

Zeitschrift: Saiten : Ostschweizer Kulturmagazin
Herausgeber: Verein Saiten
Band: 4 (1997)
Heft: 38

Artikel: Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der Lulu-Dramen
Autor: Herzog, Madeleine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-885767>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« ...betrachtet das Stück als pornographische Darstellung niedrigster Art ohne jeden künstlerischen Wert»



(Lulu (Karen Bruckmann) zu Schwarz (Matthias Flückiger):
Ich hätte ja so gerne noch eine Weile ins Blaue hinaus geliebt...

Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der Lulu-Dramen

Fast hundert Jahre hat es gedauert, bis die Urfassung von Frank Wedekinds berühmter Lulu-Tragödie zur Aufführung freigegeben wurde. War es zu Wedekinds Lebzeiten aus Zensurgründen nicht möglich, das Stück zu veröffentlichen, geschweige denn auf die Bühne zu bringen – selbst die spätere, gemässigtere Fassung trug Wedekind eine Anklage wegen «Verbreitung unzüchtiger Schriften» ein –, so übernahmen nach dessen Tod die Erben diese Funktion. Erst 1988, mit Wedekinds 70. Todestag, wurden diese Restriktionen hinfällig. Noch im selben Jahr fand in Hamburg unter der Regie von Peter Zadek die geradezu legendäre Uraufführung der Wedekindschen «Monstretragödie» statt. Angesichts solcher Schranken und Hindernisse erstaunt es nicht, dass die Entstehungs- und Publikationsgeschichte der Lulu-Dramen besonders verschlungene Wege nimmt.

von Madeleine Herzog

«Dekadent ist schliesslich jeder Poet»

(Karl Kraus)



Mai 1997

Saiten

«Gehe in die Champs-Élysée, wobei mir die Idee zu einer Schauertragödie kommt. Ich arbeite den ganzen Tag an der Konzipierung des ersten Aktes», notiert Frank Wedekind am 12. Juni 1892 in sein Tagebuch – und stösst damit auf einen Stoff, der ihn sein ganzes Leben lang beschäftigen wird. Drei Tage später, am 15. Juni 1892 schreibt Wedekind: «Tagsüber gearbeitet. Abends konzipiere ich im Café de L'Opéra den zweiten Akt meiner Schauertragödie»

Am 24. Juli, an Wedekinds 28. Geburtstag, ist bereits der dritte Akt der «Schauertragödie» konzipiert. Da das Tagebuch im Sommer 1892 abbricht, finden wir die nächste Eintragung zu «Lulu» erst am 7. Januar 1893: «Gegenwärtig arbeite ich an einer Schauertragödie, die ich rasch zu erledigen hoffe. Die Arbeit geht aber sehr langsam. Ich habe erst den ersten Akt fix und fertig, und die Tragödie hat deren fünf». Im Januar 1894 sind schliesslich die ersten vier Akte fertiggestellt, und Wedekind reist nach London, wo er den fünften Akt, den «Londoner Akt», vollenden will. Eine Briefstelle an seinen Bruder lässt im April 1894 darauf schliessen, dass Wedekind das Stück, das er «Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie» nennt, abgeschlossen hat. Im Sommer 1894 legt Wedekind sein Werk dem Verleger Albrecht Langen vor, welcher es aus Gründen der Zensur ablehnt. Wedekind nimmt daraufhin eine Zweiteilung des Stückes vor: Er lässt die beiden letzten und skandalträchtigsten Akte, die offenbar verlegerisch nicht zu riskieren sind, weg und arbeitet die ersten drei Akte zu einem selbständigen Stück um, dem er den Titel «Erdegeist» gibt. Diese neue Fassung wurde noch im selben Jahr von Albrecht Langen publiziert. Um 1900 entschliesst sich Wedekind, auch den zweiten Teil der «Monstretragödie» zu einem eigenständigen Stück umzugestalten. 1902 erscheint die erste gedruckte Fassung unter dem Titel «Die Büchse der Pandora» im Inselverlag, zwei Jahre später eine identische Ausgabe im renommierten Verlag von Bruno Cassirer. Im Juli wird diese Ausgabe gerichtlich beschlagnahmt. Frank Wedekind und der Verleger werden vom Berliner Landgericht wegen «fortgesetzter gemeinschaftlicher Verbreitung unzüchtiger Schriften» angeklagt. Die Staatsanwaltschaft betrachtet das Stück als pornographische Darstellung «niedrigster Art ohne jeden künstlerischen Wert». Nach einem langwierigen Prozessverlauf mit mehreren Revisionen, fällt die letzte Instanz schliesslich ein reichlich kompliziertes Urteil: Wedekind

und Cassirer werden freigesprochen, weil sie glaubhaft machen können, dass sie nicht der Auffassung gewesen sind, unzüchtige Schriften zu produzieren und zu vertreiben, also dementsprechend nicht vorsätzlich gehandelt haben. Das Drama selbst wird jedoch von den Richtern als objektiv unzüchtige Schrift qualifiziert: «Bei dem Werk «Die Büchse der Pandora» handelt es sich um Pornographie im Sinne des § 2 APoG. In diesem Stück ist die Hauptperson, «Lulu» genannt, eine Frau, deren einzige Betätigung darin besteht, sich zu prostituieren. Dies kommt insbesondere im 2. und 3. Akt zum Ausdruck, wo «Lulu» sich zunächst in luxuriöser Umgebung als Prostituierte betätigt, dann aber in London heruntergekommen auf den sog. «Strassenstrich» geht und versucht, hiermit ihre beiden männlichen Begleiter auszuhalten. Zum Schluss wird sie schliesslich ein Opfer des als «Jack the Ripper» bekannt gewordenen Sexualverbrechers. Der wechselnde Geschlechtsverkehr mit verschiedenen Partnern ist im vorliegenden Stück klar als eigentlicher Dreh- und Angelpunkt zu erkennen. Aus der Tatsache, dass «Lulu» potentielle Geschlechtspartnerin jeder männlichen Rolle ist, bezieht das Stück seine entscheidenden Handlungsimpulse. Der Umstand, dass die Hauptperson sich auf den «Strassenstrich» begibt, führt letztlich zu ihrer eigenen Gefährdung, die dann zu einer Ermordung führt.» Das Urteil verlangt, dass die Auflage eingezogen und eingestampft wird. Frank Wedekind schreibt daraufhin eine weitere Fassung, die 1910 herauskommt. 1913 erarbeitet er gar eine neue Bühnenfassung, indem er die beiden Stücke «Erdegeist» und «Die Büchse der Pandora» durch die Streichung der zwei nachträglich eingeführten Akte wieder zu einem Stück vereint, dem er den Titel «Lulu. Tragödie in fünf Aufzügen» gibt. Obwohl er sich damit oberflächlich betrachtet wieder dem Handlungs-

Lacrimosa

Ein Liebesbrief
und er ist zerlesen.
Das merkt man an den Rissen,
Flecken,
unregelmässigen Verfärbungen
rings am Blattrand.
Kleine, feine Risse
und dort rinnt ein Tropfen
herunter, langsam,
vorsichtig durch die Finger
ins Fläschchen
für köstliche Tränen.

(Evtichios Vamvas)

gerüst der ursprünglichen Fassung annähert, bleiben die Unterschiede doch eklatant. Die lange Entstehungsgeschichte des «Lulu-Komplexes» ist auch diejenige einer Domestizierung. In den verschiedenen Phasen der Stoffbearbeitung spiegelt sich unzweideutig der «Versuch, wieder das Drama als Ganzes, besonders aber «Die Büchse der Pandora» für die Zensur, Öffentlichkeit und Bühne akzeptabel zu machen» (Hector Maclean).

Die unzensurierte (ungezähmte) Urfassung

Was ist es nun, das dem Stück diese nachhaltige Brisanz verleiht? Ein Blick auf den Inhalt zeigt Wedekinds unglaubliches Gespür für das Groteske und die Kolportage. Das Stück liest sich wie eine überzeichnete, ja billige Trivialgeschichte und entwickelt gleichzeitig einen Sog, dem man sich heute nicht entziehen kann. Die Provokation führt nicht zuletzt daher, dass Wedekind mit den Mitteln des Trivialen und des Grotesken minutiös Tendenzen und Phänomene der bürgerlichen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts seziert. Wedekind lässt das Stück in einem Atelier beginnen. Der alternde Mediziner Dr. Goll lässt seine blutjunge Gattin in kindlich-aufreizender Pose vom Kunstmaler Schwarz porträtieren. Als Goll von den beiden zufälligen Besuchern, Chefredakteur Dr. Schöning und dessen Sohn Alwa, überredet wird, sie zu einer spektakulären Ballettprobe zu begleiten, bleibt Lulu allein mit Schwarz zurück. Das Unvermeidliche geschieht. Goll kehrt überraschend zurück und erleidet vor lauter Empörung einen Herzanfall. Lulu heiratet Schwarz, der sie in blinder Verkennung der Realität für ein keusches Wesen aus der besseren Gesellschaft hält und sie zu seiner reinen Muse stilisiert. Während Schwarz derartig inspiriert zum renommierten und begehrten Künstler aufsteigt, ist Lulu weiterhin mit Dr. Schöning liiert, der sie als Kind in der Gosse aufgezogen hat. Da sie mit ihrem Verhalten Schönings ehrgeizige Karrierepläne gefährdet, klärt dieser Schwarz über ihr Verhältnis und über Lulus Herkunft auf. Von

dieser plötzlichen Desillusionierung bis ins Mark getroffen, bringt sich Schwarz um. In dieser äusserst prekären Situation bringt Lulu Schöning dazu, sie zu heiraten, wodurch sich der wilde Reigen endgültig zu einem Kampf auf Leben und Tod entwickelt. Lulu arrangiert eine Orgie mit Schönings Sohn Alwa, um den distanzier-ten und wegen seiner Morphiumsucht im-potenten Schöning zu provozieren. Die Provokation schiesst über das Ziel hinaus: Schöning will Lulu zwingen, sich zu er-schiessen. Bei dem Handgemenge löst sich plötzlich ein Schuss, und Schöning wird tödlich verwundet. Nach dem glanzvollen gesellschaftlichen Aufstieg Lulus setzt nun ihr unwiederruflicher Niedergang ein. Zu-sammen mit Alwa, ihrem obskuren Vater Schigolch und ihrer lesbischen Verehrerin Gräfin von Geschwitz flieht Lulu nach London. Dort ist sie gezwungen, sich und die anderen als Prostituierte durchzubrin-gen. In einer elenden Mansarde wird sie schliesslich von dem berüchtigten Serien-mörder Jack the Ripper auf brutalste Weise umgebracht.

Ein Stück mit Sprengkraft

Auch wenn sich die Grundzüge der Handlung in den späteren Fassungen mehr oder weniger gleich bleiben, so be-sitzt doch die Urfassung eine unvergleich-liche Sprengkraft. Wie unter einem Schlaglicht wird das deutlich, wenn man beispielsweise die Schlusszene in den verschiedenen Fassungen vergleicht. Das Motiv, dass Jack the Ripper Lulu die Ge-schlechtsteile wegschneidet, um sie seiner umfangreichen Sammlung einzuverleiben, von der er sich wissenschaftlichen Ruhm verspricht, ist in den späteren Fassungen gestrichen. Damit verändert sich der Bezug von Jack the Ripper zu den anderen Männerfiguren wesentlich. Während er später als Rächer der Männer erscheint, widerspiegelt sich dagegen in seiner ursprünglichen Figur der allge-meine Umgang der Männer mit dem weib-lichen Geschlecht: Das Herausschneiden des Geschlechts vergrössert und verzerrt in der «Monstretragödie» die Tendenz der Männer, die Frauen auf das Geschlecht zu reduzieren, und macht in seiner unglau-blichen Brutalität etwas von der Gewalt sichtbar, die die Frauen durch diese Re-duktion erleiden. Derselbe Prozess einer Anpassung an geltende Konventionen lässt sich auf der Ebene des Schreibens beo-bachten: Das Widersprüchliche, Unfertige, Aufgerissene der Figuren wird geglättet. Ebenso verändert sich der Charakter der Dialoge. Wedekind führt hier das typische Aneinandervorbeireden der Figuren in ei-

ner Überhöhung und einer Künstlichkeit vor, die den Expressionismus vorwegzu-nehmen scheint. Diese Künstlichkeit wird noch gesteigert durch Wedekinds Monta-getechnik. Für seine «Monstretragödie» plündert Wedekind zeitgenössische Pantomimen-, Tanz- und Zirkus-kunst, naturalistische Dirnenro-mane wie zum Beispiel Zolas «Nana», Gerichtsprotokolle, Zeitungsberichte, etc. etc. Diese Überhöhung weicht später einer Konzentration und Verknappung, die dem herrschenden Publi-kumsgeschmack wesent-lich mehr entgegen kommt.



Überschäumende Vitalität gegen den alltäglichen Wahnsinn der Männerphantasien

Die einschneidendsten Veränderungen betreffen aber unbestritten die Hauptfigu-ren. Anders als in «Erdgeist» verkörpert Lulu in der Urfassung keine Femme fatale. Sie ist nicht die überlegene, fast ausser-halb des Geschehens stehende Frau, die die Männer bewusst und gezielt in den Tod treibt. Statt eines solchen typenhaften Prinzips ist sie eine lebendige Fi-gur, die unmittelbar in das Ge-schehen ver-strickt ist. Im Ver-gleich zu den späteren Femmes fatales des «Erd-geists» erscheint sie wesentlich jünger. Sie be-herrscht und kal-kuliert den Gang des Geschehens weniger, als dass sie reaktiv darin verwickelt ist. Sie greift die Erwar-tungen und die

Rollen, die ihr von den Männern zugewie-sen werden, mit einer solch kindlichen Spielfreude auf, dass die Grenzen zwi-schen ihrer Identität und von aussen auf-gezwungenen Rollen nicht eindeutig aus-zumachen sind. Statt sie zu begrenzen, bieten die männlichen Phantasien ihrer Vitalität ein willkommenes Spielfeld. Vor

Ich lag auf dem feucht-satten Waldboden und starrte in die Baumwipfel, die in ihren Kronen auseinanderwichen und den Blick auf ein Stück blassen Himmels freigaben. Der Geruch deines Geschlechts stieg mir in die Nase. Wie war ich ge-fallen, unter dem Gewicht deiner Liebe. Der Wind hatte das Laub aufgeblasen, und ich meinte, der aufgekommene Sturm würde die Zweige voneinanderbre-chen, um unsere Sünde zu verbergen. Stattdessen schältest du voller Zärtlichkeit die Seele aus meinem Leib und schicktest sie in das Land der Elfen. Ich fiel noch weiter, während die Erde bebte und unsere Schreie mit in ihr Inneres nahm. Dort sähte sie Frucht, die wuchs und zur Blüte gedeihte, eh wir aus unserem Rausch erwachten. Mein Bauch wölbte sich unter deiner Hand, die mich umarmte und in Sonne wusch (...)

Nach dieser Nacht liefst du alleine der Biegung des Meeres entlang. Deine Fü-ße genässt von der Gischt des Morgens. Du ranntest so weit deine Kraft reichte, dann grubst du ein Loch in den Sand und wartetest, bis das Wasser meinen Ver-stand ans Ufer zurückspülte. Du hobst ihn auf und trugst ihn auf deinen Armen in ein Haus aus Glas.

(Susanne Weerasinghe)

allem im ersten Teil scheint daher in Lulus Umgang mit den männlichen Reduktionen auf Projektionen eine utopische Qualität auf, die jedoch im weiteren Verlauf des Stückes radikal in Frage gestellt wird. Einen Wendepunkt markiert das Ende des dritten Aktes: In dem Moment, da Lulu realisiert, dass Schönings «Spiel» mit dem Revolver, «nicht auf einen besonderen Lustgewinn zielt, sondern auf die Zerstörung ihres Körpers und ihres Lebens», verwandelt sich die Situation grundlegend: «Um zu überleben, ist Lulu nun gezwungen, die Spielformen der Männer zu übernehmen. Mit den Schüssen aus dem Revolver Schönings bewegt sie sich in unvertrautes Terrain: die Mechanismen von Gewalt und Geschäft treten an die Stelle von Lust und Verschwendung» (Schönert). Auf ähnliche irritierende Weise mischen sich die Hoffnung auf einen befreiteren Umgang der Geschlechter und deren radikale Negation in der Figur des Jack. Während sich die anderen Männer permanent in ihren Wunsch- und Angstphantasien verlieren und Lulu als individuelle Person überhaupt nicht zu sehen scheinen, nimmt Jack the Ripper Lulu sehr wohl in ihrer (körperlichen) Eigenart wahr. Und gleichzeitig ist gerade er derjenige, der die Reduktion Lulus auf ihre Geschlechtlichkeit mit unvorstellbarer Brutalität zu Ende führt. In welchem engem Verhältnis seine Tat zu dem scheinbar normalen und alltäglichen «Wahnsinn» steht, die Frauen auf ihr Geschlecht zu begrenzen, zeigt ein Blick auf die damalige Wissenschaft. Anthropologische Standardwerke wie Heinrich Ploss' «Das Weib in der Natur- und Völkerkunde» enthalten ausführliche Beobachtungen von genau vermessenen Körperteilen der Frauen fremder Länder und Völker. Der Autor zitiert gar «ausführlich die Besprechung des Präparates von den Geschlechtsteilen eines Korannaweibes in der Berliner Anthropologischen Gesellschaft. Für die «Kuriosität», die der Lustmörder Jack dem «Londoner Medical Club» zu vermachen hofft, gibt es durchaus reale Vorbilder» (Ruth Florack).

Kanalisierung der Sinnlichkeit damals – und heute

Auch ein weiterer Exkurs in die damalige Wissenschaft fördert Überraschendes zutage. Die in der «Monstretragödie» dargestellten Vereinnahmungen und Begrenzungen beschränken sich nicht auf das weibliche Geschlecht. Vielmehr sollen Sinnlichkeit und Sexualität als solche un-

ter Kontrolle gebracht werden. Gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheinen eine Vielzahl von medizinischen Publikationen zum Sexualverhalten. Die meisten konzentrieren sich auf den Versuch, Abweichungen und Perversionen wissenschaftlich zu beschreiben und zu analysieren. Damit ist dem damaligen Sexualdiskurs ein ausgesprochener Normierungsdruck immanent, der in Sigmund Freuds Reduktion der Sexualität auf Genitalität seine Fortsetzung findet. Sinnlichkeit soll kontrolliert und dem Primat der rationalen Leistungsgesellschaft unterworfen werden, indem sie auf genau bestimmte Formen und Funktionen eingegrenzt wird. In «Lulu» lässt sich diese Normierung und Domestizierung der Sexualität sehr genau ablesen. Die Bilder und Phantasien, welche die Männer Lulu überstülpen, weisen allesamt eine paradoxe Struktur auf: einerseits wird sexuelle Erregung vehement und nachdrücklich beschworen, und zugleich wird sie erfolgreich stillgestellt. So hält sich etwa Medicinalrath Dr. Goll lebendige Sinnlichkeit vom Leibe, indem er Lulu zur Kindfrau stilisiert. Er betrachtet sie ausschliesslich als Tanzpuppe, deren kindlich-naive Erotik an privaten Tanzabenden stolz vorgeführt werden kann. Der Kunstmaler Schwarz dagegen deutet Lulu in das Bild des keuschen Weibes um, dessen sexuelle Bestimmung sich in der Mutterschaft erfüllt. Dem bürgerlichen Arbeitsethos gehorchend, räumt er der Sexualität lediglich einen genau abgezielten Raum in seinem Leben ein. Um seine Karriere nicht zu gefährden, verheiratet Dr. Schönig seine Geliebte zuerst mit Goll, dann mit Schwarz. Als er schliesslich mit Lulu verheiratet ist, er-

stickt er Sexualität und Begehren in seiner Morphiumsucht. Angesichts dieser kanalisierten Formen der Sexualität wirkt Lulu ungebundene, auf Genuss ausgerichtete Sinnlichkeit umso provokativer. Mit dem Offenlegen solcher paradoxer Strukturen, die auf eine Domestizierung und Kontrolle der scheinbar ungehemmt beschworenen Sexualität abzielen, übt Wedekind fundamentale Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft, die auch 100 Jahre später nichts von ihrer Aktualität eingebüsst hat. Im Gegenteil: Die «Rationalisierung der Sinnlichkeit im fortschreitenden Prozess der Zivilisation» (Ruth Florack), die Wedekind hellstichig diagnostizierte, scheint in der heutigen Gesellschaft, wo üppigere Körper in Fitnesszentren auf die gesellschaftlich akzeptierte Norm getrimmt werden und sich die reale Lust in der omnipräsenten Rede über immer raffiniertere, obskurere und perverdere Praktiken verflüchtigt, eine neue Stufe erreicht zu haben.

Verwendete Literatur:

Ruth Florack: Wedekinds «Lulu». Zerrbilder der Sinnlichkeit. Max Niemeyer Verlag Tübingen 1995.
Hector Maclean: Zur Entstehungsgeschichte der «Lulu-Dramen». in «Keine Funken mehr, kein Stern aus früh'rer Welt. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studion. Hrsg. Elke Auster Mühl u.a. Verlag der Georg Büchner Buchhandlung Darmstadt 1989.
Jörg Schönert: Lulu regained. Überlegungen zur «Monstretragödie». In: Literatur in der Gesellschaft. Hrsg. Frank-Rutger Hausmann u.a. Gunter Narr Verlag Tübingen 1990.
Hartmut Vinçon: Lulu. Dramatische Dichtungen in zwei Teilen. In: Keine Funken, kein Stern aus früh'rer Welt.»

Rot ist kein Liebesgedicht

Warum sind unsere Augen so blau, mein Liebling,
so blau, dass das Licht sich darin fängt
und verzweifelt auszubrechen versucht?

Warum hält das Licht es nicht aus in unseren Augen, mein Liebling,
in unseren Augen, die das Meer spiegeln
und den Himmel an einem schönen Tag,
ihre Herrlichkeit und ihr Brechen an den Ufern dieser unserer Welt,
die sie den Blauen Planeten nennen?

Sie sind so kalt, unsere Augen, so einsam
und verloren und kalt, dass man sie lieben möchte,
wäre da nicht die Angst, an ihrer Kälte zu verbrennen
wie an einem flammend weissen hellen Stern.

Die Angst, mein Liebling, ist das Meer,
in dem wir schwimmen, wir Engel mit den blauen Augen,
die das Feuer kaltlässt und das Eis erregt (. . .)

(aus einem Gedicht von Markus Wernig)

Mai 1997

Saiten