

**Zeitschrift:** Theologische Zeitschrift  
**Herausgeber:** Theologische Fakultät der Universität Basel  
**Band:** 52 (1996)  
**Heft:** 3

**Artikel:** Zur Bedeutung des Mythos in Frank Wedekinds Lulu-Tragödien  
**Autor:** Buri, Fritz  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-878093>

### **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:** 08.02.2025

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

## Zur Bedeutung des Mythos in Frank Wedekinds Lulu-Tragödien\*

Warum hat Wedekind den zwei Teilen seines Lulu-Dramas, die er beide «Tragödien» nennt, je einen mythologischen Titel «Erdegeist» dem ersten und «Büchse der Pandora» dem zweiten gegeben und, obschon es sich darin um ein ausgesprochenes Gesellschaftsstück handelt, das zuerst in der oberen Gesellschaft und dann in der Halbwelt und Unterwelt spielt, durch alle Umarbeitungen hindurch an beiden oder wenigstens einem dieser Titel fest gehalten?

Offenbar deshalb, weil er im Wesen und Ergehen der Vertreter dieser (Gesellschaftskreise das darstellen wollte, worum es in diesen Mythen geht, bzw. in diesen beiden Mythen den Schlüssel zur Deutung des Geschehens sah, das er auf die Bühne brachte. In diesem Sinne führt er als «Tierbändiger» im Prolog zum «Erdegeist» – neben den anderen, ebenfalls Personen seines Stückes verkörpernden Tieren – als seinen «grössten Schatz» die Schlange vor. Als «Urgestalt des Weibes», «des Lasters Kindereinfalt», «die süsse Unschuld» ist sie eine Personifikation des Erdegeistes, geschaffen, Unheil anzustiften, zu locken zu verführen, zu vergiften – zu morden, ohne dass es einer spürt», aber auch schon als dieses «wahre..., wilde, schöne Tier» eine Verkörperung der «Büchse der Pandora» darstellend.

Mit dem Bild des Tierbändigers, der seinen Kopf in den Rachen des Raubtiers legt, gesteht Wedekind, dass er sich der Gefahr – nicht nur der Gefahr der Zensur! – bewusst ist, in die er sich mit seinem Schauspiel begibt, sondern dass er auch getrost ist: «vor meinem Schädel hat das Tier Respekt». Damit will er doch wohl sagen, dass in der Art und Weise, wie er – anders als es in den üblichen «Lust- und Trauerspielen» geschieht in seiner «Kunst» die «Menagerie» der Gesellschaft vorführt, etwas im Rest bleibt, über dessen Wirken noch nicht entschieden ist, sowenig als es mit dem der Fall ist, was nach dem Ausschütten der Büchse der Pandora darin noch übrig geblieben ist.

Aber soweit verfolgt Wedekind den Pandora-Mythos nicht, sondern überlässt es seinen Interpreten, «den Namen, den dies Raubtier führt» herauszufinden, d.h. was er mit den Mythen-Titeln seiner zwei Tragödienstücke meint. In der Wedekind-Literatur ist das denn auch reichlich geschehen und hat zu den verschiedensten Deutungen geführt, wie dies z.B. in dem von Peter Unger und Hartmut Vinçon verfassten Nachwort der Goldmann Klassikerausgabe nachgelesen werden kann.

Im Unterschied zu diesen mehr oder weniger einleuchtenden soziologischen und gesellschaftspolitischen, psychologischen und tiefenpsychologi-

\* Mit freundlicher Genehmigung der Familie Buri publiziert.

schen, um Matriarchat und Patriarchat, Männerherrschaft und Frauenbefreiung, Rollenverteilung und Selbstfindung kreisenden Deutungen – aber deren Teilaspekte aufnehmend und zugleich überhöhend – ist m.E. grundlegend vom Wesen des Mythos auszugehen, der darin besteht, dass im Mythos ein sich auf seine Transzendenz beziehendes Selbstverständnis, das als solches nicht vergegenständlicht werden kann, aber ohne Vergegenständlichung nicht vollziehbar ist. in solcher ebenso notwendigen wie fragwürdigen Objektivierung zur Darstellung gebracht wird,

Das Selbst ist stets noch etwas anderes als das, was es von sich weiss, als das Bild, das es sich von sich macht: das Subjekt seiner Objektivierung. In diese Unterschiedenheit und gleichzeitige Zusammengehörigkeit von Subjekt und Objekt finden wir uns in bezug auf uns selber und mit allem, dessen wir uns bewusst werden, ohne unseren Willen versetzt vor durch einen Sachverhalt, der sich uns eben darin als die die Immanenz unserer Selbst- und Welt-Erfahrung umfassende und begründende Transzendenz erweist.

In der Subjekt-Objektsplaltung unseres Bewusstseins werden wir der Transzendenz als des Nichtobjektivierbaren in den Objektivierungen inne, ohne die ein solches Innwerden von Transzendenz nicht möglich ist, aber in ihnen auch nicht festgehalten werden kann. Mythen sind die Sprache der Transzendenz im Sinne von Genitivus subjektivus und Genitivus objektivus verstanden, d.h. in den Mythen spricht die Transzendenz, und sprechen wir von der Transzendenz. Was im objektivierenden Bewusstsein zweierlei ist, ist im Mythos mit sich selbst eins. Seine Gestalten sind Erscheinungen des Eins-Seins von Transzendenz und Immanenz, von Transzendenz in der Immanenz und von Immanenz als Transzendenz in einem jeweiligen Ereignis von Ewigkeit in der Zeit, das wie ein Laut in der Stille erklingt und verklingt oder wie ein Licht im Dunkel aufleuchtet und erlischt.

Der Erdgeist und die Büchse der Pandora sind solche Erscheinungen. Der Erdgeist ist sowohl Erde als auch Geist, aber nicht in zwei Teilen, sondern als eine Einheit. Die Büchse der Pandora ist sowohl ein Gefäss, wie der Vermittler von Gaben aus einer Überwelt an die Erdbewohner es erheischt, als auch ein zur Gottheit gehöriges Instrument, aber in dieser Funktion irdisch und überirdisch in einem ist.

In beiden Mythen handelt es sich für unser Verstehen um Grössen, denen wir uns auch in der Vorstellung ihres Mit-sich-selber-identisch-Seins noch in Distanz gegenüber sehen. Etwas ihrem Wesen wirklich Entsprechendes erfahren wir nur im Vollzug unseres Selbstverständnisses als einem darin Mit-uns-selber-identisch-werden, dem wir als solchem gerade nicht mehr zuschauen können. Sowenig als der eigenen Identität können wir derjenigen eines anderen in begrifflicher Objektivierung habhaft werden. Wie wir an uns selber Identität eher da erfahren, wo wir uns deren Fragwürdigkeit bewusst werden, als wenn wir uns in ihrem Besitz wännen, d.h. nur in kritischer Selbstprüfung,

so werden wir uns auch stets davor hüten müssen, das Bild, das wir uns von einem Menschen machen, mit dem Original zu verwechseln.

Etwas von dieser Problematik des Verhältnisses von Bild und Original, von der Schwierigkeit, zwischen beiden Identität herzustellen oder zu finden, begegnet uns in thematischer Weise gleich am Anfang des *Erdgeist*-Stückes in der Unterhaltung über die beiden Frauenbildnisse zwischen deren Auftraggebern und dem Maler. Wenn schon hier die Objektivierung einer Person im Bild im Zusammenhang mit dem Besitzen-Wollen der Dargestellten in Erscheinung tritt, so erreicht dieses Verhängnis seine grausige Erfüllung in der Schlusszene der ganzen Tragödie, in welcher Jack the Ripper ein Stück – Mund oder Vagina – aus der toten Lulu herausschneidet, um es dem London Medical Club als Rarität verkaufen zu können. Schauderhafter als es hier in leibhaftiger Weise geschieht, konnte die als ein geistiger Akt in jedem In-Besitz-Nehmen und Verfügen-Wollen über einen Menschen stattfindende Bedrohung und Infragestellung seiner Identität nicht zur Darstellung gebracht werden. Aber auch dieser Ebene der Identitätsmissachtung erfolgt die Behandlung, die der Lulu durch den Zeitungsmagnaten Schön und den Medizinalrat Goll, durch den Maler Schwarz und den Theatermann Alwa und die ganze lange Reihe ihrer zweifelhaften Liebhaber widerfährt, die sie jeder auf seine Weise besitzen wollen. Von innen allen gilt, was Lulu von Schwarz sagt: «Ein Maler ist doch auch eigentlich gar kein Mensch».

Als Verkörperung des in der Gegensätzlichkeit seines Wesens in sich identischen Erdgeistes aber entzieht sich Lulu allen Vorstellungen, die man sich von ihr als Eva, Nelli oder Mignon, bald als Teufel, bald als Engel, als Kindfrau oder Dirne macht, nur sich selber sich zu eigen wissend, ohne sich ihre Transzendenz als Schöpfer oder Seele vergegenständlichen lassend, sondern auf der Trittleiter ausrufend: «Ich sehe über alle Städte der Erde hinweg... Ich greife in den Himmel und stecke mir die Sterne ins Haar», nie etwas anderes, als was sie unverstellt ist, «ganz vorsintflutlich», noch in der Liebe «mein eigener Mann» zu sein wünschend.

In ihrer lebenslangen Verbindung mit Schigolch, der eine Inkarnation einer vorderasiatischen Vegetations-Vater- und Liebesgottheit darstellt, spielt Lulu denn auch die Rolle von dessen Kind und Geliebten Lilith, was im Gleichklang der beiden Namen zum Ausdruck kommt. Bestätigt wird dieser schöpfungs- und erlösungsmythologische Zusammenhang sowohl in der hintergründigen Bemerkung Schigolchs: «Wenn jemand nach mir fragt, ich sitze unten im Cosmopolitan Club», wo er als Adonis einer Barmaid einen «Sodom-Whisky» und ein «Christmas-Pudding» zu geniessen gedenkt – als auch durch die Ambivalenz des Verhältnisses von Lulu und der Lesbierin Geschwitz, indem die Symbiose Lulus mit Schigolch naturhafter Art ist, was die Gräfin in Lulu ihr unerreichbares Idol sehen und sie als ihren «Engel» anbeten lässt, dem sie nicht in diesem verfluchten Leben, wohl aber «in Ewigkeit» nahe sein kann, wie sie sterbend am Schluss des Stückes ausruft. In ihrer in-

neren Zerrissenheit stellt sie das Gegenbild zu der Identität dar, die Lulu durch alle ihre Wandlungen – auch derjenigen ihrer Kostüme – hindurch bewahrt.

Am unmittelbarsten aber spürt Lulu ihre Ganzheit im Tanz. «Wenn ich nur einen Abend mal nicht auftrete, dann träume ich die ganze Nacht hindurch, dass ich tanze», erklärt sie vor ihrem grossen Auftritt. Tanz ist Ekstase, in der die Spaltung des Bewusstseins in Subjekt und Objekt überwunden ist: Verkörperung der Sprache des Mythos – keine blossе «symbolistische Hanswurstiade», sondern Lulu der Erdgeist in Person, von der bezeichnenderweise Schigolch erklärt: «Die kann von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist». Überzeugender könnte das Wesen ihres Selbstseins, aber auch der Grund, dass keiner ihrer Liebhaber ihr zu genügen vermag, nicht zum Ausdruck gebracht werden. Einen Beweis *e contrario* für diesen Sachverhalt ergibt sich daraus, dass sie in dem Augenblick aus der Ekstase in Ohnmacht fällt, als sie ihren Tanzauftritt als Mittel brauchen Will um Dr. Schön von seiner Braut zu trennen und ihn für sich zu gewinnen, womit trotz des Erfolges – oder gerade deswegen – ihr Untergang beginnt, der dann im Pandorastück seinen tragischen Verlauf nimmt.\*

Wie sich schon in dem von Wedekind in einer seiner Umarbeitungen gestrichenen Aufzug mit der Tanzszene, aber dann auch in dem Pariser Halbwelt-Milieu zeigt, ist Lulu in ihrem Wesen eben nicht nur Erdgeist, sondern auch Pandora, und wirken sich in ihr auch deren zerstörerische Gaben im Besitzen-Wollen, in Giftmischerei, Veranlassung zu Selbstmord und eigenem Töten aus, als deren Folgen ihr selber der Untergang erwächst. Wie die Gräfin Geschwitz, die sie aus dem Gefängnis befreite, von ihr sagt: «Ich war immer nur das gefügte Werkzeug, das sich zu den schwierigsten Arbeiten gebrauchen liess. Sie hat mich vom ersten Tage an aus tiefster Seele verabscheut», so hat sich Lulu an ihr wie an den anderen, die an ihr scheiterten, des Raubes oder der Verunmöglichung ihrer Identität schuldig gemacht und das büsst sie darin, dass sie am Ende, was sie stets verabscheut hatte, ihre Liebe zum Kaufen anbietet und so, sich selber für ihre Genossen opfernd, zum Opfer fremder Gewalt wird.

Aber wie Wedekind im Prolog des zweiten Teils seines «Monsterdramas» den «verschämten Autor» im Blick auf die Schwierigkeiten, die ihm aus der Publikation seines Stückes erwachsen, erklären lässt:

«Wenn's not tut, geb' ich meine Freiheit hin  
Für dich, o Muse, meine Herrscherin»,

\* Mit Recht bringt Wedekind Lulus Tanz nicht auf die Bühne, weil in der entmythologisierten Form des modernen Theaters und seines Publikums der Mythos als ekstatische Identität nicht mehr glaubhaft ist. Ob und wie er es im antiken Theater je gewesen ist, ist eine andere Frage. Dort nahm man bekanntlich dafür den *Deus ex machina* in Anspruch.

so scheint auch er sein Vertrauen auf den in der Büchse der Pandora übrig gebliebenen Rest gesetzt zu haben in der Hoffnung, dass von seinem Werk eine für das Selbstverständnis seiner Leser und Zuschauer klärende Wirkung ausgehen werde. Darin dürfte er sich auch gerade hinsichtlich der Bedeutung, die er darin dem Mythus beigemessen hat nicht getäuscht haben. Der Mythus bildet darin nicht nur den Schlüssel zum Verständnis seines Stückes, sondern des Wesens des Menschen schlechthin als Identitätsfindung in der Subjekt-Objekt-Spaltung und deren Transzendenzbezug, wie sie im Mythus in exemplarischer Weise Gestalt gewinnt.

Diese Funktion des Mythus im Transparentwerden der Immanenz für die Transzendenz zum Erlebnis werden zu lassen, ist die grosse Schwierigkeit, aber auch die noch grössere Verheissung jeder LuluAufführung.

† *Fritz Buri*, Basel