktion vertrieben, aber auch das warme Leben. [...]. Immer kam diese Darstellerin ganz nahe an ihre Rollen heran, [...]. Aber es fehlte ihr die Sinnlichkeit, um sie elementar zu geben. So spielte Gertrud Eysoldt ein Gleichnis der Lulu, nicht die Lulu selbst. [...].³⁹⁴

Gertrud Eysoldt reiht ihre Lulu in die Reihe der kühlen, berechnenden Frauengestalten ein, wie sie sie auch in der Salome, der Penthesilea und der Elektra verkörpert hat, und trägt somit maßgeblich zur Interpretation der Figur als raffinierte Verführerin bei. Ihre Darstellung der Lulu gilt lange Zeit als stilbildend für nachfolgende Schauspielerinnen, auch wenn sie nicht im Sinne Wedekinds war. Zwar hat Gertrud Eysoldt Wedekinds Stück von einer naturalistischen Darstellungsweise befreit, trifft aber in ihrer bewussten Darstellung nicht Wedekinds Vorstellungen, wie Tilly Wedekind stets betont:

Die Lulu ist keine raffinierte Dirne, sie ist ein ganz von ihrem Instinkt getriebenes Wesen. Ihr stärkster Trieb ist ihr Sexualtrieb, der so hypnotisierend wirkt, daß ihre Umgebung davon mitgerissen, teilweise dadurch vernichtet wird und sie selbst daran zugrundegeht. [...] Bewußtheit und Berechnung sind ihr fremd; ihre Entschlüsse und Handlungen kommen aus ihrem überstarken und ausschließlich wirksamen Instinkt.³⁹⁵

Nichtsdestotrotz bleibt ihre Interpretation sowohl für die Presse als auch für das Publikum vorbildlich. Umso mühsamer erweist es sich, von einer anderen Darstellung zu überzeugen, denn jede Lulu-Darstellerin muss von nun an dem Vergleich mit der Eysoldt standhalten.

³⁹³ Vgl. Sucher, Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker. München: Dt.-Taschenbuch-Verlag, 1999. S. 169.

³⁹⁴ Ihering, Herbert: Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute. Heidelberg: Hüthig, 1942. S. 81/82.

³⁹⁵ Wedekind, Tilly: Frank Wedekinds Lulu. In: Allgemeine Zeitung. München. 20.07.1924. Zitat nach: Schober, Anna: Die Gleiche immer wieder anders: Lulu, Lu, Pandora, Lolita. - In: Wedekind Transformationen. ›Lulu‹. als Textualität. Zeitgeschichte 1 – Jänner/Februar 2001 – 28. Jahrgang. Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien Verlag. S. 15-33. Hier: S. 32.

V.2.3. Tilly Wedekind

DIE BÜCHSE DER PANDORA, die aus zensurtechnischen Gründen weitaus schwieriger aufzuführen war als der ERDGEIST, wird am 1. Februar 1904 in einer geschlossenen Veranstaltung am Intimen Theater Nürnberg uraufgeführt. Die Inszenierung beruht auf einer Bühnenbearbeitung Frank Wedekinds. Bei der Aufführung kommt es jedoch zu Zuschauerprotesten und die Polizei verbietet daraufhin weitere Vorstellungen.

Am 29. Mai 1905 kommt es zu einer erneuten Inszenierung der BÜCHSE DER PANDORA. Wieder wird das Stück in einer geschlossenen Vorstellung gezeigt, diesmal am Trianon-Theater in Wien unter der Regie von Albert Heine, dem späteren Burgtheaterdirektor. Die Rolle der Lulu wird von der erst 19-jährigen österreichischen Schauspielerin Tilly (eigentlich Mathilde) Newes, Wedekinds späterer Frau, gespielt; den Mörder Jack verkörpert Frank Wedekind selbst.

Karl Kraus hat diese Inszenierung organisiert und hält einen einführenden Vortrag, den er anschließend in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift DIE FACKEL veröffentlicht. Er spricht darin von der „gehetzten, ewig mißverstandenen Frauenanmut“, die „zur Allzerstörerin wurde“, weil sie „von allen zerstört ward“. Er beschreibt Lulu als das Opfer der gegenwärtigen Doppelmoral und der Besitzansprüche ihrer Männer, denen „das soziale Ehrbedürfnis [...] über einen schönen Traum geht“. Weil Lulu „nur in der Freiheit zu ihren höheren Werten emporsteigen kann“, muss der „Egoismus des Besitzers“ die „Genuß-Spenderin“ Lulu zerstören. Und so bedauert Kraus am Ende seiner Rede, „daß der Freudenquell in dieser engen Welt zur Pandorabüchse werden muß“.³⁹⁶

Wedekind zeigt sich sehr glücklich über die gelungene Aufführung und bedankt sich dafür in einem Brief an Karl Kraus. So schreibt er am 3. Juni 1905:

Die Aufführung der »Büchse der Pandora« in Wien, die Sie mit Aufbietung so großer künstlerischer Arbeit und Energie ins Werk setzten, um die ich Sie stets beneiden werde, ist ganz ohne Zweifel einer der bedeutungsvollsten Zeitpunkte in der Entwicklung meiner literarischen Tätigkeit. Der uneingeschränkte Beifall, der der Vorstellung folgte, löste bei

³⁹⁶ Kraus, Karl: Die Büchse der Pandora. (Als Einleitung zu der Aufführung am 29. Mai 1905 gesprochen). - In: Die Fackel. Jg. 7. Nr. 182, 9.6.1905. S. 1-14. Hier: S. 2, 3, 4, 13.

mir ein Empfinden der seelischen Erleichterung aus, für das ich wohl Zeit meines Lebens Ihr Schuldner bleiben werde.³⁹⁷

Am Tag darauf folgt ein weiterer Brief an Tilly Newes, in dem Wedekind schreibt:

Daß das Publikum mein abscheuliches Stück ohne Dein kluges und zugleich so madonnenhaftes Spiel nicht so geduldig hingenommen hätte, darüber besteht für mich nicht der geringste Zweifel.³⁹⁸

Tilly Wedekind kommentiert diesen Brief in ihrer 1969 erschienenen Autobiografie LULU. DIE ROLLE MEINES LEBENS folgendermaßen:

Er wollte also offenbar die Lulu madonnenhaft gespielt haben. Aber die Kritiker, die über die Aufführung schrieben, waren darüber anderer Meinung als er, und noch heute halten viele von ihnen und auch einige Regisseure an der Auffassung fest, die Lulu müsse als Biest dargestellt werden, das schon zum Frühstück ein bis zwei Männer verspeist. »Man kann das Stück nicht mehr ernst nehmen, wenn man die Rolle so spielt«, sagte Wedekind.³⁹⁹

Obwohl Tilly Newes die Lulu ganz im Sinne Wedekinds darstellt, erntet ihre Interpretation bei der Presse kaum positive Reaktionen. Auch ihre Darstellung der Lulu im ERDGEIST stößt auf ablehnende Kritik. Immer wieder wird sie mit der Eysoldt verglichen und dementsprechend wird ihre Darstellung als zu brav und zu naiv bewertet. So schreibt Richard Braungart in der MÜNCHENER ZEITUNG am 16.7.1906 anlässlich einer ERDGEIST-Inszenierung in München:

[...]. Frau W e d e k i n d ist keine Eysoldt; sie ist für die glitzernde Bestie Lulu zu normal, zu bürgerlich, zu weich. Sie lächelt, wo sie lauern sollte, und niemals wagen sich die Krallen aus den Samtpfötchen dieses allzu feinen und süßen Hauskätzchens hervor. In Ihren Augen zwar sprüht manchmal ein gefährlich scheinender Funke; aber er zündet nicht, sengt nicht einmal - ein richtiger Theaterfunke! [...]⁴⁰⁰

Tilly Wedekinds Darstellung stößt auf Ablehnung, „weil sie dem schauspielerischen Zeitideal“, wie es etwa Gertrud Eysoldt verkörpert hat, „in keinem Zuge entspricht“⁴⁰¹, mutmaßt Günter Seehaus. Ihrer Darstellung habe die Koketterie ebenso wie das dämonische Moment gefehlt, das von der Kritik gefordert und erwartet wurde.

Tilly Wedekind schreibt fast 64 Jahre später in ihrer Autobiografie:

³⁹⁷ Wedekind, Frank. - In: Rasch, Wolfdietrich (Hrsg.): Der verummte Herr. Briefe Frank Wedekinds aus den Jahren 1881-1917. München: Dt.-Taschenbuch-Verlag, 1967. S. 162.

³⁹⁸ Wedekind, Frank. - In: Rasch, Wolfdietrich (Hrsg.): a. a. O. S. 163.

³⁹⁹ Wedekind, Tilly: Lulu. Die Rolle meines Lebens. München, Bern, Wien: Rütten + Loening, 1969. S. 47.

⁴⁰⁰ Braungart, Richard. - In: Münchener Zeitung. 16. 7.1906. Zitat nach: Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke: Kritische Studienausgabe. Bd.3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 1229.

⁴⁰¹ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 405.

Natürlich befanden sich im Publikum zahlreiche Kapazitäten der Theaterwelt, die Wedekinds *Erdgeist* mit Gertrud Eysoldt kannten.

Die Eysoldt, eine der bedeutendsten Schauspielerinnen der Epoche, war ein ganz anderer Typ als ich. An Alter und Erfahrung mir um mehr als zehn Jahre voraus, gab sie der Lulu eine interessante, intellektuelle Interpretation. Daher mußte ich als Besetzung der gleichen Rolle im zweiten Teil des Dramas vielen Fachleuten als unzulänglich scheinen.

Tatsächlich war ich aber genau der Typ, den Wedekind sich für die Rolle gedacht hatte: jung, naiv und doch voll Erotik – eine Mischung, für die viele Männer etwas übrig haben. Ein Instinktwesen mit wachem Verstand, aber geleitet von seinem Trieb. Nicht raffiniert, sondern jenseits von Gut und Böse.⁴⁰²

Die Kritik ist so sehr an die Lulu der Eysoldt gewöhnt, dass sie sich Wedekinds eigentlicher Interpretation verschließt. Um seine Intention zu verdeutlichen und Tilly Wedekinds Auslegung der Figur gleichsam zu verifizieren, fügt Frank Wedekind um 1909 in den Prolog des ERDGEIST einige Zeilen ein⁴⁰³, die der Öffentlichkeit seine Idee zugänglich machen sollen:

Mein süßes Tier, sei ja nur nicht g e z i e r t !
Nicht a l b e r n, nicht g e k ü n s t e l t, nicht
v e r s c h r o b e n,
Auch wenn die Kritiker dich weniger loben.
Du hast kein Recht, uns durch Miaun und Fauchen
Die U r g e s t a l t des W e i b e s zu verstauchen,
Durch Faxenmachen uns und Fratzenschneiden
Des L a s t e r s K i n d e r e i n f a l t zu verleiden!
Du sollst – drum sprech' ich heute sehr ausführlich -
N a t ü r l i c h sprechen und nicht unnatürlich!
Denn erstes Grundgesetz seit frühster Zeit
In jeder Kunst war S e l b s t v e r s t ä n d l i c h k e i t!⁴⁰⁴

Die vielen Gastspiele, die Frank und Tilly Wedekind in der Folgezeit unternehmen, dienen ebenfalls dazu, die von Wedekind geforderte Spielweise der Lulu-Figur an anderen Bühnen bekannt zu machen und durchzusetzen.

⁴⁰² Wedekind, Tilly: *Lulu. Die Rolle meines Lebens*. München, Bern, Wien: Rütten + Loening, 1969. S. 44.

⁴⁰³ Hartmut Vinçon datiert die Entstehung auf den August 1909: „Der neue Passus [...] liegt hier in unterschiedlichen Ausarbeitungen vor.“ Die „Datumsangaben legen nahe, daß die »Prolog«-Entwürfe im August entstanden sind, vermutlich vor, evtl. aber auch während der »Erdgeist«-Proben für das Gastspiel in Bad Ischl“. Vinçon, Hartmut. - In: Wedekind, Frank: *Kritische Studienausgabe*. Bd.3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 865.

⁴⁰⁴ Wedekind, Frank: *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 9. Wedekind lässt diese Stelle bei den späteren Gastspielen wieder weg, in den Buchausgaben bleibt sie aber erhalten.



Abb. 7
Tilly Wedekind als Lulu bei einem Gastspiel

Günter Seehaus sieht die Rezeption von Tilly Wedekinds Lulu-Interpretation in drei Phasen gegliedert. Zunächst wird sie, gerade im Vergleich mit der Eysoldt, vollkommen abgelehnt. Ab 1909 spricht Seehaus von der „Phase der Durchsetzung“ und ab 1916 von der „uneingeschränkten Anerkennung“⁴⁰⁵ ihrer Leistung. Als anerkannt gilt ihre Darstellung dann, „wenn sie als prinzipiell und bewußt von der EYSOLDT-Gestaltung verschieden und im Range dieser vergleichbar bewertet wird“⁴⁰⁶.

Dass dies schließlich der Fall ist, liegt zum einen daran, dass sich die Presse an die veränderte Deutung der Figur gewöhnt hat, zum anderen zeigen die Rezensionen aber auch, dass Tilly Wedekind ihre Darstellung im Laufe der Zeit zu verbessern wusste. Die Kritiken bestätigen, dass ihr späteres Spiel viel einheitlicher und akzentuierter ist, besonders die „einfache Natürlichkeit“⁴⁰⁷ ihrer Darstellung wird vielfach gelobt. Kurt Tucholsky bringt es in seiner Kritik zu einem Gastspiel in Berlin in der DRESDNER VOLKSZEITUNG vom 18.6.1912 auf den Punkt:

[...]. Frau Tilly Wedekind spielte die Lulu, und es gibt wohl keine bessere Lulu als sie. Sie tat nichts, was Schauspielerinnen in dieser Rolle wohl sonst zu tun pflegen: sie war nicht dämonisch und nicht hysterisch und gab nicht durch bedeutungsvolle Seitenblicke dem Parkett zu verstehen, daß sie gewillt sei, alle ihre männlichen Partner zu verderben [...] Es war der stärkste Berliner Theaterabend des Jahres. [...].⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 406.

⁴⁰⁶ Seehaus, Günter: a. a. O. S. 406.

⁴⁰⁷ Seehaus, Günter: a. a. O. S. 406.

⁴⁰⁸ Tucholsky, Kurt: Theater. Wedekind in Berlin. - In: Dresdner Volkszeitung. Nr. 138, 18.6.1912. Zur Inszenierung von Wedekinds Gastspiel in Berlin am 10.6.1912. Zitat nach: Vinçon, Hartmut: Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd.3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 1238.

Genauso begeistert zeigt sich auch Julius Hart, wenn er am 12.6.1912 über ebendiese Aufführung schreibt:

[...]. Die Lulu von Tilly Wedekind wurde zur reinsten, tiefsten, innerlichsten Offenbarung, die weiter noch als Gertrud Eysoldts Darstellung des Erdgeistes führte. [...]. In der ergreifenden Einfachheit, die alles Schauspielerisch-Theatralische ausgetilgt hatte, in der köstlich intuitiven Naivität, mit der die Darstellerin die völlig noch unbewußte Lulu-Natur verkörperte, das erkenntnislose Wesen vor und jenseits von Gut und Böse, mehr noch des Adams erstes Weib, die Lilith, als die Eva – kam das tiefste tragische Empfinden und Gefühl des Werkes ganz rein und makellos zum Ausdruck. [...].⁴⁰⁹

V.2.4. Maria Orska

Am 4. November 1916 hat eine weitere ERDGEIST-Inszenierung im Theater in der Königgrätzer Straße in Berlin Premiere. Regie führt Rudolf Bernauer, die Rolle der Lulu spielt die ursprünglich aus Südrussland stammende Schauspielerin Maria (eigentlich Daisy) Orska. Die Inszenierung ist zwar sehr erfolgreich, Frank Wedekind jedoch habe „die Darstellung zu raffiniert“ gefunden, schreibt Tilly Wedekind in ihrer Autobiografie. „Die Lulu muß doch ein Naturkind sein, wie meine Frau“⁴¹⁰, soll er dazu geäußert haben. Inwieweit Tilly Wedekinds Äußerungen in Bezug auf Lulu der Wahrheit entsprechen, bleibt offen. Natürlich deklariert sie ihr Leben lang die eigene Darstellungsweise als die einzig richtige und lehnt indessen alle anderen als unzulänglich ab.

Die Kritiken stellen allesamt fest, dass sich die 23-jährige Maria Orska sehr an Tilly Newes Spiel orientiert habe, dieses aber zusätzlich „mit ihren virtuosen Mitteln“⁴¹¹ angereichert habe. Ludwig Sternaux betont das in seiner Rezension der Aufführung in der TÄGLICHEN RUNDSCHAU vom 5.11.1916 in Berlin:

Nun hat's die Orska übertroffen [...], denn sie ist eine ungleich gewandtere Schauspielerin als die Frau Wedekind, und wir werden in Zukunft sie als Lulu denken müssen... Nicht nur

⁴⁰⁹ Hart, Julius: Wedekind-Spiele im Deutschen Theater. - In: Der [»rote«] Tag (Berlin). Nr. 135, 12.6.1912. Zur Inszenierung von Wedekinds Gastspiel in Berlin am 10.6.1912. Zitat nach: Vinçon, Hartmut: Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd.3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 1237/1238.

⁴¹⁰ Wedekind, Tilly: Lulu. Die Rolle meines Lebens. München, Bern, Wien: Rütten + Loening, 1969. S. 175.

⁴¹¹ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 399.

der Maske wegen [...]; sie gab auch mehr im Spiel, ließ unter der äußeren Kälte heißere Glut ahnen, war tierhafter und eindeutiger in ihren Lüsten und Begierden, schamloser in jeder Bewegung und dann doch wieder von einer kindlichen Unschuld, die die reifere Erscheinung Tilly Wedekinds nie vorzutäuschen vermochte. [...] Aber ihr gelang doch, was der Frau Wedekinds, dieser ihrem Manne seelisch so völlig hingegebenen Frau, trotz all ihrer beinahe an Prostitution grenzenden Hingabe an das Werk als solches nie gelungen ist: die Lulu über das Persönliche hinwegzuheben und zu einem Begriff werden zu lassen, dem strindberg-wedekindschen Begriff des schönen Weibtiers [...].⁴¹²

Maria Orska gilt neben Gertrud Eysoldt als die beliebteste Lulu-Darstellerin. Dabei ist auffällig, dass auch sie zuvor Strindbergrollen verkörpert hat. Das heißt aber keineswegs, dass ihre Spielweise der Eysoldts ähnlich ist. Alfred Kerr verdeutlicht den Unterschied, wenn er schreibt:

Das ist die hohe Kunst, meine Lieben. Bei allem Bewußtsein guckt selig die Unschuld der Besonnenen heraus. [...] Die Eysoldt gab nur Anweisungen, wie die Lulu hätte sein können, wenn eine Vollberückterin sie spielte – die Orska war, war, war es.⁴¹³

Maria Orska orientiert sich also keineswegs an dem stilisierten und distanzierten Spiel der Eysoldt. Parallelen sind vielmehr in der bewussten bzw. dämonischen Ausgestaltung der Rolle zu finden. Die Beliebtheit von Orskas Darstellung deutet darauf hin, dass nach wie vor Publikum und Presse Lulu in dieser raffinierten Art sehen wollen, obwohl Tilly und Frank Wedekind bereits seit gut zehn Jahren versuchen, von einer anderen Darstellungsweise zu überzeugen.

Die Reaktionen auf Orskas Darstellung sind nicht durchweg positiv, vor allem werden die Obszönität und die Dominanz des Erotischen in ihrer Darstellung bemängelt, wie Ludwig Sternaux in der TÄGLICHEN RUNDSCHAU vom 5.11.1916 mitteilt:

[...]. Vielleicht ging dieses Zurschaustellen des Körpers zu weit, kokettierte sie mit ihrem Nichtwissen um das, was gut und böse ist, zu sehr, als daß wir der durch soviel Hände Gegangenen die seelische Unberührtheit (dies nicht im alltäglichen Sinne) hätten glauben können. [...].⁴¹⁴

Maria Orskas Darstellung kann als zeittypische Erscheinung um 1920 gesehen werden. Die Kombination von verführerischer und zugleich Verderben bringender Frau

⁴¹² Sternaux, Ludwig: Theater in der Königgrätzer Straße. "Erdegeist". - In: Tägliche Rundschau (Berlin). Nr. 566, 5.11.1916. Zur Inszenierung in Berlin am 4.11.1916. Zitat nach: Vinçon, Hartmut: Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd.3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 1247/1248.

⁴¹³ Kerr, Alfred: Die Orska. - In: Das neue Drama. Die Welt im Drama V. Berlin: Fischer, 1917. S. 454-458. Hier S. 457.

⁴¹⁴ Sternaux, Ludwig: Theater in der Königgrätzer Straße. "Erdegeist". - In: Tägliche Rundschau (Berlin). Nr. 566, 5.11.1916. Zur Inszenierung in Berlin am 4.11.1916. Zitat nach: Vinçon, Hartmut: Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd.3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 1247/1248.

entspricht, wie bei der *femme fatale* dargelegt, einem beliebten Frauenbild und dementsprechend wird Lulu zu dieser Zeit häufig so dargestellt. Dass auch hier das Image für die Rezeption der Darstellung verantwortlich zu machen ist bzw. aber die Darstellung für das Image der Orska, zeigt eine Aussage des Kunstsammlers und Mäzenen Carl Hagemann:

Selbst ist sie aber niemals ein Vamp gewesen. Daß viele es damals fest glaubten u. nicht anstanden, sie entsprechend abzustempeln, hat ihr Leid u. Kummer genug gebracht. Keinem Menschen u. keiner Frau ist in der Öffentlichkeit je größeres Unrecht geschehen – niemand ist fälschlicher als eine zwar interessante, aber im Grunde verworfene, das heißt betont sexual-pathologische Frau gezeichnet u. angeprangert worden also sie...⁴¹⁵



Abb. 8
Maria Orska als Lulu (1916)

Auch Maria Orska spielt die Lulu über einen langen Zeitraum und viele Kritiken belegen, dass ihr Spiel durch die vielen Wiederholungen schwächer wird. Seehaus schreibt, sie habe sich durchaus bemüht, „den richtigen Stil im Sinne des Dichters festzustellen“⁴¹⁶. Tilly Wedekind aber berichtet, sie habe sich „durch unzählige Aufführungen, die sie spielte, und durch Forcierung mancher ihrer Eigenarten mit der

⁴¹⁵ Hagemann, Carl. - In: Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Bd. 2. Klagenfurt und Wien: Ferd. Kleinmayr, 1951. S. 1703.

⁴¹⁶ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 74.

Zeit von der richtigen Auffassung wieder entfernt“⁴¹⁷ – die richtige Auffassung im Sinne Frank Wedekinds, die Tilly Wedekind hier vertritt.

V.3. Die Bedeutung von Gertrud Eysoldts Rollengestaltung für die Rezeption

Im Laufe der Ausführungen wurde bereits erkennbar, wie sehr die Darstellung von Gertrud Eysoldts Lulu Einfluss auf ihre Nachfolgerinnen hatte. Obwohl ihre Interpretation keineswegs im Sinne Wedekinds war, hat sich ihre Version der Figur dennoch so stark etabliert, dass von Seiten des Publikums und der Kritik lange Zeit keine andere Deutung der Rolle akzeptiert wird. Es sind verschiedene Gründe, die eine Dominanz dieser Auslegung begünstigen: Zum einen zeigen die Kritiken, dass Gertrud Eysoldt nicht nur eine äußerst gute, sondern auch eine sehr beliebte Schauspielerin war, deren Interpretation schneller und nachhaltiger akzeptiert wurde als die einer unbekannteren, nicht etablierten Akteurin. Außerdem ist die Eysoldt schon als Interpretin starker Frauenfiguren bekannt und hat sich bereits ein Image erspielt, das unweigerlich auch auf die Rolle der Lulu übertragen wird. Zum anderen liegt es am Zeitgeschmack, dass eine Interpretation der Lulu als vermeintlich Männer mordender Vamp, als berechnende und raffinierte Frau besser ankommt als das naive Naturkind, als das sich Wedekind seine Figur vorstellt. Die Presse forciert dieses Bild der Lulu zudem, indem jede folgende Interpretation von den Kritikern mit derjenigen der Eysoldt verglichen und beurteilt wird. Gertrud Eysoldt wird nicht nur als Prototyp der Lulu-Gestalt gesehen, sondern durch ihre jahrelange Verkörperung der Figur steht sie immer auch als direkte Vergleichsmöglichkeit zur Verfügung. Sogar die Darstellung durch Tilly Wedekind, die ja Frank Wedekind selbst ganz im Sinne seines Werkes inszeniert, kann sich erst nach einer langen „Gewöhnungsphase“ durchsetzen.

In welchem Maß der Einfluß der Eysoldtschen Lulu-Gestaltung wirksam bleibt, wird einmal an der Tatsache deutlich, daß die Interpretation TILLY WEDEKINDS, bewußt diesem Einfluß und seinen von Wedekind beschriebenen Folgen in der Provinz entgegengesetzt, erst spät anerkannt wird und ungeachtet der endlichen Anerkennung praktisch ohne Nachfolge bleibt.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Wedekind, Tilly. Zitat nach: Seehaus, Günter: a. a. O. S. 398.

⁴¹⁸ Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973. S. 391.

Dieses Kapitel sollte veranschaulichen, dass die Deutung der Lulu als *femme fatale* nicht nur der literaturwissenschaftlichen Rezeption, sondern auch der - wenngleich im Sinne Wedekinds irrtümlichen - Interpretation auf der Bühne zu verdanken ist. Die Darstellung der Eysoldt, die im Grunde eine missverständliche Interpretation der Rolle war, setzt sich derart stark bei Publikum, Presse und Regisseuren durch, dass es sehr lange nicht möglich ist, eine andere Interpretation zu erarbeiten. Damit hat sich Wedekinds eigentliche Idee einer naiven, unbewussten und kindlichen Lulu erst spät durchgesetzt. Diese Tatsache hat eine Rezeption der Lulu als Kindfrau lange Zeit verhindert.

VI. DIE UMSETZUNG AUF DER BÜHNE – PETER ZADEKS INSZENIERUNG DER URFASSUNG

Wie sich im vierten Kapitel gezeigt hat, sind in den LULU-Dramen eine Reihe verschiedener Weiblichkeitsbilder verarbeitet. Zwar bricht Wedekind mit diesen Bildern, indem er nicht nur ihre Entstehung, sondern auch ihre ausschließlich imaginäre Existenz erkennbar macht, jedoch reproduziert er sie auch, indem er Lulu all diese Bilder spielen lässt.

Die Offenheit des Dramas lässt eine recht freie Interpretation zu, die es erlaubt, das je aktuelle oder bevorzugte Bild herauszugreifen:

In den Lulu-Dramen sind die Mythen des Weiblichen verarbeitet. Die Gegensätzlichkeit der Interpretationen, die ihnen zuteil wurden, hat ihren Grund in der Offenheit des Stückes; es kann die unterschiedlichsten projektiven Weiblichkeitsentwürfe in sich aufnehmen. Die Spekulationen der Rezipienten über das Wesen Lulus, ihren Symbolgehalt, vollziehen häufig noch einmal nach, was die im Stück auftretenden Männer unablässig und mit wechselnden Resultaten tun.⁴¹⁹

Dass Wedekind seine LULU-Dramen so offen und damit so divers interpretierbar belässt, bringt ihm stets auch Kritik ein. Karl Kraus weist diesen Vorwurf in seiner Einleitung zu der Aufführung am 29. Mai 1905 zurück, indem er sagt:

Der Vorwurf, daß man in eine Dichtung Dinge ›hineingelegt‹ habe, wäre ihr stärkstes Lob. Denn nur in jene Dramen, deren Boden knapp unter ihrem Deckel liegt, läßt sich beim besten Willen nichts hineinlegen. Aber in das wahre Kunstwerk, in dem ein Dichter seine Welt gestaltet hat, können eben alle etwas hineintun.⁴²⁰

Wedekind sei „nur *ein* Interpret von vielen“, erklärt Bovenschen, weil „die Mystifikationen des Weiblichen“ nicht nur „von den im Stück agierenden Männern“, sondern auch „von den Männern am Regiepult und im Parkett“⁴²¹ in die Figur hineininterpretiert werden.

⁴¹⁹ Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 47.

⁴²⁰ Kraus, Karl: Die Büchse der Pandora. (Als Einleitung zu der Aufführung am 29. Mai 1905 gesprochen). - In: Die Fackel, Jg. 7, Nr. 182, 9.6.1905. S. 1-14. Hier: S. 12.

⁴²¹ Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 48.

Wie sehr sich die Auslegung der LULU-Dramen abhängig zeigt von der jeweiligen Textfassung und der Lulu-Darstellerin wurde bereits gezeigt.⁴²² Gerade durch die Offenheit der Dramen gewinnt die Aufgabe der Regie an Bedeutung. Bei den LULU-Dramen setzt die Arbeit des Regisseurs da an, wo er entscheiden muss, welches Frauenbild er herausgreifen und inszenieren will.

Johannes Pankau sieht die Aufgabe heutiger Regisseure darin, kritisch mit den Bildern umzugehen, die in der Vergangenheit immer wieder abgerufen worden sind:

Heutige Aufführungen [...] stehen vor der Aufgabe, die vorliegenden Lulu-Bilder aufzunehmen, jedoch auch zu dekonstruieren, um sich von den abgegriffenen Mythen der *femme fatale*, der Kindfrau und des Opfers zu lösen und das Sujet für die veränderten Geschlechter- wie Sexualitätsvorstellungen der Gegenwart darstellbar zu machen.⁴²³

In diesem letzten Kapitel der Arbeit soll untersucht werden, wie sich Peter Zadek dieser Aufgabe in seiner legendären Inszenierung der *MONSTRETRAGÖDIE* aus dem Jahr 1988 gestellt hat. Bevor die Analyse selbst erfolgt, werden zunächst zwei theoretische Modelle der Inszenierungsanalyse vorgestellt.

VI.1. Grundlagen der Inszenierungs- und Aufführungsanalyse

VI.1.1. Methodische Entwürfe

Die Theaterwissenschaft beschäftigt sich seit den 1970er Jahren verstärkt mit dem Komplex der Inszenierungs- bzw. Aufführungsanalyse. Sie ist mittlerweile zentraler Gegenstand dieses Faches. Die im deutschsprachigen Raum bekanntesten Modelle der Inszenierungsanalyse stammen von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte und dem Theaterwissenschaftler Guido Hiß. Ihre Ansätze sollen im Folgenden kurz skizziert werden.

Vorwegzunehmen ist, dass im Folgenden bei der Beschreibung ihrer Modelle von Inszenierungs- und Aufführungsanalyse gesprochen wird, ohne diese beiden Termini zu

⁴²² Siehe: Kapitel III.1. und V.

⁴²³ Pankau, Johannes: *WECHSELNDE BLICKE*. Fortschreibungen von Wedekinds *Lulu* im Medientransfer und in Theaterinszenierungen der Gegenwart. - In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Lulu von Frank Wedekind. GeschlechterSzenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 79-104. Hier: S. 85.

unterscheiden. Dies hat seine Ursache darin, dass sowohl Erika Fischer-Lichte als auch Guido Hiß die Begriffe Inszenierung und Aufführung in ihren frühen Werken von 1983 (Fischer-Lichte) bzw. 1993 (Hiß) synonym verwenden, ohne dabei den Gegenstand genauer zu definieren. Fischer-Lichte betont allerdings später in einer 2004 erschienenen Aufsatzsammlung mit dem Titel KUNST DER AUFFÜHRUNG - AUFFÜHRUNG DER KUNST, wie wichtig die Unterscheidung zwischen dem Inszenierungs- und Aufführungsbegriff ist:

Während ›Inszenierung‹ die intendierte und geplante performative Hervorbringung von Materialität meint, schließt ›Aufführung‹ jegliche in ihrem Verlauf performativ hervorgebrachte Materialität ein. Dies gilt für die Körperlichkeit der Teilnehmer einer Aufführung ebenso wie für ihre Räumlichkeit und Lautlichkeit.⁴²⁴

Jens Roselt, Mitherausgeber dieser Sammlung, konkretisiert die Begriffe in seinem Beitrag:

Die Inszenierung umfasst sämtliche szenische Elemente, wie den dramatischen Text, Licht, Kostüme, Regieeinfälle, Probenabsprachen mit Schauspielern etc., und sie ist in der Regel auf Wiederholbarkeit angelegt, während die Aufführung (einer Inszenierung) stets auf eine konkrete Situation und ein spezifisches Publikum bezogen ist.⁴²⁵

Die Aufführung ist also, im Gegensatz zur Inszenierung, geprägt durch die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Erlebnisses. Eine Aufführungsanalyse untersucht somit vor allem den Ereignischarakter und die Interaktion zwischen Bühne und Publikum. Die Inszenierungsanalyse dagegen untersucht das Bühnengeschehen als ästhetisches Produkt, als ein Werk mit allen dazugehörigen Elementen. Letzteres wird das Anliegen dieser Arbeit sein und so soll später ausschließlich von der Inszenierungsanalyse die Rede sein.

Erika Fischer-Lichtes Strukturanalyse

Erika Fischer-Lichte beschäftigt sich im letzten Band ihrer dreibändigen SEMIOTIK DES THEATERS mit dem Thema der Aufführungsanalyse. In diesem dritten Band mit dem Titel DIE AUFFÜHRUNG ALS TEXT (1983) setzt sie sich nicht nur mit der Theorie einer semiotischen Aufführungsanalyse auseinander, sondern demonstriert

⁴²⁴ Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. - In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin: Theater der Zeit, 2004. S. 11-26. Hier: S. 15.

⁴²⁵ Roselt, Jens: Erfahrung im Verzug. - In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): a. a. O. S. 27-39. Hier: S. 28.

diese im Anschluss anhand einer HEINRICH DER VIERTE-Inszenierung von Augusto Fernandes.

Fischer-Lichtes Modell beruht auf dem Konzept von Zeichensystemen. Sie geht darin der Frage nach: „auf welche Weise und unter welchen Bedingungen“ werden „im Theater welche Bedeutungen erzeugt“⁴²⁶ und wie werden Zeichensysteme literarischer Texte in theatralische Zeichen übersetzt.

Fischer-Lichte definiert den theatralischen Prozess folgendermaßen: „[...] Theater ereignet sich, wenn eine Person (A) etwas bzw. Handlungen (X) vorführt, während eine andere (S) zuschaut.“⁴²⁷ Insofern ist der theatralische Prozess als ein Kommunikationsprozess gekennzeichnet und das theatralische Geschehen als eine Semiose. Als Semiose bezeichnet Fischer-Lichte den Prozess der Zeichenverwendung. Das Ziel dieser Verwendung ist es, Bedeutung zu erzeugen. Da es verschiedene Arten von Zeichen gibt, müssen diese zunächst klassifiziert und die Leistung der einzelnen Zeichen bestimmt werden. Das System der theatralen Zeichen besteht aus heterogenen Zeichen, die unterschiedlichen Zeichensystemen entstammen. Bei einer Aufführung sind all diese Zeichen kombiniert, daher gilt es bei einer Analyse, die die Aufführung konstituierenden Kombinationen „in Einheiten geringerer semantischer Kohärenz zu zerlegen“⁴²⁸ und diesen einzelnen Elementen eine Bedeutung beizumessen. In der praktischen Umsetzung ihrer Strukturanalyse empfiehlt Fischer-Lichte zu Beginn Segmentierungsebenen zu bilden, die individuell „von den leitenden Erkenntnisinteressen des Interpreten abhängen sowie vom Typus der Aufführung“⁴²⁹. In Anlehnung an Algirdas Julien Greimas' Modell der Textgliederung beschreibt sie vier aufsteigende Bedeutungseinheiten als mögliche Segmentierungsebenen:

1. Die elementare Ebene der Einzelzeichen: Es handelt sich hierbei um heterogene Zeichen; sie stellen die kleinsten bedeutenden Einheiten dar. Solche Zeichen können einzelne Gesten, Teile eines Kostüms, eine Scheinwerfereinstellung oder ein Requisit sein.
2. Die klassematische Ebene: Sie setzt sich zusammen aus einfachen oder komplexen Zeichenkombinationen, die wiederum aus verschiedenen Zeichensystemen bestehen

⁴²⁶ Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. - In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1990. S. 233-259. Hier: S. 236.

⁴²⁷ Fischer-Lichte, Erika: a. a. O. S. 237.

⁴²⁸ Fischer-Lichte, Erika: a. a. O. S. 244.

⁴²⁹ Fischer-Lichte, Erika: a. a. O. S. 247.

können; einzelne Zeichen werden so zu einer übergeordneten Bedeutung ergänzt, d.h. einzelne Zeichen verschiedener Zeichensysteme werden kombiniert und erhalten in ihrer Gesamtheit eine Bedeutung.

3. Die Ebene der Isotopien: Sie besteht prinzipiell aus den Klassen, kann aber auf drei unterschiedliche Weisen gebildet werden: Entweder wird die „Gesamtheit der Zeichen [...] eines einzigen Zeichensystems oder einer Gruppe verwandter Zeichensysteme“ verwendet; möglich ist auch die Bildung bereits im literarischen Text angelegter Segmente, wie Szenen oder Akte; eine dritte Möglichkeit bietet die Orientierung an anderen, bereits vorgegebenen Größen, wie zum Beispiel der Rollenfigur. Diese Figurenisotopie ist weder an den Ablauf der Inszenierung noch an ein bestimmtes Zeichensystem gebunden, sie konstituiert sich textübergreifend.

Die Rollenfigur als Isotopie schließt bereits die anderen beiden Ebenen ein, wie Fischer-Lichte darlegt:

Soll sie [die Rollenfigur, Anm. d. Verf.] als Isotopie gelten und fungieren, müssen folglich alle einzelnen Zeichen und Klassen, welche zu ihrer Konstitution beitragen, daraufhin untersucht werden, welche Bedeutung ihnen in bezug auf die fragliche Figur beigelegt werden kann bzw. umgekehrt, welche Bedeutung sie sub specie dramatis personae X erhalten.⁴³⁰

Des Weiteren bezeichnet Fischer-Lichte die Rollenfigur als „fundamentale Isotopieebene einer Aufführung“⁴³¹.

4. Die Ebene der Totalität des Sinnes: Über die Bedeutungszuschreibung der einzelnen Teilstrukturen der vorhergehenden Ebenen erzeugt die vierte Ebene die Gesamtbedeutung der Inszenierung.

Guido Hiß' Transformationsanalyse

Ebenso bedeutend für die Aufführungs- und Inszenierungsanalyse ist heute der Ansatz von Guido Hiß. In seiner Schrift *DER THEATRALISCHE BLICK* (1993) entwickelt er die Methodik der Transformationsanalyse. Im Gegensatz zu Fischer-Lichtes Modell verzichtet Hiß auf ein verbindliches Analysekonzept. In seinem Modell spielt „das

⁴³⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd. 3. Die Aufführung als Text. Tübingen: Narr, 1995. S. 82.

⁴³¹ Fischer-Lichte, Erika: a. a. O. S. 83.

wahrnehmende Bewußtsein als Instanz der Bedeutungssynthese⁴³² eine wichtige Rolle. Hiß betont, dass eine Aufführungsanalyse das „Nachdenken über theatralische Wahrnehmung“⁴³³ voraussetzt, denn:

Wie man etwas analysiert, hängt davon ab, welchen Begriff man sich von seinem Gegenstand macht. Wie man eine Theateraufführung interpretiert, hängt davon ab, als was man Theater begreift, hängt ab von bestimmten Konstitutions- und Strukturvorstellungen. Wer im Theater nur das Drama sieht, wird es anders analysieren, als jemand, der den Akzent legt auf eine Polyphonie szenischer Ausdrucksmittel. [...].⁴³⁴

Hiß erklärt, dass bei einer Aufführung gleichzeitig eine Reihe verschiedener Zeichen auf den Zuschauer einwirken, die jeweils von verschiedenen Sinnen aufgenommen werden. Was der Zuschauer realisiert, ist dabei aber „nicht die Bedeutung der Einzelzeichen, sondern die des Zusammenklangs“⁴³⁵. Hiß spricht außerdem von einer neuen Bedeutung, die diese Zeichen in ihrer Gesamtheit erhalten und „die mehr ist als die Summe der Bedeutungen der Einzelbestandteile“. Die Rede ist hier von der „Korrespondenzbedeutung“⁴³⁶. Die Verarbeitung der Reize baut allerdings nicht auf einem Regelsystem auf und ist auch keinesfalls unveränderbar, sondern stellt vielmehr ein „nicht taxierbares, unbegrenztes Spiel semantischer Transformationen“⁴³⁷ dar.

Hiß ist bei seinem Modell mehr an der Korrespondenzbedeutung der Zeichen als an den Einzelzeichen interessiert. Man muss nicht „sämtliche theatralische[n] Teilsysteme in ihrer Eigenart kennen, um die Gesamtbedeutungen, die Korrespondenzen zu verstehen“⁴³⁸. Weil er aber die Vielschichtigkeit einer Aufführung durchaus als Problem erkennt, formuliert er das Gegensatzpaar „Das Vage und das Bestimmte“, mit dessen Hilfe in einem „dynamischen Vorgang der gegenseitigen Präzisierung und Besonderung“⁴³⁹ die Komplexität der Darstellung aufgelöst werden soll. Im Hinblick auf die Inszenierung eines dramatischen Textes bedeutet das: Wenn etwas im Text vage ausgedrückt, auf der Bühne aber in eine bestimmte Darstellung umgesetzt (interpretiert)

⁴³² Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer, 1993. S. 23.

⁴³³ Hiß, Guido: a. a. O. S. 24.

⁴³⁴ Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse. - In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1990. S. 65-80. Hier: S. 67.

⁴³⁵ Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer, 1993. S. 39.

⁴³⁶ Hiß, Guido: a. a. O. S. 24.

⁴³⁷ Hiß, Guido: a. a. O. S. 42.

⁴³⁸ Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse. - In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1990. S. 65-80. Hier: S. 71.

⁴³⁹ Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer, 1993. S. 24.

wird, oder aber umgekehrt, wenn etwas Sprachliches im Text konkret, auf der Bühne aber vage ausgedrückt wird, wird das Zusammenspiel von Text und Bühnendarstellung und damit der dynamische Prozess einer Aufführung sichtbar.

Weil eine Aufführungsanalyse in ihrer praktischen Anwendung in irgendeiner Weise strukturiert sein muss, schlägt Hiß die hierarchische Organisation der Teilsysteme vor, in der eine Ebene die andere dominiert:

Der multimediale Code kann eine der beteiligten Ausdrucksebenen als dominant für die Organisation der horizontalen Abläufe setzen, etwa die dramatischen Anteile im Sprechtheater, etwa die Musik in der Oper.⁴⁴⁰

Eine andere Möglichkeit der Strukturierung sieht Hiß in der von Fischer-Lichte entworfenen Figurenisotopie.⁴⁴¹ Im Laufe seiner Arbeit habe er, so schreibt Hiß, die Erkenntnis gewonnen, dass kaum eine Analyse ohne Figurenanalyse auskomme. Er bezeichnet „die Figur als Fixpunkt der disparaten Zeichen“, als „die wichtigste der konventionellen Segmentierungsstrategien“⁴⁴².

Für die angewandte Aufführungsanalyse stellt Hiß drei Forderungen: „Historizität, Flexibilität und Explizität“:

Analyse sollte sowohl ihren Gegenstand als auch ihr eigenes Vorgehen geschichtlich vermitteln. Sie sollte – da sie nicht von einem statischen Gegenstandsbild ausgehen kann – auf das Eigene und Besondere ihrer Objekte flexibel reagieren. Und um sich nicht im Beliebigen und formal Uferlosen zu verlieren, muß sie ihr Vorgehen, ihre Auswahlstrategien, ihre Interessen begründen und nachvollziehbar machen.⁴⁴³

Im zweiten Teil seiner Abhandlung wendet Hiß seine Theorie der Inszenierungsanalyse auf Peter Steins TASSO-Inszenierung aus dem Jahr 1969 an.⁴⁴⁴ Seine Transformationsanalyse erschließt sich über zwei Schritte: „Sie analysiert ein Drama dramaturgisch, im Hinblick auf denkbare und sinnvolle Interpretationen, bestimmt dann das Profil der zu untersuchenden Aufführung(en) vor diesem Hintergrund, [...]“⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Hiß, Guido: a. a. O. S. 73.

⁴⁴¹ Vgl.: Hiß, Guido: a. a. O. S. 78-81.

⁴⁴² Hiß, Guido: a. a. O. S. 75.

⁴⁴³ Hiß, Guido: a. a. O. S. 155.

⁴⁴⁴ Vgl. Hiß, Guido: a. a. O. S. 153-286.

⁴⁴⁵ Hiß, Guido: a. a. O. S. 158.

Hiß bekräftigt wiederholt, dass „die einzige und für alle Theaterspielarten gültige Methode“⁴⁴⁶ zur Analyse einer Aufführung/Inszenierung nicht existieren kann. Auch Fischer-Lichte beschreibt die Aufführungsanalyse als hermeneutischen Prozess, der „von bestimmten historischen, gesellschaftlichen und subjektiven Bedingungen“ abhängt und somit einen „nicht abschließbaren Prozeß“ darstellt. Eine Analyse kann daher nie mit „richtig/falsch“ bewertet, sondern ausschließlich über die Kategorien „plausibel/nicht plausibel“⁴⁴⁷ beurteilt werden.

Hans-Thies Lehmann nimmt 1989 in seinem Beitrag DIE INSZENIERUNG: PROBLEME IHRER ANALYSE Bezug zu beiden vorgestellten Modellen und spricht sich gegen ein verbindliches Modell der Inszenierungsanalyse aus:

Ein allgemeines Modell der Inszenierungsanalyse kann es schon deshalb nicht geben, weil unterschiedliche Akzentsetzung [...] nicht nur jeweils andere Zeichendimensionen ein- und ausschließt, sondern einen jeweils anders akzentuierten Begriff von Theater unterstellt.⁴⁴⁸

Auf die Problematik der individuell unterschiedlichen Rezeption macht auch Friedemann Kreuder aufmerksam. In seinem Aufsatz FORMEN DES ERINNERNS IN DER THEATERWISSENSCHAFT (2003) stellt er die Bedeutung des Erinnerns für die Analyse dar. Das „in der Aufführung Wahrgenommene“ verbindet der Rezipient mit dem „Wissen aus dem kulturellen Gedächtnis“ imaginativ insofern, als „neue Bilder, Assoziationen und Bedeutungen entstehen“⁴⁴⁹. Weil das menschliche Gehirn primär die Informationen aufnimmt, mit denen es etwas Bekanntes verbindet, bedeutet das für die Analyse, dass sie abhängig ist von den Informationen, die der Rezipient schon gespeichert hat. Dieses individuelle Wissen und bekannte Erfahrungen sind auch dafür verantwortlich, dass manche Momente im Nachhinein stärker in Erinnerung bleiben, während andere schnell verblasen.

⁴⁴⁶ Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse. - In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1990. S. 65-80. Hier: S. 77.

⁴⁴⁷ Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. - In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1990. S. 233-259. Hier: S. 246/247.

⁴⁴⁸ Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. - In: Zeitschrift für Semiotik. Bd. 11. Heft 1 (1989). S. 29-49. Hier: S. 35.

⁴⁴⁹ Kreuder, Friedemann: Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft. - In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Tübingen: Francke, 2003. S.177-187. Hier: S. 184.

Das Fort-Schreiben der Aufführung wird so auch und gerade von einem kulturellen Gedächtnis bestimmt, einem kollektiven Bezugsrahmen also. ‚Aufführung‘ und kulturelle ‚Erinnerung‘ spielen hier ständig untrennbar ineinander.⁴⁵⁰

Insofern ist eine Analyse aus der Erinnerung immer eng mit dem Analysierenden und seinem Vorwissen verbunden.

VI.1.2. Probleme der Fixierung von Theaterereignissen

Die Arbeit an einer Aufführungs- bzw. Inszenierungsanalyse impliziert immer auch eine Auseinandersetzung mit der Problematik der Dokumentation, denn eine Aufführung ist nur in dem Moment verfügbar, in dem sie stattfindet. Bei einer Analyse kann daher ausschließlich auf die Erinnerung oder gegebenenfalls auf Material zurückgegriffen werden, welches diese Aufführung in irgendeiner Weise fixiert. Die Theaterwissenschaft unterliegt hier anderen Bedingungen als andere Kunstwissenschaften:

Denn im Unterschied zu anderen Kunstwissenschaften kann sie über ihren Gegenstand, das Kunstwerk der Aufführung, nicht frei verfügen, weil es nur im Augenblick seines Aufgeführtwerdens Existenz hat. Für eine Aufführungsanalyse ergeben sich daher ganz andere Probleme als für die Analyse einer Dichtung, eines Bildes oder eines Films: das Artefakt ist nicht disponibel.⁴⁵¹

Theater muss als Ereignis begriffen werden, das sich im Moment der Aufführung ereignet und das mit dem Ende der Vorstellung aufhört zu existieren. Insofern ist jede Aufführung einzigartig und nicht reproduzierbar. Besonders die Beziehung zwischen Bühne und Publikum kann schwerlich transportiert werden. Dabei ist gerade das die „spezifische Qualität“ des Theaters, „dass Produktion und Rezeption gleichzeitig ablaufen und einander bedingen“⁴⁵², erläutert Jens Roselt. Fischer-Lichte geht hier noch weiter und schreibt, die Aufführung erzeuge „sich sozusagen selbst aus den Interaktionen zwischen Akteuren und Zuschauern“. Die „Involviertheit aller

⁴⁵⁰ Kreuder, Friedemann: Formen des Rememberns in der Theaterwissenschaft. - In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): a. a. O. S. 185.

⁴⁵¹ Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. - In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1990. S. 233-259. Hier: S. 235.

⁴⁵² Roselt, Jens: Aufführungsparalyse. - In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Tübingen: Francke, 2003. S. 145-153. Hier: S. 146.

Beteiligten“, die die Aufführung gleichsam als sozialen Prozess charakterisiert, sei dafür verantwortlich, dass „ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar“⁴⁵³ ist.

Wie das Problem der Fixierung bzw. Dokumentation von Aufführungen zu lösen ist, gehört zu den viel diskutierten Fragen innerhalb dieser Disziplin. Guido Hiß setzt sich in seiner Abhandlung mit den verschiedenen Positionen zu diesem Thema auseinander und diskutiert unterschiedliche Verfahren, wie Notationssysteme (Erika Fischer-Lichte), Formalisierung (Patrice Pavis), Transkription (Jürgen Kleindiek), die Analytische Dokumentation (Dietrich Steinbeck) und andere Methoden.⁴⁵⁴

Bei der Frage nach der besten Möglichkeit, eine Aufführung zu fixieren und zur Analyse heranzuziehen, favorisiert die theaterwissenschaftliche Forschung fast einhellig die Videoaufzeichnung.⁴⁵⁵ Hans-Thies Lehmann sieht den Vorteil der Videodokumentation darin, dass „eine neue Intensität der Konfrontation mit dem Objekt möglich wird, eine geduldige wiederholte Befassung, die zahllose Aspekte zutage fördert, die beim ein- oder auch mehrmaligen Verfolgen der Aufführung zu registrieren schlechtweg unmöglich wäre“⁴⁵⁶.

Die Videoaufzeichnung ermöglicht es, bestimmte Details sowie Bewegungsabläufe besser zu erkennen. Fischer-Lichte sieht die Videoaufzeichnung gar als „entscheidende Voraussetzung, um Performatives und Semiotisches in der Analyse aufeinander zu beziehen“, erkennt den Nachteil aber in Hinblick auf „räumliche Dimensionen und Konstellationen“⁴⁵⁷. Auch Lehmann artikuliert die Probleme einer solchen Fixierung, nämlich, dass „wesentliche Wahrnehmungsdimensionen (Raumerfahrung, Zeitrhythmus...) nicht oder nur verfälscht zugänglich sind“⁴⁵⁸.

⁴⁵³ Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. - In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin: Theater der Zeit, 2004. S. 11-26. Hier: S. 12/13.

⁴⁵⁴ Vgl. Die Dokumentationsdiskussion. In: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer, 1993. S. 107-128.

⁴⁵⁵ Vgl.: Hiß, Guido: a. a. O. S 126/127. Ebenso: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen: Francke, 2001. S. 241/242. Ebenso: Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 3. Auflage. Berlin: Schmidt, 2003. S. 86.

⁴⁵⁶ Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. - In: Zeitschrift für Semiotik. Bd. 11. Heft 1 (1989). S. 29-49. Hier: S. 31/32.

⁴⁵⁷ Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. - In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1990. S. 233-259. Hier: S. 241/242.

⁴⁵⁸ Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. - In: Zeitschrift für Semiotik. Bd. 11. Heft 1 (1989). S. 29-49. Hier: S. 32.

Jede Aufzeichnung, besonders eine für das Fernsehen arrangierte Aufzeichnung, stellt ein eigenes künstlerisches Produkt dar, das den Gesetzmäßigkeiten seines Mediums unterliegt. Schnitte und Kameraeinstellungen lenken den Blick des Zuschauers und sind somit stark subjektiv vorgeprägt. Eine inszenierte Aufnahme liefert oft nur einen begrenzten Ausschnitt auf das Geschehen und gibt daher keinen Blick auf das vollständige Bühnengeschehen frei. Jedes Video ist somit als eigene Inszenierung oder zumindest als inszenierte Wiedergabe zu betrachten. Eva Schürmann weist deshalb in ihrem Aufsatz KUNSTSEHEN ALS PERFORMANZ EINER IKONISCHEN PRAXIS darauf hin, dass sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers immer in gleichem Maß auf das Medium und den Gegenstand einer Darstellung konzentrieren muss. Jedes Medium setzt ein für seine Darstellung angemessenes Sehen voraus. Wer immer ein Objekt oder eine Darstellung betrachtet, muss bei seiner Wahrnehmung das jeweilige Medium berücksichtigen.⁴⁵⁹ Diese Tatsache ist bei der Analyse einer Aufführung auf Grundlage einer Videoaufzeichnung zu bedenken.

VI.1.3. Notationsdokumente und Herangehensweise

Für die Inszenierungsanalyse in dieser Arbeit finden verschiedene Quellen Verwendung. Die Hauptquelle stellt eine Videoaufzeichnung dar. Es handelt sich hierbei um eine professionelle, für das Fernsehen aufgenommene Aufzeichnung. Diese wurde im Rahmen einer öffentlichen Vorstellung des Europäischen Festivals der Ruhrfestspiele 1991 in Recklinghausen unter der Fernsehregie von George Moore aufgezeichnet. Es ist eine Produktion des WDR in Zusammenarbeit mit SFB, HR, SWF, BR, NDR und dem ORF. Am 16. und 17. Dezember 1991 wurde die Aufzeichnung in zwei Teilen im deutschen Fernsehen, in der ARD, gesendet, am 31. Mai 1992 wurde sie im ORF übertragen.⁴⁶⁰

Bei der Verwendung dieser Quelle wird nicht nur Rücksicht darauf genommen, dass es sich um eine arrangierte Aufnahme handelt, die nur einen gelenkten Blick auf das

⁴⁵⁹ Schürmann, Eva: Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis. - In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin: Theater der Zeit, 2004. S. 76-90. Hier: S. 77.

⁴⁶⁰ Lulu. Teil 1 und 2. Regie: Peter Zadek. Fernsehregie: George Moore. Recklinghausen, 1991. Fassung: ORF, 31.05.1992. 205'

Bühnengeschehen freigibt. Auch ist zu bedenken, dass die Aufnahme aus dem Jahr 1991 stammt, die Rezensionen sich aber vorwiegend auf die Premiere des Stücks aus dem Jahr 1988 beziehen und somit nicht auf derselben Aufführung basieren. Deshalb werden Kritiken und Aufzeichnung nicht gemeinsam ausgewertet, sondern separat diskutiert. Nicht zuletzt muss bedacht werden, dass die Aufnahme für das Fernsehen im vierten Akt um 20 Minuten gekürzt wurde.⁴⁶¹

Eine weitere Quelle stellt das Programmheft zur Inszenierung dar. Besonders wertvoll ist es in diesem Fall, weil hier zudem die Strichfassung abgedruckt ist sowie die Textstellen, die in Zadeks Inszenierung keine Verwendung finden. Außerdem enthält es eine Reihe von Aufführungsfotos.

Eine andere wichtige Quelle stellen Rezensionen aus diversen deutschsprachigen Zeitungen und Fachzeitschriften dar. Ebenso kritisch wie die Videoaufzeichnung sind auch die Rezensionen zu handhaben, weil sie einen stark wertenden Charakter haben und somit nicht als deskriptives Material fungieren. Kritiken stellen ein Rezeptionszeugnis dar, sie dokumentieren also nicht die Aufführung, sondern nur ihre Wirkung.⁴⁶²

Bevor mit der Analyse begonnen werden kann, soll zunächst noch kurz die Herangehensweise sowie Struktur und Zielsetzung vorgestellt werden:

1. Gemäß Hiß' Modell wird der Zugang zur Analyse über den Text zu erschließen sein. Im Zentrum steht dabei aber weniger der dramatische Text, d.h. der Theatertext (der ohnehin in den bisherigen Kapiteln bereits untersucht worden ist), als vielmehr Zadeks Adaption dieses Textes, also die Strichfassung. Diese Vorgehensweise scheint vor allem deshalb interessant, weil die Urfassung der LULU-Dramen noch nie zuvor inszeniert worden ist. Unter Einbeziehung der vorliegenden Strichfassung wird also zunächst zu klären sein, wie Zadek diesen Text der Urfassung für seine Inszenierung brauchbar macht und welche

⁴⁶¹ Vgl.: Gehringer, Thomas: Nachtstück – nicht für Voyeure. Zadeks „Lulu“-Inszenierung kommt ins Fernsehen. - In: Stuttgarter Zeitung, 06.12.1991.

⁴⁶² Vgl.: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer, 1993. S. 127.

Intention dem zugrunde liegt. Außerdem wird zu untersuchen sein, wie der dramatische Text auf die Bühne transportiert wird, d.h.: gibt es Widersprüche zum Buchdrama; wie setzt Zadek Regieanweisungen um usw. Die Textaneignung soll bereits seine Intention der Inszenierung, vor allem aber seine Ausrichtung der Lulu-Figur erkennbar machen. Basis für diesen ersten Teil ist vor allem das Programmheft, in dem die Strichfassung enthalten ist.

2. Im zweiten Teil wird die szenische Umsetzung anhand der verschiedenen Segmentierungsebenen, wie Fischer-Lichte sie beschreibt, zu untersuchen sein. Die Analyse konzentriert sich dabei auf die dritte Segmentierungsebene, auf die Isotopie der Rollenfigur. Es bietet sich an, die Untersuchung der Hauptfigur ins Zentrum der Analyse zu rücken, weil sie auf die Inszenierung der Kindfrau hin überprüft werden soll. Die Analyse der schauspielerischen Interpretation der Figur durch Susanne Lothar und ihrer szenischen Umsetzung durch Peter Zadek sollen Aufschluss darüber geben, inwieweit diese Lulu als Kindfrau inszeniert wird. Gleichwohl die Figurenisotopie im Zentrum stehen soll, werden auch, jedoch immer im Hinblick auf die Figur, einzelne Zeichensysteme zu untersuchen sein, wie der Rhythmus der Inszenierung, die Bühnengestaltung, die Kostüme oder die Verwendung der Musik. Dieses Vorgehen sieht auch Fischer-Lichte vor:

Darüber hinaus darf man nicht außer acht lassen, daß keinerlei Notwendigkeit besteht, die einmal gewählte Isotopieebene während des gesamten Verlaufs der Analyse hindurch beizubehalten. Es kann durchaus gute Gründe dafür geben, beispielsweise von der Rollenfigur zu Situation/Szene/Akt oder zu einzelnen Zeichensystemen überzugehen und umgekehrt.⁴⁶³

Anhand der einzelnen Zeichen bzw. Zeichensysteme sollen die ästhetischen Prinzipien dieser Inszenierung erkannt und Zadeks Konzept offen gelegt, vor allem aber soll die Ausrichtung der Hauptfigur augenscheinlich werden. Grundlage für diese Ausführungen liefert die Videoaufzeichnung aus dem Jahr 1991.

3. Der dritte Punkt der Analyse betrifft die Rezeption der Inszenierung. Hier soll aufgezeigt werden, wie die Kritik die Inszenierung und vor allem die Interpretation der Lulu-Figur aufnimmt und wertet. Die Theaterkritiken zur

⁴⁶³ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 3. Die Aufführung als Text. Tübingen: Narr, 1995. S. 84.

Premiere aus dem Jahr 1988, die die Theatersammlung Hamburg dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat, dienen dabei als Arbeitsmaterial.

Die unterschiedlichen Dokumentationsmaterialien werden bei der Analyse separat verwertet, weil sie je unterschiedliche Perspektiven widerspiegeln.

VI.2. Peter Zadek und die MONSTRETRAGÖDIE

Peter Zadek beschreibt in LULU. EINE DEUTSCHE FRAU. FREI NACH WEDEKIND, dem Buch, das er selbst im Zusammenhang mit seiner Inszenierung veröffentlicht hat, wie es 1988 zur Inszenierung des Urtextes gekommen ist:

1965. Ich soll LULU inszenieren. Lese das Stück bzw. die beiden Stücke: DER ERDGEIST, DIE BÜCHSE DER PANDORA. Finde sie lang, langweilig, präventios und überflüssig. [...].

1975. Ich soll LULU inszenieren. [...]. Es ist ein Konversationsstück. Nicht dämonisch. Schon gar nicht expressionistisch. Aber ohne eine Lulu, keine LULU. [...]. Alle können oder wollen nicht. Vielleicht ist mir die Besetzung nur eingefallen, weil ich das Stück nicht inszenieren wollte.

Irgendwann Anfang der achtziger Jahre in einem Hamburger Restaurant [...]. Ingrid Andree ist da, berühmte Lulu von damals, und Tochter Suse Lothar, junge, anfangende Schauspielerin, damals noch ein Trampel, etwas pubertär, rührend, begabt. Die Sicherheit, daß ich mit dieser Schauspielerin LULU inszenieren will (kann). [...]. Die Inszenierung wird geplant. Wieder Schrecken beim Textlesen. Glatt, so perfekt. Schick.

Plötzlich (im Sommer 1986) liegt die eigentliche LULU auf dem Tisch, die Urfassung. DIE BÜCHSE DER PANDORA · EIN BUCHDRAMA. Eckig, unperfekt, obszön, pubertär, nicht mehr gelect, unschick. Szenen und Charaktere fehlen. Das Ding ist aus einem Guß, klar, sauber, ganz nah bei FRÜHLINGSERWACHEN.⁴⁶⁴

Der Urtext des Stücks ist es also, der Zadek schließlich doch noch von einer Inszenierung überzeugen kann. Wie genau er zu dieser Textfassung kommt, ist nicht nachvollziehbar. Die handschriftliche Fassung aus dem Nachlass Wedekinds lag bis dahin in der Handschriftenabteilung der Münchner Stadtbibliothek. Georg Hensel, ein Kritiker der FAZ, macht darauf aufmerksam, dass bereits zwei andere Regisseure vor Zadek sich dieser Fassung bedient haben, nämlich Dieter Dorn 1977 für eine Inszenierung in den Münchner Kammerspielen und Nicolas Brieger 1981 für eine

⁴⁶⁴ Zadek, Peter und Grützke, Johannes: Lulu. Eine deutsche Frau. Frei nach Wedekind. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. S. 16 und 17.

Inszenierung im Berliner Schiller-Theater.⁴⁶⁵ Es darf angenommen werden, dass die beiden nie die gesamte MONSTRETRAGÖDE zur Aufführung gebracht haben, ansonsten hätte Zadek sich schwerlich mit einer Uraufführung dieser frühen Fassung rühmen können. Ob Zadek auf den Text aufmerksam gemacht wurde oder er ihn selbst gesucht hat, ist unklar.

Als Zadek schließlich erstmals Wedekinds ursprüngliche, bis dato nie veröffentlichte und inszenierte Fassung auf die Bühne bringt, wird der Text geheim gehalten. Erst am Tag der Premiere wird die Strichfassung zugänglich gemacht (THEATER HEUTE veröffentlicht den gesamten Text der Urfassung im April 1988). Der Text, den Zadek schließlich für seine Inszenierung wählt und auch im Programmheft abdrucken lässt, stellt dabei eine Bearbeitung des Urtextes für die Bühne dar, bei der sowohl Stellen gestrichen, als auch Passagen aus anderen Fassungen übernommen wurden.⁴⁶⁶

„LULU ist ein Stück über Projektionen“ und „der Regisseur muß sich mit den Projektionen von vielen Männern identifizieren können“⁴⁶⁷, schreibt Zadek. Mit diesen Projektionen setzt er sich auch in seinem Buch LULU. EINE DEUTSCHE FRAU auseinander. Dieses in Zusammenarbeit mit Johannes Grützke (der sich vor allem für die Bilder und Zeichnungen verantwortlich zeigt) entstandene Buch stellt eine assoziative Aneinanderreihung von Weiblichkeitsbildern dar, die die Autoren unkommentiert in Form von Texten, Bildern, Zeichnungen, Collagen, Gedichten, Ausschnitten, Skizzen und Comics präsentieren. Das Repertoire an Weiblichkeitsmythen und Männerfantasien reicht von der Wasserfrau über die Sphinx, die Kindfrau, die männermordende Frau, die unterdrückte bzw. emanzipierte Frau, den Filmstar und das Sexsymbol bis hin zur Prostituierten.

⁴⁶⁵ Vgl.: Hensel, Georg: Die Liebe aber höret immer auf. Peter Zadek inszeniert Frank Wedekinds „Lulu“ in Hamburg. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 15.2.1988.

⁴⁶⁶ Die Strichfassung ist eine Bearbeitung von Peter Zadek. Verantwortlich für das Programmheft zeigen sich des Weiteren folgende Personen: Redaktion: Laszlo Kornitzer, Hartmut Gehrke-Tschudi. Gestaltung: Bardo Fiederling. Mitarbeit: Annette Dabs, Sigrid Henkel. Szenenfotos: Roswitha Hecke. Eine Dramaturgie wird nicht dezidiert aufgeführt.

⁴⁶⁷ Zadek, Peter und Grützke, Johannes: Lulu. Eine deutsche Frau. Frei nach Wedekind. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. S. 16 und 17.



Abb. 9
Männerfantasien

Zur Lulu-Figur der Urfassung erklärt Zadek im Programmheft:

Hier in der ersten Version von Wedekind [...] ist Lulu noch mehr Opfer als Täter. Der Kunstmantel der Femme fatale hat die sehr rührende Wahrheit dieser Kind-Frau noch nicht verhüllt. Und damit ist der Vorwurf gegen die Männer auch nicht mehr so oberflächlich wie in späteren Fassungen, und wie die Feministinnen ihn in dieses Stück hineinzulesen versuchen.⁴⁶⁸

Zadek interpretiert die Lulu der MONSTRETRAGÖDIE als „deutsche Frau, zwischen Masochismus (extrem), grimmigem Durchhaltevermögen und wilder romantischer Phantasie“⁴⁶⁹. Er nennt sie eine „sexuelle Mutter Courage“. In der Überzeugung, Lulu müsse „aus der legendären Femme-fatale-Welt der Jahrhundertwende“ und „aus dem Dietrichland der zwanziger Jahre“⁴⁷⁰ gelöst werden, siedelt er ihre Geschichte in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg an. Dass sich dadurch „Ungereimtheiten“ ergeben, stellt er selbst fest, aber „das macht nichts“, bekundet er, weil sich vor allem „Momente erstaunlicher Erkenntnis“⁴⁷¹ ergeben.

⁴⁶⁸ Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 6.

⁴⁶⁹ Zadek, Peter und Grützke, Johannes: Lulu. Eine deutsche Frau. Frei nach Wedekind. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. S. 17.

⁴⁷⁰ Zadek, Peter und Grützke, Johannes: a. a. O. S. 17.

⁴⁷¹ Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter

Dass Zadek Lulu als Opfer darstellt, ist ungewöhnlich in der Rezeption dieser Figur. „1900 war Lulu ein Killer. Heute ein Opfer“⁴⁷², stellt er fest. Er erkennt in Lulu ein Wesen, das eine ganz große Sehnsucht in sich trägt, nämlich „die Sehnsucht, ganz frei die Liebe voll auskosten zu können“⁴⁷³, ein Wesen, das aber auch süchtig ist „nach dem Absoluten, der Utopie“, aber in der Konsequenz auch nach dem Tod, als „Erlösung von der Sehnsucht“⁴⁷⁴. An anderer Stelle erläutert er:

Was das »LULU«-Stück, das hier gespielt wird, beschreiben will, ist die Suche eines Kindes nach wahrer Liebeserfüllung. Und da es, wie wir klugen, zivilisierten Krüppel ja ganz genau wissen, dies nicht gibt, läßt das Kind sich lieber abschlagen als daß es Kompromisse macht mit seinem Seelenwunsch.⁴⁷⁵

VI.3. Inszenierungsanalyse

VI.3.1. Vom Buch- zum Bühnendrama – Zadeks Aneignung des Dramentextes

Peter Zadek ist der erste Regisseur, der die Urfassung der LULU-Dramen, die 1894 unter dem Titel DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE entstanden ist, vollständig auf die Bühne bringt. Nach einer Probenzeit von über vier Monaten und mehrmaligem Verlegen des Premierentermins findet die Uraufführung schließlich am 13. Februar 1988 im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg statt. Diese Regiearbeit stellt Zadeks letzte Inszenierung als Intendant des Deutschen Schauspielhauses dar, bevor er es im darauf folgenden Jahr verlässt.

Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 7.

⁴⁷² Zadek, Peter und Grützke, Johannes: Lulu. Eine deutsche Frau. Frei nach Wedekind. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. S. 17.

⁴⁷³ Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 6.

⁴⁷⁴ Zadek, Peter und Grützke, Johannes: Lulu. Eine deutsche Frau. Frei nach Wedekind. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. S. 17.

⁴⁷⁵ Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 6.

Der erste Schritt einer Analyse dieser aufsehen erregenden Inszenierung muss Zadeks Umgang mit dem Dramentext betreffen. Vorwegzunehmen ist, dass die im Programmheft abgedruckte Strichfassung nicht durchgehend identisch ist mit der Videoaufzeichnung, das heißt, einige Stellen sind in der Inszenierung schließlich anders realisiert, als in der Strichfassung vorgesehen.

Grundsätzlich hält sich Peter Zadek relativ genau an den Text des Buchdramas⁴⁷⁶. Zwar ist der Text, der schließlich für die Bühne Verwendung findet, eine Bearbeitung Zadeks, doch sind keine gravierenden Textänderungen oder gar wesentliche dramaturgische Eingriffe auszumachen. In erster Linie dienen Zadeks Eingriffe einer zeitlichen Verschiebung des Geschehens und einem besseren und plausibleren Zugang zum Drama.

VI.3.1.1. Die zeitliche Einordnung des Dramas

Peter Zadek versucht das Stück aus dem Umfeld und der Atmosphäre der Jahrhundertwende zu befreien und mit Hilfe von ausstattungstechnischen und sprachlichen Mitteln zeitlich zu verlegen. Der Text erfährt folglich für die Bühne eine zeitliche Änderung, die konkret über die Bereiche Bühnenbild, Kostüm und Sprache erreicht wird.

Bühnenbild

Zadek verlagert die Handlung nicht etwa in die (damalige) Gegenwart, also in die 1980er Jahre, sondern in die Zeit „nach dem Zweiten Weltkrieg und [...] Anfang der Fünfziger Jahre“⁴⁷⁷, wie er in seiner Bearbeitung erläutert. Im Gegensatz zum Dramentext, der für die ersten drei Akte keinen konkreten Ort vorsieht, siedelt Zadek die Geschichte im besetzten Berlin an. Sein Bühnen- und Kostümbildner Johannes Grützke hat dazu im ersten Akt ein Bühnenbild entworfen, das dieses räumliche und

⁴⁷⁶ Vgl. Wedekind, Frank: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie (1894). Buchdrama. - In: Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/I. Darmstadt: Häusser, 1996.

⁴⁷⁷ Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 6.

zeitliche Verständnis wiedergibt. So ist im hinteren Teil der Bühne ein Prospekt mit dem Brandenburger Tor zu sehen, vor dem von links und rechts auf die Bühne Mauerruinen ragen. Schigolchs berlinerischer Dialekt, auch eine Erfindung Zadeks, verweist zusätzlich auf Berlin als Handlungsort, bleibt später aber der einzige Bezug dazu. Die Videoaufzeichnung gibt einen weiteren Hinweis auf Ort und Zeit, indem vor Beginn des ersten Aktes der Hinweis „1. Akt Berlin 1945“⁴⁷⁸ erscheint.

Die restliche Inszenierung ist im Gegensatz zum ersten Akt an keine bestimmte zeitliche Einordnung gebunden. Womöglich meint Zadek diese Inkonsequenz, wenn er von den „Ungereimtheiten“⁴⁷⁹ spricht, die sich durch die zeitliche Verlagerung ergeben.

Kostüm

Auch Lulus Kostüme im ersten Akt verweisen auf die Nachkriegszeit im besetzten Berlin. So ist Susanne Lothar als Lulu zu Beginn ihres ersten Auftritts im Atelier des Malers mit einem grünen Militärmantel bekleidet und hält einen Einkaufssack mit Kartoffeln in ihrer Hand. Hier wird die „deutsche Frau“⁴⁸⁰ augenfällig, von der Zadek in seinem Buch spricht, in dem er auch Assoziationen mit der Rolle und Aufgabe der Frau in und nach dem Krieg herstellt. Als eine solche deutsche Frau sieht Zadek auch Hildegard Knef, eine der großen deutschen Nachkriegsstars, aus deren autobiografischem Roman SO NICHT (1982) er in diesem Zusammenhang einen Ausschnitt in seinem Buch zitiert⁴⁸¹ und deren Lieder er während der zwei Pausen der insgesamt fünfstündigen Inszenierung einspielen lässt.⁴⁸²

Auch das Kostüm, das Lulu gleich im Anschluss trägt, um für ihr Porträt zu posieren, veranschaulicht die Zeit der amerikanischen Besetzung im Nachkriegsdeutschland. In dieser Szene trägt sie einen trägerlosen grünen Badeanzug und dazu eine hellgrüne Schiffchenmütze. In dieser Kostümierung sitzt sie Kaugummi kauend mit einer kleinen amerikanischen Fahne in der hoch gehaltenen rechten Hand auf dem Hocker. Nicht nur

⁴⁷⁸ Lulu. Teil 1 und 2. Regie: Peter Zadek. Fernsehregie: George Moore. Recklinghausen, 1991.

Fassung: ORF, 31.05.1992. 205'. Hier: 00:00:58.

⁴⁷⁹ Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 7.

⁴⁸⁰ Zadek, Peter und Grützke, Johannes: Lulu. Eine deutsche Frau. Frei nach Wedekind. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. S. 17.

⁴⁸¹ Zadek, Peter und Grützke, Johannes: a. a. O. S. 91 und 93.

⁴⁸² Zwar fehlt der Hinweis in der Videoaufzeichnung, jedoch geben mehrere Rezensionen dies übereinstimmend wieder.

die Militäraccessoires, der Kaugummi und die amerikanische Flagge erinnern an die Soldaten der amerikanischen Besatzungsmacht, auch Lulus Pose verweist auf diesen Zusammenhang. In ihrer ganzen Aufmachung präsentiert Zadek seine Lulu als Pin-up-Girl. Derartige Illustrationen zeigen junge, meist halb bekleidete Frauen in verschiedenen erotischen Posen. Sie sind, wie der Name es andeutet, zum Anheften gedacht und besonders bei den Soldaten beliebt. Zur Zeit des Zweiten Weltkriegs zierten diese Bilder nicht nur die Spinde amerikanischer Soldaten, sondern häufig auch die vordere Seite ihrer Kampfflugzeuge. Indem Zadek dieses Bild einsetzt, inszeniert er seine Lulu als Männerfantasie, als Sexsymbol wie er es auch in Marilyn Monroe, Brigitte Bardot oder Gina Lollobrigida präsentiert sieht.



Abb. 10
Pin-up-Girl



Abb. 11
Pin-up-Girl als "Nose art"

Weil Zadek das Bild im Pierrotkostüm völlig streicht und durch das Pin-up-Girl ersetzt, ergeben sich natürlich auch Veränderungen für den weiteren Text. Deshalb fehlt in der Strichfassung die Schilderung des Pierrotkostüms durch Schwarz und Schöning im ersten Akt. Auf Schwarz' Aufforderung: „Sieh mir in's Auge“, sagt sie dann nicht wie im Theatertext Wedekinds, sie sehe sich als Pierrot darin, sondern antwortet: „Ich sehe mich darin“⁴⁸³, was eine ganz andere Aussage zur Folge hat. Hier zeigt sich aber ein Unterschied zur Videoaufzeichnung von 1991, wo Lulu auf eben diese Frage entgegnet: „Ich sehe mich halbnackt darin.“⁴⁸⁴ Der Aufführungstext weicht in diesem Fall also nicht nur vom Dramentext, sondern auch von der Bühnenbearbeitung ab. Die tatsächlich

⁴⁸³ Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 56.

⁴⁸⁴ Lulu. Teil 1 und 2. Regie: Peter Zadek. Fernsehregie: George Moorse. Recklinghausen, 1991. Fassung: ORF, 31.05.1992. 205'. Hier: 00:27:11.

inszenierte Änderung tut der eigentlichen Intention aber keinen Abbruch, weil auch diese Version Lulus Funktion als Projektionsfigur erkennbar macht.

Generell sind Kostüm und Maske so gestaltet, dass sie nicht an die Mode der Jahrhundertwende erinnern. Insofern trägt keiner der Schauspieler einen Bart und auch der damals gängige Klappzylinder ist gestrichen. Obwohl die Kostüme an keinen bestimmten Stil gebunden sind, orientieren sie sich zuweilen an den 1980er Jahren, wie etwa Lulus grell rosa Zweiteiler im dritten Akt. Dieser besteht aus einer weit geschnittenen Hose und einer Jacke, die im Stil der 80er Jahre in der Taille eng, an den Schultern umso breiter gearbeitet ist.

Am Ende des zweiten Aktes ersetzt Zadek Lulus schwarzen Spitzenhut durch ein rotes Beret, durch das er Lulus Weg nach Paris bereits andeutet. Obwohl Lulu an dieser Stelle des Dramas selbst noch nicht weiß, dass sie nach Paris flüchten wird, nimmt Zadek diesen Hinweis durch ein Kostümdetail vorweg.

Sprache

Bei Zadeks sprachlichen Eingriffen lässt sich fast ausschließlich das Bemühen um eine Modernisierung der Sprache erkennen. Dabei ersetzt er einige veraltete Begriffe durch eine aktuelle und verständliche Sprache. So heißt es bei Zadek „erklären“ statt „explicieren“, „Sofa“ statt „Ottomane“, „essen“ statt „dinieren“ und das „Weib“ der Jahrhundertwende wird zur „Frau“⁴⁸⁵ seiner Zeit.

Zudem werden einige französische Begriffe der Urfassung durch deutsche Bezeichnungen ersetzt. Da heißt es dann nicht mehr „Billet“, sondern „Zettel“ und nicht mehr „Ouvreuse“, sondern „Platzanweiserin“⁴⁸⁶.

Außerdem wird Zadek den veränderten Gegebenheiten gerecht und so empfiehlt Schöning nicht mehr „Brom-Natrium“ wie im Damentext, sondern „Doripan“ und anstelle des zwischenzeitlich verbotenen „Absinth“ trinkt Lise, die Haushälterin, „Pernod“. Während in der Urfassung noch „der Reichstag“ aufgelöst wird, ist es bei Zadek jetzt „Stalin“, der gestorben ist. Natürlich wird auch nicht mehr die „Kutsche angespannt“, sondern der „Wagen geholt“ und es sind „9000 Mark“ Kopfgeld auf Lulu

⁴⁸⁵ Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 108, 49, 135, 68.

⁴⁸⁶ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 113 und 203.

ausgesetzt und nicht „3000 Thaler“⁴⁸⁷. Derartige Modernisierungen nimmt Zadek also vor und setzt sie problemlos und konsequent in seiner Inszenierung um.

Weitere sprachliche Änderungen betreffen die französische und englische Sprache im vierten und fünften Akt. Vereinzelt französische Sätze hat Zadek ins Deutsche, Englische oder Italienische übersetzt, einige französische Passagen im vierten Akt lässt er ganz weg. Casti-Piani spricht hier, im Gegensatz zum Buchdrama kaum Französisch, sondern hauptsächlich Englisch und Italienisch. Im fünften Akt lässt Zadek seine Lulu vereinzelt Begriffe und Sätze, deren Kenntnis er beim Publikum offensichtlich nicht voraussetzt, aber verstanden wissen will, auf Deutsch benennen. Wenn der Kunde ihr bekennt: „It ist three years since I slept with a girl“, wiederholt Zadeks Lulu erstaunt: „Drei Jahre mit keinem Mädchen geschlafen?“, in der Buchfassung sagt sie nur: „Come on – give me the shilling“. Auf Jacks Frage im Anschluss, womit sie bisher ihr Geld verdient habe, antwortet sie bei Wedekind: „I was parlor-maid“, bei Zadek fügt sie erklärend ein: „I was Dienstmädchen, parlor-maid.“⁴⁸⁸

VI.3.1.2. Die Figurengestaltung

Peter Zadek behält alle Figuren der Urfassung bei und setzt sie weitestgehend auch entsprechend Wedekinds Vorgabe in Szene. Dennoch hat er auch hier einzelne Umgestaltungen vorgenommen.

Lulus erster Ehemann Goll, der hier im Übrigen nicht mehr als Obermedizinalrat, sondern schlicht als Dr. betitelt wird, ist entgegen Wedekinds Beschreibung kein „alter dicker wackliger Knirps“⁴⁸⁹. Obwohl Zadek diese Schilderung von Seiten Schwarz' beibehält, präsentiert sich Goll, dargestellt von Adolph Spalinger, dann aber als rüstiger und vitaler älterer Herr.

Während Goll also jünger wirkt, als die Beschreibung vermuten lässt, tritt Eduard Schwarz um zehn Jahre älter auf. Auf Lulus Frage nach seinem Alter antwortet er hier,

⁴⁸⁷ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 107, 32, 110 und 159.

⁴⁸⁸ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 310.

⁴⁸⁹ Wedekind, Frank: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie (1894). Buchdrama. - In: Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/I. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 149.

er sei 38 und nicht 28 wie bei Wedekind.⁴⁹⁰ Damit scheint Zadek allerdings weniger ein Konzept zu verfolgen als vielmehr der Tatsache gerecht zu werden, dass der Darsteller Matthias Fuchs zur Zeit der Inszenierung bereits 49 Jahre alt war.

Bedeutender ist dagegen Zadeks Gestaltung der Gräfin Geschwitz. Jutta Hoffmann spielt die Rolle der lesbischen Gräfin mit einem stark beeinträchtigenden Sprachfehler, aufgrund dessen sie sich nur mühsam artikulieren und nur sehr langsam sprechen kann. Die Befangenheit und Hemmnis der Geschwitz ist bereits bei Wedekind deutlich lesbar. In der Inszenierung wird dies auch an ihren verkrampften, eckigen Bewegungen sowie an ihrer Kleidung erkennbar. Johannes Grützke hat sie dafür in ausdrücklich biedere Kostüme gesteckt: Im dritten Akt trägt sie ein bis obenhin zugeknöpftes rotes Jäckchen, einen rot karierten Rock, dazu eine Perlenkette; und im vierten Akt kleidet sie ein strenger grauer Mantel mit Stehkragen und dazu ein Turban. Zadek nimmt der Geschwitz, ohnehin die trostloseste Figur im Drama, weil ihre Liebe zu Lulu niemals in Erfüllung gehen kann, jede Möglichkeit zu agieren oder sich zu artikulieren.

Eine weitere drastische Veränderung bezüglich der Figurenkonzeption betrifft Jack, der in der Inszenierung nur als „Kunde“ bezeichnet wird und keinen eigentlichen Namen erhält. Zadek streicht damit den Verweis auf den englischen Prostituiertenmörder Jack the Ripper, den Wedekind bei der Namensgebung beabsichtigt hatte. Der eigentliche Regieeingriff betrifft aber die äußere Erscheinung. Wedekinds Personenbeschreibung lautet hier:

gedrungene Figur mit elastischen Bewegungen, blasses Gesicht, entzündete Augen, skropulöse Nase, hochgezogene starke Brauen, hängender Schnurrbart, zottige Favoris; feuerrothe Hände mit zernagten Fingernägeln; verfällt während des Sprechens von einer Pose in die andere; spricht mit gesenktem Blick. Er trägt einen dunklen Überrock und einen kleinen runden Filzhut.⁴⁹¹

Uwe Bohm, den Zadek für die Rolle besetzt hat, entspricht dieser Beschreibung in keiner Weise. Zadek hat diese Rolle also deutlich gegen den Typ besetzt. Dieser Mörder ist kein Furcht erregender und psychopathisch anmutender Charakter, sondern ein gut aussehender junger Mann mit einer angenehm sanften Stimme und einer

⁴⁹⁰ Vgl. Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 48.

⁴⁹¹ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 304.

vertrauenswürdigen Art. Dass sich durch diese Besetzung unerwartete Momente zwischen ihm und Lulu ergeben, wird später zu zeigen sein.

Eine weitere Änderung, die noch Erwähnung finden soll, betrifft das Verhältnis einiger Figuren zueinander, genauer die Form, mit der sie sich gegenseitig ansprechen. Während Lulu und die Geschwitz sich in der Urfassung durchgehend gegenseitig siezen⁴⁹², zeigt sich hier im vierten Akt eine stärkere Vertrautheit zwischen den beiden, wenn sie sich gegenseitig duzen. Auch Lulu und Casti-Piani duzen sich im vierten Akt, womit ihre einstige Verbundenheit aufgezeigt wird. Die Art und Weise, wie sich die Figuren gegenseitig ansprechen benennt ihre Beziehung zueinander. Bereits Wedekind setzt dieses Mittel ein, wenn Schöning Lulu im zweiten Akt plötzlich siezt, woraufhin auch Lulu ganz erstaunt fragt: „Warum sagen Sie denn Sie zu mir?“⁴⁹³ Natürlich wählt Schöning diese Anrede, um Distanz zu Lulu vorzutäuschen und diese auch auszudrücken, weil er die Beziehung beenden will. Das „Sie“ im Atelier des Malers dagegen dient nur dazu, das Verhältnis zwischen Lulu und Schöning zu verheimlichen.

Eine weitere, weniger augenscheinliche Abweichung, betrifft Zadeks Kürzung einiger Stellen, in denen die Gefühle der Figuren transportieren werden, wie zum Beispiel folgende Textpassage, in der Schigolch sein Interesse an Lulus Wohlbefinden erklärt:

SCHIGOLCH Was mich das interessirt? – Was mich das interessirt? – Ich wollte lieber bis zur jüngsten Posaune leben und auf alle himmlischen Freuden Verzicht leisten, als meine Lulu hinieden in Konflikten wissen. – Was mich das interessirt? – Es ist mein Mitgefühl. [...].⁴⁹⁴

Ebenso streicht Zadek Schönings Gewissensbisse gegenüber Schwarz aus dem Text, den dieser als seinen Freund bezeichnet:

SCHÖNING Ich habe mich an ihn gewöhnt. – Ich kann ihm, wenn er morgen dahinter kommt, nicht sagen: Geh hin, wo du her bist. Ich kann es nicht mehr. Man attachirt sich in meinem Alter nicht leicht an jemand. – Er ist der einzige Mensch auf dieser Welt, der mir näher steht...⁴⁹⁵

⁴⁹² In der Buchfassung von 1913 duzt Lulu die Geschwitz, diese wiederum siezt Lulu.

⁴⁹³ Wedekind, Frank: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie (1894). Buchdrama. - In: Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/I. Darmstadt: Häusser, 1996. S. 187.

⁴⁹⁴ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 185.

⁴⁹⁵ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 190.

Zadek streicht diese Stellen möglicherweise, um die ohnehin eindimensional gezeichneten Figuren noch stärker zu stilisieren. Er vermeidet also jede psychologisch begründete Emotion der Figuren, zumal sie in diesen beiden Fällen augenscheinlich unwahr ist, schließlich ist keiner von ihnen wirklich an Lulu interessiert. Schigolch ist nur auf ihr Geld aus und Schöning will sein Verhältnis mit ihr nicht aus Rücksicht auf Schwarz, sondern aus anderen Interessen lösen.

Auch entfällt bei Zadek die Information über Casti-Pianis Werdegang vom „Stellenvermittlungsbüreau“ über das „Zuchthaus“ zum „Polizeispion“⁴⁹⁶. Zadek liegt wenig daran, vermeintliche Gründe für Casti-Pianis erpresserisches Handeln zu finden. Er lässt ihn gleich zu seinem Anliegen kommen.

Zadek stilisiert die Figuren durch manche Striche noch mehr, als Wedekind es bereits getan hat. Es geht ihm nicht darum, eine Motivation für das Handeln der männlichen Figuren zu zeigen, er vermeidet jede Psychologisierung.

Trotz der Stilisierung seiner Figuren, konzentriert er das Stück doch auf eben diese, deshalb interessieren ihn die Kunst- und Nietzsche-Diskussionen im ersten Akt nicht; sie fallen somit dem Strich zum Opfer.

VI.3.2. Die szenische Umsetzung

VI.3.2.1. Figurenanalyse

Lulu # 1

Lulu wird von der damals 28-jährigen (im Video 31-jährigen) Susanne Lothar dargestellt, die Zadek einige Jahre zuvor als „Trampel, etwas pubertär, rührend, begabt“⁴⁹⁷ beschrieben hat. Tatsächlich ist diese Lulu in den ersten drei Akten auch als pubertäre, trotzig junge Göre inszeniert, wenn sie Kaugummi kauend wie eine Ente hinter Goll herläuft. Zadeks Lulu ist ein triebbesessenes, ungezügelt Geschöpf, das Susanne Lothar mit einer unheimlichen Energie und Spiellust verkörpert. Sie springt

⁴⁹⁶ Wedekind, Frank: a. a. O. S. 240.

⁴⁹⁷ Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 17.

über die Bühne, wedelt mit den Armen, wirft sich auf den Boden, räkelt sich auf dem Tisch; immer ist sie in Bewegung, rauscht wie ein Wirbelwind durch die Inszenierung. Zadek inszeniert sehr kindliche Momente, zum Beispiel wenn Lulu sich unbedacht am Po kratzt oder wenn sie glaubt, den toten Goll durch einen Tanz wieder ins Leben rufen zu können; wenn sie an ihm schnüffelt wie ein Hund oder wenn sie sich wie ein Kind auf Schönings Schoß kuschelt.

Im scheinbaren Gegensatz zu diesem kindlichen Verhalten steht ihre körperliche Präsentation. Der mit Sicherheit auffälligste und nachhaltigste Kunstgriff dieser Inszenierung: Susanne Lothars Nacktheit. Entweder ist sie vollkommen nackt oder zumindest ist ihr Oberkörper entblößt. Lothars entkleideter Körper dominiert die Inszenierung, auch wenn er nach und nach zur Gewohnheit wird und im Laufe der Inszenierung weniger ins Auge sticht als zu Beginn. Im Gegensatz zu Lulu bleiben die Männer der Inszenierung bekleidet, einzig Hans-Jörg Frey als Dr. Hilti ist im fünften Akt hüllenlos zu sehen.

Wenn Schigolch nicht Lulus Knie streichelt, wie bei Wedekind, sondern ihre Oberschenkel anfasst, ist das eine Sache, wenn Lulu aber fast ausschließlich nackt zu sehen ist, hat das nicht mehr nur damit zu tun, dass Zadek der verschobenen Schamgrenze Rechnung tragen will. An dieser Stelle ist daher zu überprüfen, warum er zu dieser Darstellung greift.

Wenn Susanne Lothar erstmals ihr Kostüm abstreift, wird eine deutliche Diskrepanz augenfällig, nämlich zwischen der Kindlichkeit dieser Figur und einem weiblichen Körper, der in keiner Weise kindliche Merkmale aufweist. Die Figur ist mit Susanne Lothar insofern deutlich gegen die Rolle besetzt. So sucht man vergeblich die „kindliche Straffheit“⁴⁹⁸, die Alwa an ihrem Körper hervorhebt. Umso grotesker wirkt es, wenn die Männer wie Besessene nach diesem Körper gieren und ihn bewundern, wo er doch, für einen so jungen Körper, wenig bewunderungswürdig erscheint.

Von einem nur scheinbaren Gegensatz zwischen ihrem kindlichen Verhalten und ihrem reifen Körper war zuvor die Rede. Denn die Selbstverständlichkeit, mit der Susanne Lothar sich nackt auf der Bühne bewegt, erinnert an den schamlosen Umgang eines Kindes mit seiner Nacktheit, das noch nicht von den gesellschaftlichen Regeln eingenommen ist und noch kein Schamgefühl entwickelt hat. Wie diese Lulu ihren Körper präsentiert, hat nichts mit dem Wissen um ihre Reize zu tun. Wenn sie sich

⁴⁹⁸ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 140.

entkleidet, reißt sie sich in einem Ruck die Kleider vom Leib. Dieser unverstellte Umgang mit dem Körper, die Unbefangenheit, mit der sie ihn präsentiert, unterbindet den erotischen Reiz, denn Erotik setzt das Wissen um Verbot voraus – Lulu weiß davon nichts und deshalb wirkt ihre Nacktheit wenig verführerisch, nicht einmal besonders provozierend. Schließlich ist es auch die vollkommene Nacktheit, die jeglichen Reiz verhindert, denn es ist die teilweise Entblößung, die erotisch wirkt, weil nur dann Platz für die eigene Fantasie bleibt. Zadek lässt dieses Empfinden nicht aufkommen. Zwar gibt er den Blick auf die Frau als Sexualobjekt frei, um seine Inszenierung aber nicht zu einer Peepshow verkommen zu lassen, lässt er während der gesamten Aufführung ein gedämpftes Licht im Zuschauerraum brennen⁴⁹⁹ und führt so den Blick des Zuschauers zugleich vor. Der Zuschauer kann sich also nicht im schützenden Dunkel seinem voyeuristischen Vergnügen hingeben. Weil er stets durch die Blicke der anderen kontrollierbar ist, wird die ungetrübte Lust am Schauen verhindert.

Lulu # 2

Die Lulu des vierten und fünften Aktes behält zwar die Nacktheit sowie die triebhafte und besessene Suche nach der Liebe bei, dennoch ist die Lulu des zweiten Teils eine andere. Diese Lulu ist nachdenklich und ernst geworden, sie hat ihre kindliche, lebhaft und leichtlebige Art verloren. Der übermäßig aufgetragene dunkle Lippenstift betont den abfallenden Winkel der Lippen und verstärkt ihren traurigen Gesichtsausdruck. Während die Lulu des ersten Teils ein aufgewecktes, plapperndes Mädchen ist und die Kunstfigur hier wirklich augenscheinlich wird, zeigt Zadek im zweiten Teil seine Lulu weitaus stärker psychologisiert, was sich auch in einer realistischeren Darstellung durch Susanne Lothar manifestiert. Charakteristisch für die Lulu des zweiten Teils ist, dass sie sich in dem Moment, in dem sie Gefahr läuft, von Casti-Piani verraten und prostituiert zu werden, nicht körperlich zur Wehr setzt. Obwohl Lulu sich sonst so stark körperlich artikuliert, bleibt sie jetzt auf ihrem Barhocker sitzen; diesen Kampf trägt sie nur verbal aus. Doch auch dieser Dialog eskaliert nie, wird nie laut. Vielleicht will Zadek damit zeigen, wie sehr Lulu Casti-Piani verfallen ist. Vielleicht ist es aber auch die Angst einflößende Figur des Casti-Piani, der diese Auseinandersetzung von vornherein dominiert. Casti-Piani, bei Wedekind ein Adelige, bei Zadek ein Barkeeper, ist eine fiese und unaufrichtige Figur. Paulus Manker zeigt das vor allem durch sein

⁴⁹⁹ Dies geht aus mehreren Rezensionen hervor.

undurchsichtiges Grinsen und sein bedrohliches Mienenspiel. Zadek hat diesen Casti-Piani als Zuhälter entworfen, der überall seine Finger im Spiel hat, sich in allen Sprachen verständigen kann, von dem stets eine Bedrohung ausgeht, ohne dass er laut oder handgreiflich wird. So funktioniert auch dieser Dialog. Casti-Piani erklärt Lulu ohne jede Anteilnahme ihre Situation, während er nebenbei Champagner einschenkt.

Die Lulu im ersten Teil ist eine Kämpfende, die im zweiten Teil ist ein Opfer. Sie ist zu einer tragischen und verzweifelten Figur geworden. Im letzten Akt zeigt sich das auf sehr realistische Weise: Lulu erscheint hier in einem schmutzigen, dünnen, nassen Kleid, das an ihrem Körper klebt. Sie geht gekrümmt, zittert, ihr Blick geht ins Leere. Die Kommunikation in dieser Dachkammer ist völlig gestört, jeder jammert für sich, niemand hört dem anderen zu. Alle schreien hysterisch durcheinander, kriechen frierend am Boden herum und beklagen ihr Schicksal. Alwa und Schöning leben für einen kurzen Moment noch einmal auf, wenn sie Lulus Porträt betrachten und dabei an bessere Zeiten erinnert werden. Doch aus diesen Zeiten ist nichts mehr übrig, jetzt hat niemand mehr Achtung vor dem anderen, jetzt ist jeder sich selbst am nächsten. Alles in diesem Akt spiegelt die Trostlosigkeit der Lage wider, so auch Lulus hilflos verführerische Gesten, die jetzt nicht mehr verführerisch, sondern nur noch Mitleid erregend wirken.

Trotz allem ist Lulu nach wie vor auf der Suche nach Geborgenheit und nach Momenten, die Sinnlichkeit zu versprechen scheinen. Zadeks Lulu hat aber längst verlernt, die Begriffe Geborgenheit, Liebe und Sexualität richtig einzuordnen, und so steigt sie auf der Suche nach ein wenig Wärme zu Schigolch in die Badewanne und macht, was sie schon als Kind machen musste.⁵⁰⁰ Dann gibt es aber auch wieder Momente, wo sie tatsächlich Geborgenheit findet und ihr Gesicht für ein paar Sekunden aufgehellt wird. Zadek zeigt hier unter anderem auch ganz romantische Momente. Einmal lässt er geradezu ein Tableau entstehen: Lulu schmiegt sich an Mr. Hopkins, der sie daraufhin hochnimmt. In der einen Hand den aufgespannten Regenschirm, hält er Lulu in den Armen wie ein Kind, diese wiederum die Öllampe in ihrer Hand haltend, lehnt ihren Kopf an Mr. Hopkins Brust und schließt die Augen. Für einen kurzen

⁵⁰⁰ Vgl. Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988. S. 234. LULU: „-Ich musste es, als ich noch keine drei zählen konnte.- das war auch kein Vergnügen.“

Moment scheint alles gut, bevor er sie wieder abrupt fallen lässt. Auch zwischen Lulu und dem letzten Kunden, ihrem späteren Mörder, gibt es einen sehr interessanten Moment, der vor allem von großer Stille und romantischen Blicken geprägt ist. Der Kunde (Jack) hat die Öllampe ausgemacht und gemeinsam blicken sie nach oben und betrachten den Mond; sie sprechen mit gedämpften Stimmen; Lulu sagt, dass sie ihn liebt, dann nimmt sie seine Hand und führt sie an ihren Mund. Diese Szene vermittelt eine ganz flüchtige (einseitige) Zärtlichkeit und sie imaginiert, die Geschichte könnte auch anders ausgehen.

Lulus Verlangen nach Liebe, ihr Bedürfnis nach Geborgenheit wird bereits in Wedekinds Text offenkundig, wenn Lulu den Kunden bittet, die ganze Nacht zu bleiben und dafür nicht einmal Geld will. Zadek betont diese Momente in seiner Inszenierung und stellt Lulu als eine Figur dar, die auf der Suche nach „wahrer Liebeserfüllung“⁵⁰¹ zum Opfer der Gesellschaft wird, weil diese nicht mit ihr umgehen kann.

Lulu/Schwarz

Lulus anfängliche Leichtigkeit und Lebendigkeit zeigt sich besonders im Aufeinandertreffen mit dem Maler Eduard Schwarz, dargestellt von Matthias Fuchs. Schwarz hat sich Zeit seines Lebens in seine Kunst geflüchtet und ist dadurch völlig realitätsfremd geworden. Das wirkliche Leben macht ihm geradezu Angst, wie er dem toten Goll gesteht: „mir fehlt der rechte Mut zum Leben.“⁵⁰² Und auch Schöning ist der Meinung: „Der sollte nur auch mal aus seinen vier Wänden herauskommen“. Und Zadek lässt ihn hinzufügen: „Er ist etwas jung für sein Alter.“⁵⁰³ Schwarz' Introvertiertheit und Befangenheit zeigt sich im zweiten Akt, nachdem er von Lulus Vergangenheit und ihrem Verhältnis mit Schöning erfahren hat. Anstatt die Beherrschung zu verlieren, bleibt er äußerlich sonderbar gefasst, fragt sachlich und konzentriert nach, als würde ihn diese Wahrheit nicht berühren. Er schreit nicht, wütet nicht, sondern verschwindet und schneidet sich die Kehle durch.

Dieser angespannte und unwirsche Mensch trifft auf die unbefangene und verspielte Lulu. Zadek macht deutlich, dass diese Kombination nicht funktionieren kann. In der Liebesszene im Atelier, wo Schwarz' Unerfahrenheit schließlich alles verhindert⁵⁰⁴,

⁵⁰¹ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 6.

⁵⁰² Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 58.

⁵⁰³ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 13.

⁵⁰⁴ Wegen Schwarz' Aufregung und Unerfahrenheit kommt es hier nicht zum Geschlechtsakt.

verdeutlicht Zadek diese fruchtlose Verbindung, indem beide Schauspieler vollkommen bekleidet bleiben. Zadek macht deutlich, dass Schwarz kein Partner für Lulu ist, er ist ihr nicht gewachsen, ist völlig unzulänglich, außerstande Lulus Bedürfnisse in irgendeiner Weise zu befriedigen. Allerdings wird klar, dass keiner der Männer dazu imstande ist. Alle sind völlig besessen von ihrem Körper, sie gieren danach und sie wollen ihn so schnell wie möglich besitzen. Zadeks Lulu aber will spielen. Ihr Liebesspiel wird somit auch immer zu einem Liebeskampf. In dem einen Moment bietet sie sich an, im anderen verweigert sie sich. Dieses Muster wiederholt sich mit Schwarz, mit Schöning und auch mit Alwa. Offenbar ist das für Lulu ein Mittel zur Lustgewinnung. Sie will im Hinauszögern Reize empfinden und die Lust steigern. Im Gegensatz zu Lulu sind die Männer auf der Bühne nicht empfänglich für diesen spielerischen Sinnengenuss. Keiner von ihnen ist in der Lage, Lulus Bedürfnis nach Sinnlichkeit und ihre „Sehnsucht nach reiner Liebe“⁵⁰⁵, wie Zadek es formuliert, zu stillen.

Dass Lulu das Interesse an Schwarz schnell verloren hat, wird im zweiten Akt deutlich. Lulu sitzt hier vollkommen nackt auf dem Schoß des komplett bekleideten Malers. Sie sitzt da wie eine Puppe, die Arme nach oben weggestreckt. Während er sie überall anfasst, berührt sie seinen Körper kaum.

Lulu/Schöning

Mit ihrer wendigen, spielerischen und leichtfüßigen Art bildet Lothars Lulu auch einen Gegenpart zu dem großen, schweren, unbeweglichen und schwitzenden Ulrich Wildgruber, der in seiner überzeichneten Spielweise die Rolle des Dr. Franz Schöning verkörpert. Schon zu Beginn der Inszenierung deutet Zadek an, dass zwischen Lulu und Schöning bereits eine körperliche Beziehung besteht, da Lulu ihm bei der Begrüßung in den Schritt greift.

Die Szenen zwischen Lulu und Schöning sind die intensivsten, temporeichsten, lautesten und körperlichsten. Hier geht das Spielerische auch schon mal an die Grenze der körperlichen Gewalt. Vor allem im zweiten und dritten Akt finden wahre Kämpfe auf der Bühne statt.

Die Auseinandersetzung im zweiten Akt hat einen sehr spielerischen Charakter. Lulu lockt Schöning unentwegt, indem sie sich entkleidet, er versucht ihren Reizen zu

⁵⁰⁵ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 6.

widerstehen, indem er sie wieder bekleidet. Lulu springt und wälzt sich auf dem Boden, der vollkommen nass geschwitzte Wildgruber, zuvor noch väterlich-dominant, mittlerweile unkontrolliert und hektisch, kann ihrem Körper zunehmend weniger widerstehen. Beide sind außer Atem, die raschen Dialoge gehen in der Hitze des Gefechtes immer wieder unter. Genauso virtuos und ungezügelt verläuft die Auseinandersetzung im dritten Akt, aber hier ist es dann wortwörtlich ein Kampf ums Überleben.

Lulu/Alwa

Das Wissen um ein Verhältnis zwischen Lulu und Alwa nimmt Zadek, entgegen dem Damentext, vorweg, indem Lulu sich am Ende des zweiten Aktes auf Alwas Schoß setzt.

Der Liebeskampf der beiden im dritten Akt steht dem zwischen Schöning und Lulu an Tempo und Kraft in nichts nach. Ulrich Tukur als Alwa ist ebenso wendig und lebendig wie Lulu. Auch diese Szene lebt von Lulus Taktik: locken und verweigern. Aber auch Alwa begreift den Reiz des Hinauszögerns nicht.

Während die Rangelerei zwischen Alwa und Lulu spielerisch vonstatten geht, ist die Auseinandersetzung zwischen Alwa und Schöning im Anschluss tatsächlich ernst, laut und brutal. Dass Alwa und Franz Schöning ein äußerst schlechtes Vater-Sohn-Verhältnis haben, deutet Zadek bereits im ersten Akt an: Alwa, der das Atelier betritt, wirft seinem Vater nur einen verachtenden Blick zu, während er die anderen Anwesenden lebhaft begrüßt.

VI.3.2.2. Rhythmus und Sprechweise

Zadeks Inszenierung wechselt zwischen einem enorm hohen Tempo in den ersten drei Akten und vielen ruhigen Momenten in den letzten zwei Akten. Die temporeichen Szenen entstehen vor allem durch die schnellen pointierten Dialoge, die den ersten Teil des Dramas prägen. Die abgehakten Dialoge werden auf der Bühne schnell, aber präzise artikuliert. Manchmal überlagern sich die Sätze der einzelnen Figuren, womit die Erregung verdeutlicht wird.

Lothars Lulu plappert, nachdem Dr. Goll ihr den Kaugummi aus dem Mund genommen hat, wie aufgezogen. Spalinger leiert seine Sätze herunter wie ein Schulkind; Wildgruber spricht affektiert, gekünstelt, schnell, ohne Betonung. Alle deklamieren ihre Sätze ohne jede Emotion, weder innerlich noch äußerlich. Tukur variiert seine Stimme zwar stärker, dann jedoch so stark, dass seine Sprache und seine großen Gesten völlig unangemessen und übertrieben wirken.

Die Inszenierungsweise dieses ersten Teils zeichnet sich durch ihre revueartigen, farcenhafte, mit Elementen der Slapstick-Komödie angereicherten aktionsreichen Darbietungen aus, besonders im zweiten Akt, wenn Lulu versucht, ihre Liebhaber voreinander zu verbergen. Zadek stellt dabei komische Elemente direkt neben tragische, wenn Lulu an dem toten Goll schnüffelt, wie ein Hund. Auch an akrobatischen Einlagen fehlt es nicht, wenn Schöning, bereits angeschossen, die gesamte Treppe hinauf läuft, um sich dann wieder hinunterfallen zu lassen. Dieses ungestüme und aktionsreiche Geschehen charakterisiert den ersten Teil der Inszenierung, der nur manchmal durch kurze Pausen unterbrochen wird, in Momenten des Schreckens, wenn Lulu vor einem ihrer toten Männer steht oder wenn sie erfährt, dass Schöning heiraten will.

Im zweiten Teil der Inszenierung nimmt Zadek das Tempo deutlich heraus und so gibt es auch einige sehr ruhige Momente, wie der zwischen Lulu und Martha Geschwitz im vierten Akt. Lulu bietet sich der Geschwitz für eine Nacht an, unter der Bedingung, dass diese wiederum eine Nacht mit Rodrigo Quast verbringt. Um ihrem Angebot Nachdruck zu verleihen, öffnet sie ihren Bademantel und steht nackt vor der Gräfin. Was für Lulu nur Mittel zum Zweck ist, ist für die Geschwitz ein großer Moment und Zadek gewährt ihn ihr. Sie fasst Lulu an, langsam, zaghaft, kaum erkennbar, ein ganz gefühlsbetonter, ruhiger Augenblick.

In Zadeks Inszenierung stellt der Wechsel von rascher, pointierter Rede und Stille einen Teil des Regiekonzeptes dar. Im letzten Akt arbeitet er sehr bewusst mit diesem Rhythmus. Während Mr. Hopkins, Lulus erster Kunde darauf besteht, dass kein Wort gesprochen wird und diese Szene dementsprechend im Stillen abläuft, besteht die Szene zwischen Dr. Hilti und Lulu in der Londoner Dachkammer aus reiner Aktion, bei der die beiden kaum Luft zu holen scheinen, nicht einmal der mechanische Geschlechtsakt unterbricht den Redefluss. Ganz im Gegensatz dazu wiederum zeigt sich die Szene mit Lulus letztem Kunden, Jack. Diese Szene ist geprägt von einem ganz langsamen und leisen Moment; nicht einmal, wenn Jack im Verschlag auf Lulu einsticht sind Schreie

zu hören. Auch Wedekinds Regieanweisung (LULU „*reißt schreiend die Thür auf und hält sie von außen zu*“⁵⁰⁶) setzt Zadek nicht um. Seine Lulu kommt langsam, blutend aus dem Verschlag hervor, ihr Hilferuf ist kaum vernehmbar. Auch der Schluss ist wiederum sehr leise inszeniert, mit langen Pausen, wenn Jack das Wasser holt, um sich das Blut von den Händen zu waschen. Fast hat dieser Schluss etwas Versöhnliches, als wäre Lulus Tod ohnehin die einzig denkbare Möglichkeit, weil es keinen anderen Weg für sie geben kann - nicht in dieser Gesellschaft, nicht mit diesem Lebensentwurf. Zadek schreibt im Vorwort des Programmheftes, „das Kind“ ließe „sich lieber abschlachten als daß es Kompromisse macht mit seinem Seelenwunsch“⁵⁰⁷. Und Lulu selbst sagt im dritten Akt zu Schöning: „Lieber sterben als sich das Leben sauer machen!“⁵⁰⁸ Deshalb lässt Zadek seine Lulu bewusst in den Tod steuern, für die Erfüllung ihrer Sehnsucht nach Liebe.

Im vierten, besonders aber im fünften Akt passt sich, entsprechend dem veränderten Konzept auch konsequenterweise die Sprechweise von Susanne Lothar und Ulrich Tukur an, von einer deklamatorischen, stilisierten und auch verfremdeten Sprechweise hin zu einer realistischen und ausgeglichenen Artikulation. Besonders Lothar und Tukur, der jetzt ganz ohne seine übertriebenen gestischen Mittel auskommt, weisen hier einen durchaus realistischen Schauspielstil auf. Wenn Schigolch in seinen berlinerischen Akzent verfällt, der im letzten Akt weitaus ausgeprägter ist, als zuvor, ist das geradezu ein Element des naturalistischen Theaters.

VI.3.2.3. Bühne und Kostüm

Bei der Raumbeschreibung treten die erwähnten Probleme einer Analyse mittels Videoaufzeichnung zutage, da die Kamera selten mit Panorama-Einstellungen arbeitet, die das Bühnenbild im Ganzen zeigen. Insofern müssen die Beobachtungen hier kombiniert werden mit Skizzen aus dem Programmheft und Zadeks Buch zur Inszenierung.

Johannes Grützke hat sowohl den Bühnenraum als auch die Kostüme für die Inszenierung entworfen, außerdem zeigt er sich verantwortlich für die beiden Porträts,

⁵⁰⁶ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 316.

⁵⁰⁷ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 6.

⁵⁰⁸ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 129.

die bereits vor Beginn der Vorstellung auf der halbkreisförmigen Vorbühne stehen. Grützke gestaltet diese Bilder (eines von Schönings verstorbener Gattin und eines von Lulu) in dem für ihn typischen überzeichnenden und verzerrenden Stil, der die Figuren geradezu entstellt. Umso absurder erscheint es, wenn über das ganze Stück hinweg gerade auf diesem entstellenden Bild Lulus Schönheit betont wird.

Der Schauplatz der beiden ersten Akte ist das Atelier bzw. die Wohnung des Malers. Zadek macht den Unterschied zwischen dem ärmlichen Atelier im ersten Akt und der Wohnung des mittlerweile reichen Malers im zweiten Akt mitunter über die Lichtregie deutlich. Während im ersten Akt das Licht sehr gedämpft ist, ist es im zweiten Akt ein grelles Licht, das die Sonnenbrille des Malers geradezu notwendig macht. Das Bühnenbild in diesen beiden Akten ist einfach und abstrakt gehalten: Es besteht aus einfarbig bemalten Tafeln, die unbespielt auf der Bühne stehen, der Kamin ist mit wenigen Pinselstrichen an der Rückwand skizziert, den Teppichboden, den Lulu erwähnt, muss der Zuschauer sich selbst dazu denken. Es gibt vier Stühle, die über die ersten vier Akte auf der Bühne bleiben, ebenso verbindet eine rote spanische Wand die ersten drei Akte, ansonsten ist der Raum karg möbliert. In der stilisierten Gestaltung der Bühne wird kein Realismus angestrebt; dieses Bühnenbild lenkt nicht von der Inszenierung ab, die ganz auf die Figuren konzentriert ist.

Im Gegensatz zu diesen beiden Bildern ist der großbürgerliche Saal in Schönings Wohnung im dritten Akt weitaus präziser ausgestattet und ganz nach Wedekinds Beschreibung adaptiert. Dominierend ist dabei eine große Holzterrasse, die von der Mitte des Raumes auf eine Galerie hinaufführt. Diese Terrasse ist in Zadeks Inszenierung nicht nur Dekoration, sie wird ausgiebig von den Schauspielern genutzt und verleiht der Inszenierung durch ihre Möglichkeiten eine zusätzliche Dynamik. Dahinter befindet sich eine große Bibliothek, allerdings nicht als reale Dekoration, sondern nur als Aufdruck auf mehreren herabhängenden Prospekten. Im unteren vorderen Teil der Bühne steht rechts ein Tisch für das Essen mit Alwa, in der Mitte ein Sofa und links ein großer hölzerner Schreibtisch mit Bankerlampe. In diesem Raum erinnert nichts an die anfängliche zeitliche Orientierung an der Nachkriegszeit, es ist ein antiquiert anmutender Raum im klassischen englischen Stil.

Die tempo- und aktionsreiche Handlung in den ersten drei Akten sorgt dafür, dass besonders bei den Verfolgungsjagden und Verführungskämpfen der Raum in seiner ganzen Fläche genutzt wird. Grundsätzlich sind es Alwa und Lulu, die in ihrer

überdrehten, stark gestischen und körperlichen Spielweise weite Teile der Bühne nutzen, wobei das Geschehen meist auf die Vorderbühne verlagert ist, der hintere Teil der Bühne seltener bespielt wird.

Der Salon des vierten Aktes in Paris zeichnet sich aus durch grelle bunte Farben, die großflächig die Rückwand gestalten. In der Mitte dieses Salons steht ein rundes Sofa in hellrosa, rechts eine Bar mit Barhockern. Zadek inszeniert diesen Akt als Kostümfest, alle sind hier verkleidet, darunter drei Damen in Hotelboy-Uniform und Strapsen (wieder eine Männerfantasie), die einen kleinen Tanz mit Gesang zum Besten geben. Was diese Szenen tatsächlich vermitteln, ist die Atmosphäre eines Saunacclubs, besonders wenn später alle in weißen Bademänteln erscheinen, und diese Darstellung bezieht sich auch auf den Inhalt dieses Aktes, der die Prostitution thematisiert. Zadek zeichnet hier das Bild einer oberflächlichen Spaßgesellschaft, in der jeder nur auf seinen Profit aus ist und sowohl Verrat als auch Mord in Kauf nimmt, um sich selbst zu retten.

Der fünfte Akt ist im Gegensatz zum vorherigen Bild wieder spärlich beleuchtet und sehr reduziert ausgestattet. Auf der leeren Bühne stehen nur vereinzelte Gegenstände, wie eine Badewanne auf der rechten Seite, eine Matratze auf der linken, in der Mitte ein kleiner Tisch. Um die Bühne als Raum zu kennzeichnen, genügt hier eine schwarze frei stehende Tür und im Hintergrund ein Teil einer Backsteinwand. Die Kostüme sind dem erbärmlichen Zustand der Szenerie angepasst.

Grundsätzlich kann die Ausstattung nicht als ein übergeordnetes Konzept begriffen werden, sie verfolgt keinen einheitlichen Stil.

Was die Kostümauswahl betrifft, orientiert Grützke sich generell nicht an der Mode der Jahrhundertwende, doch ebenso wenig explizit an den 1940er und 50er Jahren. Immer wieder sind Anlehnungen an die 1980er Jahre zu erkennen, wie Lulus bereits erwähnter Zweiteiler im dritten Akt zeigt.

Die Kostümauswahl der männlichen Figuren besitzt oftmals wenig Aussagekraft: Sie tragen meist, gemäß ihrem Stand und Vermögen, dunkle zeitlose Anzüge, nur Schigolch trägt einen bodenlangen Mantel und eine runde Brille. Weil der Schauspieler Heinz Schubert recht klein ist, wirkt er durch den Mantel umso gedrungener, zudem verleiht dieser Mantel ihm eine etwas undurchsichtige Aura.

Viel aussagekräftiger und symbolträchtiger dagegen sind Lulus Kostüme: So der erwähnte grüne Badeanzug, der sie in ihrer gesamten Montur als Pin-up-Girl, also als ein bekanntes Weiblichkeitsbild ausstellt. Oder das Kostüm im dritten Akt, das unter ihrem Zweiteiler zum Vorschein kommt. Es besteht aus einem weißen Body mit Rüschen an Ausschnitt und Hüfte, dazu trägt sie weiße Strapse. Grützke und Zadek orientieren sich hier offensichtlich an Wedekinds Beschreibung, die lautet:

Sie trägt helle Seidentricots und eine vorne und hinten bis auf die Taille herab geteilte blassrote Seidenbluse ohne Ärmel, straff gegürtet, auf beiden Seiten hoch über den Hüften abschließend, vorn und hinten schmal heruntergezogen und zwischen den Beinen geschlossen.⁵⁰⁹

Allerdings übernehmen Grützke und Zadek diese Anweisung nicht vollständig, sondern spielen mit ihrem Entwurf auf den Reiz einer Braut an, indem sie die Kostümierung stark an erotischen Dessous der Brautmode ausrichten. Auch hier konstruiert Zadek also demonstrativ ein Bild der männlichen Fantasie.

Lulus Kostüm im vierten Akt ist ebenfalls erwähnenswert. Hier trägt sie einen weißen Rock, darunter ein Petticoat, also doch wieder eine Anlehnung an die 1950er Jahre. Dazu ein kurzes, eng anliegendes weißes Top mit Spaghettiträgern. Ihre zusammengebundenen Haare ziert ein weißer Blumenkranz. Dieses Gewand erinnert im Stil an ein Kommunion- oder Brautkleid und steht in seiner feierlichen Wirkung in krassem Gegensatz zu Lulus Kleid im letzten Akt, in dem sich ihr sozialer Abstieg abzeichnet. Auch die zuvor schön frisierten, jetzt nassen und strähnigen Haare bekunden ihren Verfall. Zudem hat sie hier schwere Schuhe an den Füßen, während sie zuvor immer nur Kinderschuhe trägt oder barfuss läuft.

VI.3.2.4. Aktübergänge und Musik

So wenig einheitlich das Drama inszeniert ist, so unterschiedlich sind auch die Übergänge gestaltet, die durch die Videoaufzeichnung allerdings nur bedingt sichtbar werden. Vor Beginn der Aufführung sind auf der Vorbühne bereits die beiden Staffeleien mit den Porträts zu sehen. Die Vorstellung beginnt, wenn Schwarz und Schöning vom Zuschauerraum aus rechts und links die Bühne betreten, im nächsten

⁵⁰⁹ Zadek, Peter (Hrsg.): a. a. O. S. 141.

Moment hebt sich der rote Vorhang und die Sicht auf die Mauerreste und das Brandenburger Tor wird frei. Dieser Vorhang schließt sich am Ende der Aufführung wieder.

Der erste Akt geht direkt in den zweiten über, indem Lulu, die zuvor Schwarz gegenüber gestanden ist, sich auf seinen Schoß setzt. Während die beiden auf der Vorbühne bleiben, entsteht dahinter das neue Atelier.

Der Beginn des dritten Aktes wird durch einen herunterfallenden Vorhang markiert. Ebenso kennzeichnet dieser das Ende des dritten Aktes, wenn er wieder hochgezogen wird. Wie aus dem Programmheft hervorgeht, hat Zadek vor und nach dem dritten Akt die Pausen gesetzt. Auf diesem Vorhang ist eine bunte Zeichnung dargestellt, auf der Tiere abgebildet sind. Zu sehen ist ein Lamm, das von anderen Tieren getötet wird. Ob Lulu das (Opfer-)Lamm oder eines der anderen Tiere ist, bleibt der eigenen Interpretation überlassen. Natürlich erinnert dieser Vorhang an den Prolog, den Wedekind seinem Drama 1898 hinzugefügt hat, worin ein Tierbändiger in Zirkusmanier die Tiere ankündigt, darunter die Schlange Lulu als Symbol für Unheil und Verderben, aber auch für das unverstellte, Natur belassene Wesen der Frau. Abgesehen von dem Vorhang spielt Zadek nicht mit diesen Assoziationen, zumal auch Wedekind in seiner Urfassung darauf verzichtet.

Die akustischen Mittel, die Zadek in Zusammenarbeit mit Peer Raben für die Inszenierung einsetzt, entstammen ebenso wenig einem stringenten Konzept, wie die der Ausstattung.

Zu Beginn und Ende des ersten sowie zu Beginn des dritten Aktes sind Ausschnitte aus Benjamin Brittens LES ILLUMINATIONS zu hören. Zu Beginn des fünften Aktes setzt eine düstere Orgelmusik ein, die das kommende Unheil bereits ankündigt; erneut setzen diese Orgelklänge ein, bevor Lulu mit ihrem zweiten Kunden hereinkommt. Diesen Kunden, sein Name ist Kungu Poti, er ist der Erbprinz von Ouaoubee, verkörpert ein mittlerweile schwarz geschminkter, aufbrausender Matthias Fuchs. Während Fuchs in seiner Darstellung dieser überzeichneten und comichaften Figur schon sehr komisch wirkt, inszeniert Zadek hier zusätzlich einen komischen Moment. Wenn Kungu Poti von seinem toten Vater erzählt und in Tränen ausbricht, wischt er sich mit einem nassen Taschentuch über die Augen und wringt es aus, so dass das Wasser heraus läuft.

Des Weiteren setzt Zadek die Musik auch in dramaturgischer Funktion ein. Er nutzt hier eine bestimmte Melodie als Leitmotiv, die Schigolch mit seiner Ziehharmonika spielt.

Schigolch steht also in direktem Zusammenhang mit dieser Melodie oder zumindest mit der Musik der Ziehharmonika, und so löst Zadek diese bei Wedekind unerklärliche Verbindung zwischen Lulu und Schigolch auf: Während Lulu im zweiten Akt des Buches nicht wissen kann, dass Schigolch an der Tür ist, kann sie es auf der Bühne an der Musik erkennen. Diese Melodie steht bei Zadek aber auch für die Dressur Lulus. Schigolch hat sie ganz offensichtlich darauf abgerichtet zu tanzen, wenn sie die Melodie hört, denn dann beginnt sie wie in Trance zu ihm hin zu tänzeln.

VI.3.2.5.Zadeks Konzept

Zadeks Inszenierung der MONSTRETRAGÖDIE beruht nicht auf einem einheitlichen Regiekonzept. Er hat vielmehr jeden Akt für sich erarbeitet ohne die Absicht, dabei eine stringente und in allen Einzelheiten konsequente Geschichte zu erzählen. Das tut schließlich auch Wedekinds Drama nicht, denn sein Werk ist im Grunde ein Stationendrama, das viele Brüche und Ungereimtheiten beinhaltet. Zudem ist das Drama bei Wedekind stilistisch nicht einheitlich konzipiert und zerfällt deshalb bereits hier in zwei Teile. In dieser Form wurde es auch lange Zeit rezipiert. Insofern trägt Zadek dieser Tatsache Rechnung, wenn er auch seine Inszenierung regietechnisch in zwei Teile gliedert und nicht versucht, ein einheitliches Regiekonzept zu erzwingen, sondern die heterogene Anlage des Stücks betont.

Der erste Teil der Inszenierung, das heißt die ersten drei Akte, ist gekennzeichnet durch eine laute, überdrehte Spielweise und humoristische Einlagen. Selten steht ein Schauspieler auf dieser Bühne still, noch seltener wendet sich jemand zum Publikum hin, ein Großteil dieser drei Akte ist ein flinkes Katz und Maus Spiel zwischen Lulu und den Männern. Die temporeichen Dialoge der Inszenierung entsprechen den abgehakten und präzise aufeinander abgestimmten Wortgefechten der Vorlage. Insgesamt lässt sich sagen, dass Zadek sich diesen dramatischen Text sehr behutsam aneignet. Nur selten streicht er den Text, nicht einmal in den doch sehr langatmigen letzten beiden Akten kürzt er ihn. Auch Wedekinds Beschreibungen der Bühne und der Kostüme berücksichtigt er, ohne sie zwanghaft umzusetzen.

Den zweiten Teil der Inszenierung konzentriert Zadek ganz auf die tragischen Elemente und gestaltet vor allem den fünften Akt als Sozialdrama. Er zeigt, dass diese Figuren so

handeln, weil ihnen ihre Situation keine andere Möglichkeit lässt. Deshalb verraten und prostituieren sie sich, deshalb morden sie. Ihr Handeln unterliegt nicht mehr einem freien Denken, sondern nur noch dem Ziel zu überleben. Die stilisierte Spielweise zu Anfang weicht hier einer realistischen Interpretation, die sich auch im Bühnenbild widerspiegelt.

Mit dieser unterschiedlichen Umsetzung verdeutlicht Zadek den Aufstieg Lulus zu Beginn, ihren Abstieg am Ende und macht den Bruch zwischen diesen beiden Welten ersichtlich.

Während Zadek im ersten Teil Lulus Charakter als Kunstfigur aufzeigt und ihr Handeln darstellt, ohne nach Gründen dafür zu suchen, psychologisiert er die Figur im zweiten Teil verstärkt. Zadeks Lulu, geprägt von Missbrauch und Unverständnis, doch noch immer voller Hoffnung, scheitert hier nicht nur an ihrem eigenen Lebensentwurf, sondern vor allem wird sie zum Opfer männlicher Ansprüche und gesellschaftlicher Doppelmoral.

Zadek entscheidet sich nicht nur für ein uneinheitliches Regiekonzept, auch sein Figurenkonzept verfolgt keine konsequente Ausrichtung, denn Zadek bestimmt nicht, welches Frauenbild oder welchen Mythos von der Frau seine Lulu zeigen soll. Vielmehr präsentiert er sie als Männerfantasie, die allen Projektionen offen steht. So findet sich in seiner Inszenierung „die deutsche Frau“, „das Pin-up-Girl“, „die Kindfrau“, „die Verführerin“, „die Jungfrau“, „die Ehefrau“, „die Braut“, „die Geliebte“, „die Nymphomanin“, „die Betrogene“, „die Prostituierte“ und schließlich „das Opfer“. Die Struktur dieser einzelnen Bilder gibt einerseits der Text bereits vor, andererseits werden diese Bilder mithilfe von Lulus Kostümen und Susanne Lothars Schauspielstil kreiert, der von einer überzeichneten Spielweise in den ersten drei Akten, über eine ausgeglichene, zurückhaltende Darstellung im vierten, hin zu einem realistischen Ausdruck im fünften Akt reicht.

Zadek reflektiert also eine ganze Reihe von Frauenbildern, stellt sie aber gleichwertig nebeneinander, ohne sich auf eine bestimmte Interpretation der Figur festzulegen. Er macht vielmehr deutlich, was auch in seinem Buch zur Inszenierung offenkundig wird, dass die Frau all das sein kann, was der Mann sehen will.

VI.3.3. Reaktionen und Rezensionen zur Uraufführung

VI.3.3.1. Das Plakat zur Inszenierung

Bereits vor der Premiere der Uraufführung sorgt ein Plakat, das für die Inszenierung werben soll, für einen Skandal. Dieses Plakat zeigt den Unterkörper einer Frau, nackt, nur mit schwarzen Kinderschuhen bekleidet, die in starkem Kontrast zu ihrem reifen Körper stehen. Vor ihr steht ein Mann, der ihr nur bis zum Schoß reicht. Dieses Bild illustriert in den Größenverhältnissen den Mythos von der männerverschlingenden Frau, die nur Unterleib ist.



Abb. 12
Plakat zur Zadek-Inszenierung

Der österreichische Künstler Gottfried Helnwein hat dieses Plakat auf Basis eines Probenfotos als Aquarellbild angefertigt. Es soll in Hamburg zu regelrechten Protesten geführt haben, wie diverse Kritiken beschreiben. Besonders aus den feministischen Reihen ist der Vorwurf der Frauenfeindlichkeit laut geworden. Auch in Paris, wo Zadeks Inszenierung im Oktober 1988 im Rahmen des Herbstfestivals ein Gastspiel hat, ist das Plakat umstritten und wird weitestgehend vermieden.⁵¹⁰ Bei einem Gastspiel am Deutschen Theater in München im Juni 1989 darf das Plakat sogar nur überklebt in Erscheinung treten.⁵¹¹ Eine Sprecherin des Schauspielhauses Hamburg kommentiert die Aufregung folgendermaßen: „Wir finden das Plakat nicht spektakulär. Der Künstler

⁵¹⁰ Vgl.: Kronsbein, Joachim: „Kein wehmütiger Typ“. Zadeks „Lulu“ in Paris. - In: Hamburger Abendblatt. 31.10.1988. [hs].

⁵¹¹ Vgl.: anonym: Plakat-Zensur. Lulu. - In: Süddeutsche Zeitung. 10.06.1989. [ms].

trifft das Thema des Stückes.“⁵¹² Doch im Nachhinein ist genau das mitunter der Anstoß der Empörung, weil es das eben gerade nicht tut, wie auch Georg Hensel, ein Kritiker der FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, in seiner Rezension zur Inszenierung bemerkt:

Einschlägige Hamburger Kreise streiten sich: Ist das nun frauenfeindlich? Oder männerfeindlich? Es ist schlimmer: theaterfeindlich. Denn es weckt Erwartungen, die auf der Bühne nicht erfüllt werden. Hätte nicht Zadek das Plakat in Auftrag gegeben, so regte sich kein Mensch darüber auf. Es ist zu grotesk, um obszön zu sein.⁵¹³

Peter Zadek selbst hat sich zu diesem Plakat und den damit verbundenen Vorwürfen nicht geäußert.

VI.3.3.2. Analyse der deutschsprachigen Kritiken

Die Analyse der Rezensionen zur Uraufführung zeigt, dass sich die Meinungen der Kritiker weitaus weniger voneinander unterscheiden, als diese viel diskutierte und wohl auch stark umstrittene Inszenierung vermuten lässt. Die Rezensenten scheinen sich, bis auf wenige Ausnahmen, vielmehr einig zu sein über die Stärken und Schwächen dieser Regiearbeit. Insofern bietet es sich an, die Tendenzen der Kritiken herauszuarbeiten und mithilfe einzelner Zitate zu belegen. Gemeinsam ist fast allen Rezensionen, dass sie zunächst auf Zadeks Textwahl Bezug nehmen und den verwendeten Text einordnen, das heißt vor allem seine Entstehungsgeschichte erklären, weil es sich um die Uraufführung des Textes handelt. Kaum einer verzichtet dabei zumindest auf eine knappe Darstellung des Inhalts.

Im Folgenden werden einzelne Punkte angesprochen, die in nahezu allen Kritiken Erwähnung finden:

Bühnenbild

Das Bühnenbild wird vor allem wegen der zeitlichen Einordnung im ersten Akt angesprochen. Viele Kritiker erwähnen zwar die fehlende Konsequenz, mit der Zadek die Idee der zeitlichen und örtlichen Positionierung durchführt, betonen jedoch den

⁵¹² Zitat nach: Zadeks „Lulu“-Plakat im Streit der Meinungen. In: Hamburger Abendblatt. 11.02.1988. [hs].

⁵¹³ Hensel, Georg: Die Liebe aber höret immer auf. Peter Zadek inszeniert Frank Wedekinds „Lulu“ in Hamburg. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 15.02.1988. [hs].

positiven Aspekt, dass es Zadek gelungen ist, das Stück aus der Stimmung der Jahrhundertwende zu befreien. Einzig Günther Grack meint, die Geschichte gehöre „in die Epoche ihrer Entstehung“ und findet es „bedauerlich, daß Zadek [...] sie mit dem Zeitsprung um die Chance bringt, in wilhelminischem Gewande Effekt zu machen“⁵¹⁴.

Hauptfigur

Der zentrale Gegenstand aller Kritiken ist natürlich die Lulu-Figur. In den meisten Besprechungen wird die Figur zunächst unabhängig von Susanne Lothars Leistung beschrieben, das heißt, nur Zadeks Interpretation kommentiert. Erst später wird die Darstellung der Schauspielerinnen beurteilt, ihre Nacktheit stellt dabei einen wesentlichen Aspekt dar.

Nicht ganz einig zeigen sich die Kritiken in der Einordnung der Figur bei Zadek, was natürlich damit zu tun hat, dass Zadek verschiedene Bilder der Frau zeigt, die meisten tendieren schließlich aber zur Interpretation der Kindfrau, wie die folgenden Ausschnitte belegen. So schreibt Josef Singldinger in der HAMBURGER RUNDSCHAU:

[...]. Sie ist ein Kind ebenso wie ein Vamp, sie ist naiv und dabei oft überzeugend obszön, sie ist die Unschuld vom Lande und ebenso eine von ihrer Triebhaftigkeit Besessene. [...]. Im ersten Akt sieht sie aus wie Lolita, im vierten wie ein Erstkommunikationskind. [...].⁵¹⁵

Auch Helmut Söring konstatiert im HAMBURGER ABENDBLATT:

[...]. Zadeks Lulu, das ist keine Femme fatale, kein „wahres, schönes, wildes Tier“, wie es im Prolog zu Wedekinds „Erdgeist“ heißt, sondern eine Kindfrau, die nichts anderes kennt als „Liebe“ nur, denn das ist ihre Welt und sonst gar nichts. [...].⁵¹⁶

Jutta Duhm-Heitzmann erklärt die Figur in der Zeitschrift BÜHNENKUNST folgendermaßen:

[...]. Lulu, eine Kindweib-Mischung aus Lolita, Baby Doll und Josefina Mutzenbacher, nie ganz zuhause an den Orten, an denen sie lebt, nie wirklich eingerichtet auf Dauer, immer

⁵¹⁴ Grack, Günther: Lulu im Nachkriegsberlin. Zadeks Wedekind aus Hamburg beim Theatertreffen. - In: Der Tagesspiegel. Berlin. 20.05.1988. [hs]. Kritik zum Theatertreffen in Berlin.

⁵¹⁵ Singldinger, Josef: Männer, ein Weib und der Tod. Im Deutschen Schauspielhaus wurde die Urfassung von Wedekinds »Lulu« aufgeführt. - In: Hamburger Rundschau. undatiert.

⁵¹⁶ Söring, Helmut: Diese Lulu ist eine Lolita. - In: Hamburger Abendblatt. undatiert.

getrieben von einem Hunger, den sie selbstvergessen futternd stillt wie ein Schulmädchen ihre Lust auf Süßes an Mamas Pralinendose [...].⁵¹⁷

Henning Rischbieter sieht die Figur in einem Beitrag für THEATER HEUTE etwas differenzierter. Zwar beschreibt auch er Zadeks Lulu als „Nicht-Wissende, die noch vor der Naivität, geschweige denn vor dem Bewußtsein Existierende“; allerdings schreibt er, sei Lulu „keine Kindfrau, keine Lolita, geschweige denn eine femme fatale“, sondern eine „mit den Attributen der Weiblichkeit ausgestattete, doch noch leere Projektionsfläche“.⁵¹⁸

Die Tatsache, dass Zadek seine Hauptdarstellerin verstärkt nackt präsentiert, bleibt in keinem Beitrag unerwähnt. Dass diese Nacktheit stets als unerotisch empfunden wird, hat auch mit der beobachteten Kindlichkeit zu tun: So sieht Jutta Duhm-Heitzmann Susanne Lothars „kindhafte Körperlichkeit“ als Ursache für „ihre fehlende Erotik“.⁵¹⁹ und auch Georg Hensel beschreibt diesen Zusammenhang in der FAZ vom 15.02.1988: „Sie behält etwas Kindliches, noch wenn sie zum alten Schigolch in die Badewanne steigt und ihm das verpaßt, was er mag, nur weil sie ihm ein Geschenk nicht verweigern kann.“⁵²⁰

Susanne Lothars Nacktheit wird einheitlich als reizlos und unsinnlich beschrieben, bei der Erklärung dieses Regieeinfalls üben sich die Rezensenten in Interpretationsversuchen. So schreibt Hellmuth Karasek im SPIEGEL vom 22.02.1988:

[...]. Die (schon vor der Aufführung vieldiskutierte) Nacktheit Lulus ist so weniger ein Ausdruck sexueller Frivolität, mehr Zeichen dafür, daß Lulu unverhüllt, ohne Drapierungen auf ihr Ziel losgeht. "Lulu" ist eine Monstretragödie, weil hier um die Sexualität nicht herumgeredet wird; [...]. Wedekind hat den Trieb in einem Kindweib bloßgelegt, um zu zeigen, wie grotesk sich davor alle Maskeraden der bürgerlichen Gesellschaft blamieren. [...].⁵²¹

⁵¹⁷ Duhm-Heitzmann, Jutta: »Jedermanns Opfer, jeden opfernd«. Zadeks »Lulu« - ein Kindweib, jenseits von Gut und Böse. - In: Bühnenkunst 1/88. Sprache, Musik, Bewegung. Heft 2. S. 43-49. Hier: S. 45.

⁵¹⁸ Rischbieter, Henning: Eine Figur der dramatischen Weltliteratur wird neu entdeckt: Der wahre Wedekind: Lulu furiosa. Peter Zadek inszeniert erstmals die Urfassung von Frank Wedekinds »Monstretragödie« »Die Büchse der Pandora« am Hamburger Deutschen Schauspielhaus. - In: Theater heute. 29. Jg. 1988. Heft 4. S. 8-14. Hier: S. 10.

⁵¹⁹ Duhm-Heitzmann, Jutta: »Jedermanns Opfer, jeden opfernd«. Zadeks »Lulu« - ein Kindweib, jenseits von Gut und Böse. - In: Bühnenkunst 1/88. Sprache, Musik, Bewegung. Heft 2. S. 43-49. Hier: S. 46.

⁵²⁰ Hensel, Georg: Die Liebe aber höret immer auf. Peter Zadek inszeniert Frank Wedekinds „Lulu“ in Hamburg. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 15.02.1988. [hs].

⁵²¹ Karasek, Hellmuth: Auf der Rutschbahn. - In: Der Spiegel. Heft 8. 22.02.1988. S. 180-186. Hier: S. 184.

In der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG vom 21.06.1989 ist anlässlich eines Gastspiels in München zu lesen:

[...]. Zadek setzt Nacktheit, Schmutz und Gewalt ein, um die Menschen zu beschreiben und zu charakterisieren, die in diesem Drama aneinander leiden, in einer Gesellschaft, die mit ihren Verboten eine rücksichtslose Selbstverwirklichung unmöglich macht. [...]. Gezeigt wird eine Utopie von der sexuellen, also der als schmutzig diffamierten Liebe, die an den gesetzten Normen, den Zwängen einer sich selbst moralisch dünkenden Ordnung scheitert – scheitern muß. [...].⁵²²

Während fast alle die reizlose nackte Präsenz der Darstellerin als Teil des Konzepts begreifen und gerade deshalb akzeptieren, gibt es ganz vereinzelt sehr negative Reaktionen. Arno Widmann schreibt in einem Artikel in der TAGESZEITUNG vom 16.02.1988:

[...]. Nackt wie sie ist, kann sie ihre Figur nicht mehr spielen. Die Inszenierung entfällt. Damit die Glaubwürdigkeit der erotischen Faszination ihrer Figur. Im doppelten Sinne. Zadek will uns weismachen, da oben stünde eine Schauspielerin, die die nackte Lulu spielt. Das ist gelogen. Auf der Bühne spielt die nackte Susanne Lothar die Lulu. Und das geht daneben. [...].⁵²³

Auch der folgende feministisch inspirierte Beitrag von Barbara Scheel stößt sich an der entblößten Darstellung; übrigens die einzig deutlich negative Kritik zur Inszenierung:

[...]. Mag es auch im Handlungsverlauf eine Logik für Lulus körperliches Machtspiel geben, so ist dieses Sich-als-Lockvogel-zur-Schau-stellen, das bei Zadek kein Ende und keine andere Form des Ausdrucks findet, unannehmbar; ganz besonders unannehmbar, solange sich die männlichen Figuren dieser Inszenierung nicht ebenfalls 'körperlich entblößen' in ihrer Gier. Das ist feige und lähmt meinen Sinn fürs Theater. [...]. Kann eine Schauspielerin Erotik spielen? Susanne als Lulu kann noch so viel agieren und nackte Brüste zeigen, sie hat mir nicht gezeigt, wie sinnlich Lulu war, wenn sie's überhaupt jemals war. [...]. Erotik bei dieser Zadek-Inszenierung blieb fern jeder Darstellung. Statt dessen mußte ich mich mit brutalen Entblößungen einer Schauspielerin rumquälen, während sich ihre männlichen Mitspieler wesentlich unversehrter [...] bedeckt hielten. Kein Applaus.⁵²⁴

⁵²² anonym: Lulu und Dr. Schöning. - In: Süddeutsche Zeitung. 21.06.1989. [ms]. Ankündigung des Münchner Gastspiels.

⁵²³ Widmann, Arno: Angst vor der Frau. Peter Zadeks Hamburger Inszenierung von Wedekinds „Die Büchse der Pandora – Eine Monstretragödie“. - In: Die Tageszeitung (taz). 16.02.1988. [hs].

⁵²⁴ Scheel, Barbara: Es tröpfelt aus Pandoras Büchse. Erotische Wahrnehmungen von Bühnengeschehen. - In: TheaterZeitSchrift erotisch sehen. Heft 30. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. 1989. S. 34-36. Hier: S. 36.

Helmut Söring sieht es dagegen geradezu als „schauspielerische Kunst“ an, wie Susanne Lothar diese Lulu darstellt, „daß nicht der kleinste Hauch von Peep-Show aufkommt, wie es uns Helnweins grelles Poster weiszumachen versucht“⁵²⁵.

Auch ansonsten wird Susanne Lothars Darstellung durchweg positiv beurteilt. Besonderes Lob finden das Temperament und die Virtuosität ihres Spiels sowie der Nuancenreichtum ihrer Darstellung. Benjamin Henrichs dagegen kritisiert in der ZEIT gerade diese Vehemenz, mit der sie ihre Rolle gestaltet:

[...]. Sie ist eine Komödiantin, eine Tragödin, ein Theaterwesen – ein Geheimnis ist ihre Lulu nicht (und müsste es gerade in Zadeks entzaubertem Kosmos sein). Sie hat, ein rechtes Theaterkind, eine geradezu gefräßige Spiellust – immerzu möchte sie etwas zeigen, erleben; möchte gerührt sein und uns rühren. Daß Schauspielkunst auch ein Verschweigen ist; daß eine Pause dramatischer sein kann als alles Geschrei, ein Blick wollüstiger als die tapferste Entblößung des Leibes – davon hat ihr Zadek nichts erzählt. [...].⁵²⁶

Komödie vs. Tragödie

Ein Kritikpunkt, der aus vielen Beurteilungen herauszulesen ist, betrifft die farcenhafte Gestaltung des ersten Teils der Inszenierung. Zwar wird die Idee, die MONSTRETRAGÖDIE mit leichten, komischen Elementen zu inszenieren, als neu und überraschend passend angesehen, doch scheint manchen Kritikern die Komik zu dominant und vor allem zu wenig konzeptionell eingebettet, die Tragödie dagegen zu unterschwellig.

Georg Hensel schreibt in seinem Artikel dahingehend:

[...]. Auf einen besonderen Wedekind-Stil pfeift Peter Zadek. Er läßt „Lulu“ locker, leicht und rapide spielen, wie ein Konversations-Stück: Tragisches und Komisches knallen bei ihm gegeneinander mit dem trockenen Klick zweier Billardkugeln. [...].⁵²⁷

In dieselbe Richtung geht eine Kritik aus der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG vom 15.02.1988:

[...]. Der Aufführung aber fehlt dies - eine ganze Dimension. Gerade weil sie in den ersten drei Bildern und zum Teil auch im vierten Akt [...] so gemein, so rasant, so obszön ist, fehlt ihr – Mitleid. So komisch schmerzlos, wie es bei Zadek scheint, ist die unerfüllte Sehnsucht nach einem anderen Leben nicht. [...].⁵²⁸

⁵²⁵ Söring, Helmut: Diese Lulu ist eine Lolita. - In: Hamburger Abendblatt. undatiert.

⁵²⁶ Henrichs, Benjamin: In der Provinz der Sinne. Heroischer Kampf und Geisterschlacht: Peter Zadek inszeniert Frank Wedekinds „Lulu“. - In: Die Zeit. undatiert.

⁵²⁷ Hensel, Georg: Die Liebe aber höret immer auf. Peter Zadek inszeniert Frank Wedekinds „Lulu“ in Hamburg. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 15.02.1988. [hs].

⁵²⁸ Sucher, Bernd C.: Lulu – ein Weib, ein Kind, eine Utopie. Peter Zadek inszeniert in Hamburg die Urfassung von Wedekinds „Büchse der Pandora“. - In: Süddeutsche Zeitung. 15.02.1988. [hs].

Konzept

Viele Rezensionen bemängeln das in zwei Teile zerfallende, inhomogene Konzept der Inszenierung. Fast alle beurteilen die Aufführungsdauer von fünf Stunden als zu lang und kritisieren Zadeks ungenügende Striche im zweiten Teil.

Jens Frederiksen schreibt dementsprechend in DIE WELT. HAMBURG vom 15.02.1988:

[...] die Idee, „Lulu“ als Klamotte zu inszenieren, trägt für zweieinhalb Stunden famos. Leider hält die Inszenierung dieses Tempo nicht. Nach dem dritten Bild [...] geht plötzlich nichts mehr. Der vierte Akt [...] versinkt in Unübersichtlichkeit und Chaos, und das Schlußbild [...] ist nurmehr Wimmern und Weinen. Das Konzept geht nicht auf – knapp die Hälfte des mit fünf Stunden sowieso viel zu langen Abends wird zu einer quälenden Übung im Ausharren.⁵²⁹

Ähnliches konstatiert Benjamin Henrichs in seinem ZEIT-Artikel:

[...]. Der Regisseur hat einen starken Anfang gefunden und eine große Vision für das Ende. Dazwischen aber muß er sich drei Akte, drei Stunden lang durch das Drama hindurchschuften. Viel Kurzweil gibt es da, etlichen Leerlauf, manche lange Weile. Der Aufführung fehlt es an Dramaturgie, Ökonomie [...] – mit teutonischem Ingrim und gnadenloser Ausführlichkeit inszeniert Zadek noch Wedekinds schwächste Einfälle, geschwätzigste Szenen. Er überschätzt die Sprengkraft des Textes gewaltig [...].⁵³⁰

Ein Beitrag in der DEUTSCHEN BÜHNE bekundet ebenfalls das Fehlen eines einheitlichen Regiekonzeptes, sieht aber gerade darin die Stärke der Inszenierung und eine Möglichkeit im Umgang mit dem Text:

[...]. Zadeks englische Schulung bewährt sich einmal mehr an einem gewichtigen Text, der so seine luzid aufklärerische Seite zeigt. Auch daß Zadek nicht die *eine* Konzeption über das Stück stülpt, [...], auch platte Gags unvermittelt neben den Blick in seelische Tiefen setzt, so den Zuschauer nicht in eine kontemplative Betrachtung verweist, sondern ihn fortwährend aktiviert, fördert das neugierige Denken mit Wedekind. Dessen Radikalität gewinnt so, nicht zuletzt durch den entschieden antinaturalistischen Gestus des Abends, eine ganz heutige Schärfe. [...]. Verdutzt stellt man fest, daß Zadek hier ganz unvermutet eine neue, gleich überzeugend praktizierte Definition des schwieligen Begriffs der Werktreue gelungen ist. [...].⁵³¹

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Kritiken recht einstimmig sind und überwiegend positiv ausfallen.

⁵²⁹ Frederiksen, Jens: An einem Staubfänger läßt die Szene ihr Hüllen fallen. - In: Die Welt. Hamburg. 15.02.1988. [hs].

⁵³⁰ Henrichs, Benjamin: In der Provinz der Sinne. Heroischer Kampf und Geisterschlacht: Peter Zadek inszeniert Frank Wedekinds „Lulu“. - In: Die Zeit. undatiert.

⁵³¹ anonym: Lulu – und andere Frauen. Nicht nur Zugtier vor dem Pflug. - In: Die Deutsche Bühne. 59. Jg. 1988. Heft 4. S. 12-14. Hier: S. 13/14.

Viele Zeitschriftenbeiträge konzentrieren sich sehr auf die Darstellung des Inhalts und die Beschreibung der Entstehungsgeschichte und verzichten dabei auf eine klare Positionierung der Kritik. Vereinzelt zeigen Zeitungsartikel dagegen die schlechte Vorbereitung einiger Feuilletonisten, wenn sie Zadeks Inszenierung Mängel zuschreiben, die eigentlich dem Text Wedekinds gelten müssten.

RESÜMEE

Am Ende dieser Arbeit sollen die eingangs gestellten Fragen mithilfe der, im Laufe der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse vollends geklärt werden. Zunächst wäre die Frage zu beantworten: Was ist eine *Kindfrau*?

Es hat sich gezeigt, dass die mythologischen Wurzeln der Kindfrau in der Tradition der Darstellung von Wasserfrauen zu finden sind, von denen, obwohl keine direkte Verwandtschaft belegt werden kann, auf jeden Fall Zuschreibungen zur Darstellung der Kindfrau übernommen werden.

Eine unabdingbare Voraussetzung für ihr Auftreten ist die „Entdeckung der Kindheit“ und in der Folge die Anerkennung einer Übergangszeit zwischen Kind und Erwachsenen als ein besonders attraktives Zwischenstadium.

Dass die Kindfrau zu einer bestimmten Zeit, nämlich im Fin de siècle, besonders häufig anzutreffen ist, ist einem Zusammenspiel verschiedener Themenkomplexe zu verdanken, die zur Jahrhundertwende stark diskutiert werden: die Geschlechterfrage und die Sexualfrage. Genährt werden diese Diskussionen von den Erkenntnissen aus Sexualwissenschaft und Psychoanalyse. Freuds Schrift über die infantile Sexualität bewirkt, dass erstmals eine Verbindung zwischen der als unschuldig verklärten Kindheit und der ausschließlich dem Erwachsenenalter zugeordneten Sexualität angedacht wird.

Die Beliebtheit von Kindfrauen-Darstellungen um die Jahrhundertwende spiegelt sich besonders in der Literatur ihrer Zeit wieder, wo dieses Weiblichkeitsbild in Form der *femme enfant* anzutreffen ist.

Die Kindfrau steht nie in einem direkten Zusammenhang mit der realen Frau, sondern ist ein von (männlichen) Fantasien gespeistes Konstrukt. Der Blick des Gegenübers auf die Frau als Kindfrau ist die entscheidende Wahrnehmungsgröße, er erst erschafft sie. Die Kindfrau ist daher immer ein Konstrukt und kann nie in die Realität übertragen werden. Dennoch kann sie auf die Realität zurückwirken, wie es in der Mode augenscheinlich wird.

Die Kindfrau verändert sich ständig und muss immer wieder neu belebt werden; so tritt sie stets anders in Erscheinung. Insofern erklärt es sich, dass Mignon, Lulu und Lolita zunächst wenige Gemeinsamkeiten aufweisen, aufgrund derer sie demselben Bild subsumiert werden können. Sie unterscheiden sich nicht nur in ihrem Alter und ihrer körperlichen wie geistigen Reife, sondern auch in ihrem sexuellen Wissen und

Begehren, sowie in ihrer Unschuld bzw. Dämonisierung. Weil die Kindfrau so heterogen auftritt, ist es schwierig, eine allgemeingültige Aussage über sie zu treffen, zumal eine vermeintliche Charakterisierung am Ende doch nur über die Perspektive des Gegenübers möglich ist. Aus dieser Sicht könnte man sie folgendermaßen beschreiben: Eine Kindfrau ist ein Mädchen, oder eine erwachsene Frau, die, sei es körperlich oder geistig, sowohl kindliche als auch weibliche Attribute nebeneinander aufweist bzw. in dieser Ambivalenz wahrgenommen wird. Den meisten Darstellungen ist die Beschreibung dieses Gegensatzes von Unschuld und Verführung gemein, ebenso wie die Unmöglichkeit der Mutterschaft und, weil Kindfrauen nicht altern können, der frühe Tod.

Im zweiten Teil der Arbeit war nun zu überprüfen, ob Wedekinds Lulu-Figur als eben solche Kindfrau gesehen werden darf, wo sie doch als Prototyp der *femme fatale* bekannt ist. Dabei hat sich gezeigt, dass in der Konzeption der Figur innerhalb der verschiedenen Fassungen große Unterschiede bestehen. Bei der weiteren Untersuchung lag das Augenmerk deshalb auf der Figur der Urfassung, die laut Wedekinds Aussagen bereits als Kindfrau angelegt ist. Es wurde gezeigt, dass die dominante Rezeption der Figur als *femme fatale* zweierlei Gründe hat: Zum einen blieb der Urtext der LULU-Dramen lange Zeit unveröffentlicht und damit die ursprüngliche Gestaltung der Hauptfigur unbekannt, zum anderen ist sie der Aufführungsgeschichte zuzuschreiben, die eine Wahrnehmung Lulus als Kindfrau verhindert hat.

Im Weiteren wurde nun die Lulu-Figur der Urfassung analysiert. Diese offenbart sich hier als reine Projektionsfigur, die für die Zuschreibungen ihres männlichen Gegenübers nicht nur offen steht, sondern die sogar erst durch die Zuschreibungen, die allesamt von bestimmten Fantasien und Wünschen herrühren, belebt wird. Weil jeder dieser Männer sein eigenes Bild entwirft, erscheint Lulu als ein derart heterogenes, mitunter auch widersprüchliches Wesen. Indem Lulu einerseits als naives junges (und jungfräuliches) Mädchen, andererseits aber als unersättliche und triebhafte Verführerin gedacht wird, wird dieser Gegensatz erzeugt, der für die Darstellung der Kindfrau charakteristisch ist. Weil Lulu diese Imaginationen und damit auch den Widerspruch, den sie bewirken, gleichsam repräsentiert, kann sie als Kindfrau gelesen werden.

Im dritten Teil der Arbeit wurde Zadeks Inszenierung der Urfassung analysiert. Dabei ging es besonders um die Frage nach der Interpretation Lulus als Kindfrau. Zadek präsentiert allerdings nicht, wie viele seiner Vorgänger, ein bestimmtes Weiblichkeitsbild in seiner Inszenierung. Sein Figurenkonzept verfolgt keine konsequente Ausrichtung; er bestimmt nicht, welches Frauenbild oder welchen Mythos der Frau seine Lulu zeigen soll. Vielmehr präsentiert er sie als Projektionsfläche für diverse Wünsche und führt sie unverkennbar als Männerfantasie vor. Zwar zeigt er anhand konkreter Beispiele, was Lulu sein kann, das heißt er zeigt sie als Kindfrau, als Pin-up-Girl oder als erotische Braut, doch macht er damit zugleich deutlich, dass diese Figur für jede Fantasie zugänglich ist.

Ein Teil der Rezensenten der Uraufführung nimmt dieses Konzept wahr, während ein anderer Zadeks Lulu deutlich als Kindfrau auszumachen meint. Das liegt daran, dass Zadek sie tatsächlich sehr kindlich agieren lässt, doch spielt er nur mit diesem Weiblichkeitsmythos und stellt seine Figur nicht explizit als Kindfrau dar.

Seit der Uraufführung der *MONSTRETRAGÖDIE* 1988 wird fast ausschließlich diese Fassung auf den deutschsprachigen Bühnen gespielt. Viele neuere Inszenierungen wie Ostermeiers Erarbeitung für die Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin oder Thalheimers Regiearbeit am Thalia Theater Hamburg, beide aus dem Jahr 2004, verzichten dabei auf die Vermittlung eines bestimmten Weiblichkeitsmythos und machen stattdessen Lulus Funktion als leere Projektionsfläche erkennbar. Denn obwohl Wedekind eine ganz bestimmte Ausrichtung seiner Lulu propagiert hat, hat er sie doch nicht mit bestimmten Wesensmerkmalen ausgestattet und deshalb bleibt die Figur mitunter eine frei aufladbare Projektionsfläche. Insofern scheinen derartige Inszenierungen der Anlage des dramatischen Textes gerecht zu werden.

QUELLENVERZEICHNIS

Nachschlagewerke

- Bigler-Marschall, Ingrid und Kosch, Wilhelm (Hrsg.): Deutsches Theater-Lexikon. Bd. 4. Bern und München: Saur, 1998.
- Brauneck, Manfred (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.
- Sucher, Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker. München: Dt.-Taschenbuch-Verlag, 1999.

Primärliteratur

- Altenberg, Peter: Mädchen-Träume. Wien: Erhard Löcker, 2002.
- Altenberg, Peter: Mein äußerstes Ideal. Altenbergs Photosammlung von geliebten Frauen, Freunden und Orten. Wien, München: Christian Brandstätter, 1987.
- Dumas, Alexandre d. J.: Die Kameliendame. Schauspiel in fünf Akten. Ditzingen: Reclam, 1974.
- Duras, Marguerite: Der Liebhaber. Aus dem Franz. v. Ilma Rakusa. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Gesammelte Schriften. Bd. 5. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.
- Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzissmus (1914). In: Freud, Sigmund: Psychologie des Unbewussten. Studienausgabe. Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer, 2000. S. 37-68.
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. 15. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.
- Goethe, Johann von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Goethe, Johann von: Die Wahlverwandtschaften. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Hauptmann, Gerhart: Und Pippa tanzt! Ein Glashüttenmärchen. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Ibsen, Henrik: Nora oder Ein Puppenheim. Schauspiel in drei Akten. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Kahane, Arthur: Theater. Aus dem Tagebuche des Theatermannes. Berlin: Wegweiser, 1930.

- Kahane, Arthur: Tagebuch des Dramaturgen. Berlin: Cassirer, 1928.
- Kerr, Alfred: Die Orska. - In: Das Mimenreich. Lenker, Schauspieler, Tänzer, Dramaturgen. Berlin: 1917. S. 454-458.
- Krafft-Ebing, Richard von: Psychopathia Sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1912.
- Loos, Adolf: Sämtliche Schriften. Bd. 1. Ins Leere gesprochen. Wien: Herold, 1962.
- Maeterlinck, Maurice: Pelléas und Mélisande. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Mann, Heinrich: Pippo Spano. In: Flöten und Dolche. Novellen. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.
- Nabokov, Vladimir: Lolita. London: Penguin Books Ltd., 1995.
- Nabokov, Vladimir: Der Zauberer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.
- Rousseau, Jean-Jacques: Emil oder Über die Erziehung. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998.
- Wedekind, Frank: Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Urfassung von 1894. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Wedekind, Frank: Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Wedekind, Frank: Gesammelte Werke. Bd. 9. Dramen, Entwürfe, Aufsätze aus dem Nachlaß. München: Georg Müller, 1924.
- Wedekind, Frank: Gesammelte Werke. Bd. 7. München: Georg Müller, 1924.
- Wedekind, Frank/Schmitz, Walter und Schneider, Uwe (Hrsg.): Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 3. Dresden: Eckhard Richter und Co. OHG, 2003.
- Wedekind, Frank: Gesammelte Briefe 2. München: Georg Müller, 1924.
- Wedekind, Frank: Frühlings Erwachen. Stuttgart: Reclam, 2006.
- Wedekind, Tilly: Lulu. Die Rolle meines Lebens. München, Bern, Wien: Rütten + Loening, 1969.
- Wilde, Oskar: Salome. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Zadek Peter: My Way. Eine Autobiographie. 1926-1969. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004.
- Zadek, Peter: Die heißen Jahre. 1970-1980. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2006.

Sekundärliteratur

- Andreas-Salomé, Lou: Nora – Die Kindfrau (1892). – In: Brinker-Gabler, Gisela (Hrsg.): Zur Psychologie der Frau. Frankfurt am Main: Fischer, 1978. S. 131-146.

- Ariès, Philippe: Die Geschichte der Kindheit. München, Wien: Carl Hanser, 1975.
- Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 3. Auflage. Berlin: Schmidt, 2003.
- Basil, Otto (Hrsg.): Ein wilder Garten ist dein Leib. Die Frau um die Jahrhundertwende. Wien, Hannover: Forum, 1968.
- Bauer, Roger u. a. (Hrsg.): Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977.
- Bier, Marcus: Schauspielerportraits. 24 Schauspieler um Max Reinhardt. Berlin: Hentrich, 1989.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust. Provokation. Spiel. München: Matthes & Seitz, 2000.
- Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Dermutz, Klaus: Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek. Salzburg, Frankfurt am Main, Wien: Residenz, 2001. Edition Burgtheater. Band 1. Darin: LULU-Projektionen und Außenseiter-Frauen.
- Doerry, Hans: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1926. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen: Francke, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. - In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1990.
- Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin: Theater der Zeit, 2004.

- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 3. Die Aufführung als Text. Tübingen: Narr, 1995.
- Fritz, Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle. - In: Bauer, Roger u. a. (Hrsg.): Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977. S. 442-464.
- Hermand, Jost: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende. Frankfurt: Athenäum, 1972.
- Hilmes, Carola: Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer, 1993.
- Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Berlin: Reimer, 1990. S. 65-80.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth Bergner – ein Image. Wien: Braumüller, 1999. Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft. Bd. 7.
- Ihering, Herbert: Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute. Heidelberg: Hüthig, 1942.
- Kreuder, Friedemann: Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft. - In: Balme, Christopher und Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Tübingen: Francke, 2003. S. 177-187.
- Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. - In: Zeitschrift für Semiotik. Bd. 11. Heft 1 (1989). S. 29-49.
- Martens, Kurt: Schonungslose Lebenschronik. Bd. 1 Wien, Berlin: Rikola, 1921.
- Max, Frank Rainer (Hrsg.): Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Stuttgart: Reclam, 1991.
- Niemann, Carsten: „Das Herz meiner Künstlerschaft ist Mut“. Die Max-Reinhardt-Schauspielerin Gertrud Eysoldt. Hannover: Niedersächsisches Staatstheater, Theatermuseum und –archiv, 1995. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte. Heft 6.

- Niemann, Carsten: Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Lulu, Nastja, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble. Frankfurt am Main, Uni Frankfurt am Main, Neuere Philologien, Diss., 1993.
- Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
- Polgar, Alfred. Die Eysoldt in Wien. - In: Die Schaubühne. Jg. 9. 1913. Bd. 1.
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. 4. Auflage. München: Dt.-Taschenbuch-Verlag, 1994.
- Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900. München: Beck, 1986.
- Roebing, Irmgard (Hrsg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Bd. 14. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1988. Frauen in Geschichte und Gesellschaft.
- Roselt, Jens: Aufführungsparalyse. - In: Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Tübingen: Francke, 2003. S. 145-153.
- Schuller, Marianne: Die Nachtseite der Humanwissenschaften. Einige Aspekte zum Verhältnis von Frauen und Literaturwissenschaft. - In: Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der Frauenbewegung. 3. Auflage. Darmstadt: Luchterhand, 1989.
- Spier, J.: Lulucharaktere! - In: Marcuse, Max: Sexual-Probleme. Zeitschrift für Sexualwissenschaft und Sexualpolitik. Jg. 9. Frankfurt am Main: J. D. Sauerländer's, 1913. S. 676-688.
- Stein, Gerd: Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sexualcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 3. Frankfurt: Fischer, 1985.
- Thomalla, Ariane: Die ›femme fragile‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Literatur in der Gesellschaft. Bd. 15. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972.
- Timms, Edward (Hrsg.): Freud und das Kindweib. Die Erinnerungen von Fritz Wittels. Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. Bd. 37. Wien: Böhlau, 1996.

- Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
- Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien: Braumüller, 1947.
- Werkner, Patrick: The Child-Woman and Hysteria: Images of the Female Body in the Art of Schiele, in *Viennese Modernism and Today*. - In: Werkner, Patrick (Hrsg.): Egon Schiele. Art, Sexuality and Viennese Modernism. Palo Alto, CA: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1994. S. 51-78.
- Wetzel, Michael: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Wetzel, Michael: »Le Nom/n de Mignon« - Der schöne Schein der Kindsbräute. - In: Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 380-410.
- Wittels, Fritz: Das Kindweib. - In: Die Fackel, Jg. 9, Nr. 230-231, 15.7.1907, S. 14-33.
- Wittels, Fritz: Kindweib, die große Mode. - In: Almanach der Psychoanalyse 1930. Wien 1930. S. 133-156.
- Wittels, Fritz: (Avicenna): Die Lustseuche. - In: Die Fackel, Jg. 9, Nr. 238, 16.12.1907. S. 1-24.
- Wittmann, Livia: Zwischen „femme fatale“ und „femme fragile“ – die Neue Frau? Kritische Bemerkungen zum Frauenbild des literarischen Jugendstils. - In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 13, H. 2, 1985, S. 74-110.

Literatur zu Wedekind und den LULU-Dramen

- Austermühl, Elke; Alfred Kessler; Hartmut Vinçon (Hrsg.): Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. Pharus I. Bd. 1. Darmstadt: Georg Büchner Buchhandlung, 1989.
- Bartl, Andrea: „Ich bin weder das eine noch das andere.“ Frank Wedekinds Lulu-Dramen im Kontext des Androgynie-Themas in der deutschen Literatur um 1900. In: Koopmann, Helmut; Martin, Ariane; Wisskirchen, Hans (Hrsg.): Heinrich Mann-Jahrbuch 20/2002. Lübeck: Schmidt-Römhild, 2003. S. 103-130.
- Bierbaum, Otto Julius (Hrsg.): Die Insel. Jg. 2 (1901), H. 6 und Jg. 3 (1902), H. 10. Frankfurt am Main: Insel, 1981.

- Emrich, Wilhelm: Wedekind. Die Lulu-Tragödie. - In: Wiese, Benno von (Hrsg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf: Bagel, 1958. S. 209-230.
- Emrich, Wilhelm: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum, 1960.
- Hay, Gerhard (Hrsg.): Die Tagebücher. Ein erotisches Leben. Frankfurt am Main: Athenäum, 1986.
- Höger, Alfons: Hetärismus und bürgerliche Gesellschaft im Frühwerk Frank Wedekinds. Kopenhagen, München: Wilhelm, Fink, 1981. Text&Kontext Sonderreihe. Band 12.
- Irmer, Hans-Jochen: Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung. Berlin: Henschelverlag, 1979.
- Kesting, Marianne: Frank Wedekind. - In: Publizistik, Jg. 8. Konstanz: Universitätsverlag, 1963.
- Kieser, Rolf: Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend. Zürich: Arche, 1990.
- Kolkenbrock-Netz, Jutta: Literatur und Weiblichkeit. Alte Kritik, neue Wissenschaft und feministische Lektüre am Beispiel Frank Wedekind. - In: Pelz, Annegret u. a. (Hrsg.): Frauen, Literatur, Politik. Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 21/22. Hamburg: Argument, 1988. S. 60-74.
- Kraus, Karl: Die Büchse der Pandora. (Als Einleitung zu der Aufführung am 29. Mai 1905 gesprochen). - In: Die Fackel, Jg. 7, Nr. 182, 9.6.1905. S. 1-14.
- Kutscher, Artur: Wedekind. Leben und Werk. München: Paul List, 1964.
- Langemeyer, Peter: Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Lulu. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Michelsen, Peter: Frank Wedekind. - In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Berlin: Erich Schmitdt, 1965.
- Peacock, Ronald: Zur Problematik der Lulugestalt. - In: Schnitzler, Günter (Hrsg.): Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag. München: Fink, 1980. S. 343-356.
- Rasch, Wolfdietrich: Sozialkritische Aspekte in Wedekinds dramatischer Dichtung. Sexualität, Kunst und Gesellschaft. - In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.):

- Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Stuttgart: Metzler, 1969. S. 409-426.
- Rasch, Wolfdietrich (Hrsg.): Der vermummte Herr. Briefe Frank Wedekinds aus den Jahren 1881-1917. München: Dt.-Taschenbuch-Verlag, 1967.
- Schober, Anna: Die Gleiche immer wieder anders: Lulu, Lu, Pandora, Lolita. - In: Wedekind Transformationen. „Lulu“ als Textualität. Zeitgeschichte 1. Jänner/Februar 2001. 28. Jahrgang. Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien. S. 15-33.
- Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen + Co, 1973.
- Utz, Peter: Was steckt in Lulus Kleid? Eine oberflächliche Lektüre von Wedekinds Schauerdrama. - In: Fues, Wolfram Malte und Mauser, Wolfram (Hrsg.): „Verbergendes Enthüllen“. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 265-276.
- Vinçon, Hartmut: Inszenierung der Sexualität. Zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Sexualdiskurses im 19. Jahrhundert am Beispiel von Frank Wedekinds „Eden“-Konzept. - In: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): „Alle Welt ist medial geworden“: Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der klassischen Moderne. Internationales Darmstädter Musil-Symposium. Tübingen: Francke, 2005. S. 261-292.
- Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Band 3/I. Darmstadt: Häusser, 1996.
- Vinçon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind. Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 3/II. Kommentar. Darmstadt: Häusser, 1996.
- Zadek, Peter und Grützke, Johannes: Lulu. Eine deutsche Frau. Frei nach Wedekind. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- Zadek, Peter (Hrsg.): Lulu. Erstabdruck von Wedekind's Urfassung, genannt DIE BÜCHSE DER PANDORA. EINE MONSTRETRAGÖDIE in der Bearbeitung für die Hamburger Aufführung von Peter Zadek mit Zeichnungen von Johannes Grützke. Programmbuch. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, 1988.

Literatur zur Urfassung der LULU-Dramen

- Berka, Sigrid: Kindfrauen als Projektionsfiguren in Mörikes *Maler Nolten* und Wedekinds *Monstretragödie*. - In: Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption. New York, Berlin, Bern, u. a.: Lang, 1993. S. 135-164.
- Bossinade, Johanna: Wedekinds Monstretragödie und die Frage der Separation (Lacan). In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Frank Wedekind. S. 143-162.
- Florack, Ruth: Aggression und Lust. Anmerkungen zur Monstretragödie. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Frank Wedekind. S. 163-177.
- Florack, Ruth: Wedekind im Rampenlicht. Lulu zum Beispiel. In: Text + Kritik 131/132 (1996). S. 3-14.
- Florack, Ruth: Wedekinds ›Lulu‹. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1995.
- Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Lulu von Frank Wedekind. GeschlechterSzenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Gutjahr, Ortrud: Lulus Bild. Vom Schauder des Schauens in Frank Wedekinds *Monstretragödie*. In: Heimböckel, Dieter und Werlein, Uwe (Hrsg.): Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 211-227.
- Marschall, Susanne: Leibhaftig Lulu – intermedial betrachtet. In: Dauer, Holger u. a. (Hrsg.): Unverdaute Fragezeichen. Literaturtheorie und textanalytische Praxis. St. Augustin: Gardez, 1998. S. 145-156.
- Schönert, Jörg: Lulu Regained: Überlegungen zur Lektüre von Frank Wedekinds Monstretragödie (1894). In: Hausmann, Frank-Rutger, u. a. (Hrsg.): Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag. Tübingen: Narr, 1990. S. 183-193.

Rezensionen und Beiträge zur Premierenaufführung der Urfassung in Hamburg

- Affeldt, Rainer: Das macht nichts. "Lulu" am Hamburger Schauspielhaus. - In: Premiere III-88. Theater, Literatur, Musik. S. 7/8.
- a[ffeldt], r[ainer]: Deutsches Schauspielhaus Hamburg: "Lulu" von Frank Wedekind. - In: Premiere II-88. Theater, Literatur, Musik. S. 34/35.

- anonym: Opfer vor der Trümmerkulisse. Peter Zadeks „Lulu“ am Deutschen Schauspielhaus. - In: Der Tagesspiegel. Berlin. 01.03.1988. [hs].
- anonym: Lulu – und andere Frauen. Nicht nur Zugtier vor dem Pflug. - In: Die Deutsche Bühne. 59. Jg. 1988. Heft 4. S. 12-14.
- Berndt, Hans: Lulu im Wirtschaftswunderland. - In: Theater Rundschau. 34. Jg. 1988. Heft 4. S. 8.
- Duhm-Heitzmann, Jutta: »Jedermanns Opfer, jeden opfernd«. Zadeks »Lulu« - ein Kindweib, jenseits von Gut und Böse. - In: Bühnenkunst 1/88. Sprache, Musik, Bewegung. Heft 2. S. 43-49.
- Frederiksen, Jens: An einem Staubfänger läßt die Szene ihr Hüllen fallen. - In: Die Welt. Hamburg. 15.02.1988. [hs].
- Glossner, Herbert: Frank Wedekind mit Widersprüchen: Peter Zadek zeigt in Hamburg »Lulu – eine Monstretragedie«. Schneewittchen und die Sexriesenzwerge. - In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 21.02.1988. [ms].
- Henrichs, Benjamin: In der Provinz der Sinne. Heroischer Kampf und Geisterschlacht: Peter Zadek inszeniert Frank Wedekinds „Lulu“. - In: Die Zeit. Undatiert.
- Hensel, Georg: Die Liebe aber höret immer auf. Peter Zadek inszeniert Frank Wedekinds „Lulu“ in Hamburg. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 15.02.1988. [hs].
- Ignée, Wolfgang: Männer, Kinder, Mädchen. Wedekinds „Lulu“ in Hamburg. Peter Zadek inszeniert. - In: Stuttgarter Zeitung. Undatiert.
- Karasek, Hellmuth: Auf der Rutschbahn. In: Der Spiegel. Heft 8. 22.02.1988. S. 180-186.
- Merschmeier, Michael: Lulu Lothar, eine deutsche Frau. Peter Zadek über «Lulu» und die Schauspielerin des Jahres. - In: Theater. 1988. S. 68-71.
- Rischbieter, Henning: Eine Figur der dramatischen Weltliteratur wird neu entdeckt: Der wahre Wedekind: Lulu furiosa. Peter Zadek inszeniert erstmals die Urfassung von Frank Wedekinds «Monstretragedie» «Die Büchse der Pandora» am Hamburger Deutschen Schauspielhaus. - In: Theater heute. 29. Jg. 1988. Heft 4. S. 8-14.
- Scheel, Barbara: Es tröpfelt aus Pandoras Büchse. Erotische Wahrnehmungen von Bühnengeschehen. - In: TheaterZeitSchrift erotisch sehen. Heft 30. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. 1989. S. 34-36.

Singldinger, Josef: Männer, ein Weib und der Tod. Im Deutschen Schauspielhaus wurde die Urfassung von Wedekinds »Lulu« aufgeführt. - In: Hamburger Rundschau. Undatiert.

Söring, Helmut: Diese Lulu ist eine Lolita. - In: Hamburger Abendblatt. Undatiert.

Sucher, Bernd C.: Lulu – ein Weib, ein Kind, eine Utopie. Peter Zadek inszeniert in Hamburg die Urfassung von Wedekinds „Büchse der Pandora“. - In: Süddeutsche Zeitung. 15.02.1988. [hs].

Widmann, Arno: Angst vor der Frau. Peter Zadeks Hamburger Inszenierung von Wedekinds „Die Büchse der Pandora – Eine Monstretragödie“. - In: Die Tageszeitung (taz). 16.02. 1988. [hs].

Diverse Rezensionen zur Inszenierung

anonym: Zadeks „Lulu“-Plakat im Streit der Meinungen. - In: Hamburger Abendblatt. 11.02.1988. [hs].

anonym: Plakat-Zensur. Lulu. - In: Süddeutsche Zeitung. 10.06.1989. [ms].

anonym: Ovationen für Zadeks „Lulu“. - In: Die Welt. Hamburg. 10.06.1991. [ms]. Zur Wiederaufnahme der Inszenierung.

anonym: Lulu und Dr. Schöning. - In: Süddeutsche Zeitung. 21.06.1989. [ms]. Ankündigung des Münchner Gastspiels.

Gehring, Thomas: Nachtstück – nicht für Voyeure. Zadeks „Lulu“-Inszenierung kommt ins Fernsehen. - In: Stuttgarter Zeitung. 06.12.1991. Kritik zur Fernsehfassung.

Grack, Günther: Lulu im Nachkriegsberlin. Zadeks Wedekind aus Hamburg beim Theatertreffen. - In: Der Tagesspiegel. Berlin. 20.05.1988. [hs]. Kritik zum Theatertreffen in Berlin.

Kronsbein, Joachim: „Kein wehmütiger Typ“. Zadeks „Lulu“ in Paris. - In: Hamburger Abendblatt. 31.10.1988. [hs]. Kritik zum Pariser Gastspiel.

Videoaufzeichnung

Lulu. Teil 1 und 2. Regie: Peter Zadek. Recklinghausen, 1991. Fassung: ORF, 31.05.1992. 205'

Abbildungsnachweis

Abb. 1 (S. 32) Sue Lyon als Lolita (1962):

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main. <http://www.deutsches-filmmuseum.de/pre/images/kubrickdown/presse/kubrick-q1.php>. 26.09.2008.

Abb. 2 (S. 32) Dominique Swain als Lolita (1997) :

<http://interestingmovieclips.com/2008/03/>. 26.09.2008

Abb. 3 und 4 (S. 33) Fotopostkarten mit Mignon-Motiv:

Goethe-Motive auf Postkarten. Eine Dokumentation. www.goethezeitportal.de/index.php?id=256. Nr. 2 und 27. 26.09.2008.

Abb. 5 (S. 41) Wittels' Inspiration: Irma Karczewska.

In: Timms, Edward (Hrsg.): Freud und das Kindweib. Die Erinnerungen von Fritz Wittels. Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. Bd. 37. Wien: Böhlau, 1996. S. 77.

Abb. 6 (S. 98) Gertrud Eysoldt als Lulu:

In: Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen + Co, 1973. Bildtafel 35.

Abb. 7 (S. 103) Tilly Wedekind als Lulu:

In: Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen + Co, 1973. Bildtafel 37, 38, 39.

Abb. 8 (S. 106) Maria Orska als Lulu:

In: Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen + Co, 1973. Bildtafel 47 und 48.

Abb. 9 (S. 124) Männerfantasien:

In: Zadek, Peter und Grützke, Johannes: Lulu. Eine deutsche Frau. Frei nach Wedekind. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. S. 24/25.

Abb. 10 (S.128) Pin-up-Girl:

http://www.allposters.de/-st/Klassiker-Pin-ups-Girls-Poster_c57131_.htm.
26.09.2008.

Abb. 11 (S. 128) Pin-up-Girl als "Nose art":

<http://www.geocities.com/rainforest/jungle/1516/alumin3.html>. 26.09.08.

Abb. 12. (S. 149) Plakat zur Zadek-Inszenierung:

Gottfried Helnwein. www.galeriebrockstedt.de. 26.09.2008.

LEBENS LAUF

Zur Person

Name: Madeleine Diederich
geboren am: 03.03.1982
Geburtsort: Deggendorf
Staatsangehörigkeit: luxemburgisch

Schulbildung

1988-1992 Grundschole Roding
1992-1999 St. Michaels-Gymnasium Metten
1999-2002 Robert-Schuman-Gymnasium Cham
Juni 2002 Abitur am Robert-Schuman-Gymnasium

Studium

Okt.- Februar 2002 Studium der Germanistik an der Friedrich-Alexander
Universität zu Erlangen
März 2003 – Okt. 2008 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien

Hospitanzen

Mai 2005 Hospitanz im Bereich Produktion bei Drama X 2005
September/ Oktober 2006 Regiehospitanz in den Kammerspielen Wien. „Die
Kaktusblüte“. Regie: Reinhard Schwabenitzky