

»Mein Fleisch heißt Lulu«
Eugenik und Sexualpathologie in Frank Wedekinds
»Die Büchse der Pandora. Eine Monstrettragödie« (1894)

Einleitung

Im Jahr 1894 stellt Frank Wedekind mit seinem Drama »Die Büchse der Pandora. Eine Monstrettragödie« seine erste literarische Auseinandersetzung mit dem Lulu-Stoff fertig, später folgen die Bearbeitungen »Der Erdgeist« im Jahr 1895, »Die Büchse der Pandora« aus dem Jahr 1903 und 1913 die Zusammenführung »Lulu«. Diese Urfassung markiert somit den Beginn einer knapp 20 Jahre andauernden Beschäftigung mit jener Thematik, die Wedekinds umstrittenen Ruf als Autor beim Publikum und den Zensurbehörden gleichermaßen begründet.¹

Angesichts der jegliche Deutung des Stückes überlagernden Sitten- und Schamlosigkeit des Stoffes wird häufig übersehen, dass Wedekinds erste Beschäftigung mit der Thematik im Rahmen der »Monstrettragödie« zugleich einen zentralen Kulminationspunkt seiner bis dahin andauernden literarischen Beschäftigungen darstellt. Es sind in erster Linie zwei Themengebiete, die seine ersten Arbeiten bis dahin prägen: In seinem literarischen Erstling »Frühlings Erwachen« setzt er sich 1891 intensiv mit den Fragen der Sexualität und damit zusammenhängend der gesellschaftlichen Sexualmoral auseinander und schafft damit einen wichtigen thematischen Grundpfeiler – auch für spätere Werke.² Den anderen Pol bildet die literarische Beschäftigung mit dem Thema Eugenik, das bestimmend für die Entstehung des »Eden«-Projekts und das hieraus aus-

¹ Sehr deutlich veranschaulicht Thomas Manns Gutachten über Wedekinds »Lulu« im Rahmen seiner Tätigkeit als Mitglied des Münchener Zensurbeirates diese Ambivalenz: Laut Mann handelt es sich bei dem Drama um eine »moderne Dichtung, deren Bedeutsamkeit, Tiefe, Ernst und Wert in Kennerkreisen längst anerkannt« sei, auf der anderen Seite jedoch im Jahr 1904 das Publikum anlässlich einer Aufführung durchweg »entrüstet, abgestoßen« und zu »zornigem Protest geneigt« gewesen sei (Gutachten über Frank Wedekinds Schauspiel »Lulu«, Frankfurt a.M. 2009, Abs. 372).

² Vgl. hierzu grundlegend Johannes Pankau, Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg 2005, S. 121ff.

gekoppelte Prosastück »Mine-Haha« ist,³ mit dem sich Wedekind bereits ab 1890 beschäftigt.⁴

In der »Monstrettragödie« kulminieren seine bisherigen literarischen Überlegungen zu den Themen Sexualität und Eugenik, analog zu den im Folgenden näher zu betrachtenden Überschneidungsfeldern beider Bereiche im zeitgenössischen Wissenschaftsdiskurs, in einer neuen Gestalt, deren befreindliche Andersartigkeit überhaupt erst das »Monströse« im Drama hervorbringt. Zugleich gehen von dieser ersten Figurenzeichnung Lulus die entscheidenden Impulse für ihre weitere Darstellung in den späteren Bearbeitungen des Stoffs durch Wedekind aus.

Degeneration, Eugenik und Sexualpathologie

Angesichts zunehmender sozialer Spannungen und gesellschaftlicher Konflikte entwickelt sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa eine regelrechte Angst vor der Degeneration der Bevölkerung.⁵ Was den damit verbundenen Diskurs so wirkungsmächtig macht, ist der Umstand, dass er »ein Kontinuum von biologischen und sozialen Erklärungsweisen kultureller bzw. zivilisatorischer Regression« erstellt und es so ermöglicht, »sexuelle, ‚rassische‘, psychologische und sogar ästhetische Devianz als Zeichen eines kulturellen Niedergangs zu lesen«.⁶ Aus dieser Furcht heraus etabliert sich die Eugenik als Disziplin der Steuerung und Kontrolle der menschlichen Erbgesundheit gegen Ende des 19. Jahrhunderts als eigene Wissenschaft,⁷ die in enger Anlehnung an

³ Vgl. hierzu Daniel Hilpert, »Triumpf des Körpers. Literarische Eugenik in Frank Wedekinds »Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen« und »Hidalla«. In: HJB 23, 2015, S. 327–361.

⁴ Wedekind gibt selbst gegenüber Georg Brandes Auskunft über die Entstehung des Fragments: »Im Jahr 1895 wollte ich meine Utopie schreiben. Der Roman war auf 18 Kapitel berechnet von denen nur die ersten 3 fertig wurden, die ich dann, nur wegen stilistischer Qualitäten, die sie mir zu haben schienen, unter dem Titel »Mine-Haha« herausgab.« Zit. nach Klaus Bohnen, Frank Wedekind und Georg Brandes. Unveröffentlichte Briefe. In: Euphorion 72, 1978, S. 106–119, hier S. 114.

⁵ Vgl. hierzu auch Peter Becker, Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 20. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis. Göttingen 2002, S. 320f., der näher auf die sozialen und politischen Ursachen der Sorge um das Wohl um den »Volkskörper« eingeht.

⁶ Susanne Komfort-Hein/Susanne Scholz, Lustmord – zu einem kulturellen Phantasma um 1900. In: Dies., Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus 2007, S. 7–20, hier S. 10.

⁷ Francis Galton definiert die Eugenik bereits 1883 als »science of improving stock, [...] which, especially in the case of man, takes cognizance of all influences that tend in however

Darwin von der kontinuierlichen Höherentwicklung der menschlichen Art ausgeht und zugleich in der Außerkraftsetzung der natürlichen Auslesemechanismen durch die Zivilisation eine Gefahr für die menschliche Evolution sieht.⁸

Innerhalb des übergeordneten Diskurses um die Degeneration ergibt sich eine enge Verbindung zwischen den Bereichen Eugenik und Sexualität beziehungsweise Sexualpathologie: So werden Krankheiten auf dem Gebiet der Sexualität, die sich in Form von abnormen sexuellen Verhaltensweisen zeigten, neben dem Alkoholismus und der Kriminalität als Degenerationssymptome erkannt, die an der Erbmasse der Bevölkerung nagen.⁹ Die Annahme der progressiven Vererbung psychischer Krankheiten, die die deutsche Psychiatrie aus Frankreich übernimmt, verstärkt aus Sicht der Eugenik den konkreten Handlungsbedarf:¹⁰ »Wenn degenerative Merkmale erblich sind, dann gehen sie nicht mit dem Träger unter, sondern werden von Generation zu Generation weitergegeben und akkumulieren sich bis zum biologischen Kollaps eines ganzen Volkes.«¹¹

Die besondere Bedeutung der Erblichkeit von Geisteskrankheiten auf dem für die Bevölkerungsentwicklung zentralen Gebiet der Sexualität wird insbesondere bei Richard von Krafft-Ebing deutlich, dessen Arbeit »Psychopathia Sexualis« aus dem Jahr 1886 Wedekind nachweislich kannte und der er bereits einzelne Aspekte für »Frühlings Erwachen« entnahm.¹² Krafft-Ebing setzt sich hierin mit den zeitgenössischen »Verir-

remote a degree to give to the more suitable races or stains of blood a better chance of prevailing speedily over the less suitable than they otherwise would have had« (Inquiries into Human Faculty and its Development. London 1883, S. 17).

⁸ Vgl. hierzu Peter Weingart/Jürgen Kroll/Kurt Bayertz, Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland. Frankfurt a.M. 1988, S. 17.

⁹ Vgl. ebd., S. 18.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 48f. Es gehört zu den Besonderheiten des eugenischen Diskurses im deutschen Sprachraum, dass dieser, im Gegensatz zum vom Naturforscher und Schriftsteller Francis Galton geprägten englischen Diskurs, in erster Linie von Medizinern geführt wird.

¹¹ Ebd., S. 50.

¹² Bereits mehrfach wurde von der Forschung auf einen Tagebucheintrag Wedekinds vom 8. August 1889 Bezug genommen, in dem sich dieser auf eine von Krafft-Ebing dargestellte Fallgeschichte, eine »Anekdote aus Krafft-Ebing« bezieht (Frank Wedekind, Die Tagebücher. Ein erotisches Leben. Hg. von Gerhard Hay. Frankfurt a.M. 1986, S. 108). Eindeutige Ansätze einer literarischen Adaptation Krafft-Ebings finden sich in »Frühlings Erwachen« in der fünften Szene des ersten Aktes, in der Wendla Moritz bittet, sie mit der Gerte zu züchtigen. Vgl. hierzu auch Katrin Hafemann, Schamlose Tänze. Bewegungs-Szenen in Frank Wedekinds »Lulu«-Doppeltragödie und »Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen«. Würzburg 2010, S. 72.

rungen des sexuellen Trieblebens«¹³ auseinander und hält bei höher entwickelten Kulturen die »sexuellen Funktionen« explizit für »abnorm«.¹⁴ Insbesondere die von ihm im Rahmen seiner Arbeit zentral untersuchten »Funktionsanomalien« auf dem Gebiet der Sexualität stellen demnach »funktionelle Degenerationsanzeichen« der Gesellschaft dar.¹⁵

Umgekehrt finden sich auch unter den Wortführern der Eugenik direkte Verweise auf die Psychopathologie. So betont beispielsweise Wilhelm Schallmayer, selbst praktizierender Arzt, der direkte Einblicke in die Psychiatrie hatte,¹⁶ dass gerade bei »Geisteskrankheiten« die »Vererbung krankhafter Anlagen eine hervorragende Rolle spielt«.¹⁷ Aus dieser Wahrnehmung heraus ergibt sich für die Eugeniker die Forderung nach einer Kontrolle der Fortpflanzung: Eine »sexuelle Hygiene«, so der Titel einer Arbeit des Schweden Seved Ribbig aus dem Jahr 1892,¹⁸ soll jegliche negative Einflüsse in diesem Bereich beseitigen und ein Klima der gezielt steuerbaren Vermehrung der Bevölkerung schaffen.

In diesem wissenschaftlichen Spannungsfeld, das sich aus der eugenischen Forderung nach einer radikalen Änderung der gesellschaftlichen Sexualmoral auf der einen und der Feststellung einer grassierenden entarteten Sexualität durch die Psychopathologie auf der anderen Seite zusammensetzt, findet Wedekind die Grundmuster der literarischen Andersartigkeit Lulus bereits vorformuliert.¹⁹ Dabei kann er sich den Um-

¹³ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis. Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart 1886, S. 6.

¹⁴ Ebd., S. 21.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Schallmayer machte das Staatsexamen in München als Assistent von Bernhard von Gudden, dem ersten Direktor des Burghölzli in Zürich. Vgl. Hans-Peter Kröner, »Schallmayer, Wilhelm«. In: Neue Deutsche Biographie. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd 22. Berlin 2005, S. 553–554, hier S. 553.

¹⁷ Wilhem Schallmayer, *Ueber die drohende körperliche Entartung der Culturmenschheit*. Berlin/Neuwied 1891, S. 12.

¹⁸ Vgl. Seved Ribbig, *Die sexuelle Hygiene und ihre ethischen Konsequenzen*. Deutsche Ausgabe von Dr. med. Oskar Reyher. Stuttgart 1890. In diesem Sinne stellt auch Alfred Hegar in seiner Arbeit »Der Geschlechtstrieb« aus dem Jahr 1894 fest: »Das einzige Mittel, was auch stets den jedesmaligen Verhältnissen angepasst und modifiziert werden kann, besteht in einer Regulirung der Fortpflanzung« (Der Geschlechtstrieb. Eine social-medizinische Studie. Stuttgart 1894, S. 151).

¹⁹ Vgl. hierzu auch Ruth Florack, Wedekinds »Lulu«. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen 1995, S. 261f., die in der »Monstrettragödie« die typischen Merkmale der Dramen- und Theaterrreform um 1900 nachweist, wohingegen die späteren Bearbeitungen erheblich konventioneller seien. Auch nach Jörg Schönert erscheinen die späteren Bearbeitungen »Der Erdgeist« und »Die Büchse der Pandora« als »Domestizierungen« des ursprünglichen Stoffes (»Lulu regained«. Überlegungen zur Lektüre von Frank Wedekinds »Monstrettragödie« [1894]. In:

stand zunutze machen, dass die Eugeniker in ihren Arbeiten »noch ungezügelte[] Reformvisionen und Handlungsspielräume«²⁰ formulieren und ihre Überlegungen auch explizit als »Utopie«²¹ ausweisen. Hierdurch werden die Überlegungen vom Wissenschaftsdiskurs selbst zu einem künftigen »kollektiven Experiment« stilisiert, das die Bevölkerung an sich selbst zu vollziehen hat, um ihr zukünftiges Überleben zu sichern.²² Diesen Versuchscharakter, der die Überlegungen der Wissenschaft kennzeichnet, adaptiert Wedekind auf literarischer Ebene und bündelt in der »Monstretragödie« die in seinen bisherigen literarischen Arbeiten isoliert voneinander bestehenden Überlegungen zu den Bereichen Eugenik und Sexualpathologie und macht sie im Rahmen einer neuen Experimentalanordnung erstmals dramaturgisch nutzbar. Mit Lulu schafft Wedekind dabei eine Figur, die ihre Existenz entsprechend den Forderungen der Eugenik allein auf ihre Physis reduziert und damit zugleich ihre pathologische Wahrnehmung der eigenen Sexualität in einer programmatischen Formel kodiert: »Mein Fleisch heißt Lulu« (W III,1 225).²³

Überlebenskampf als Inszenierung: der »Erdgeist«-Prolog

Anlässlich der Aufführungen von »Der Erdgeist« verfasst Wedekind 1898 auf Bitten Carl Heines einen Prolog zur zweiten Bearbeitung des Lulu-Stoffs. Hierin soll, wie Heine sich später erinnert, das Publikum in die »Welt- und Kunstanschauung des Dichters« (W III,2 835) eingeführt

Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag. Hg. von Frank-Rutger Hausmann. Tübingen 1990, S. 183–193, hier S. 183). Zur Diskussion um die einzelnen Bearbeitungen und ihren Stellenwert vgl. Claudia Liebrand, Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu. In: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 20, 2001, S. 179–194.

²⁰ Weingart/Kroll/Bayertz, Rasse, Blut und Gene (wie Anm. 8), S. 32.

²¹ Alfred Ploetz, Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen. Ein Versuch über Rassenhygiene und ihr Verhältnis zu den humanen Idealen, besonders zum Socialismus. Berlin 1895, S. 143.

²² So Richard Nate, Beautiful People. Eugenische Experimente in der englischen Utopie der Moderne. In: »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. Experiment und Literatur III: 1890–2010. Hg. von Michael Bies und Michael Gamper. Göttingen 2011, S. 50–71, hier S. 51.

²³ Frank Wedekind, Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden. Hg. von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vincon. Darmstadt 2007–2013, Bd. III,1, S. 225. Ich zitiere die Arbeiten Wedekinds im Weiteren nach dieser Ausgabe mit der Sigle »W« und Angabe des Bandes im Text.

werden.²⁴ Wedekind formuliert darin das poetologische Programm der Lulu-Thematik, welches die zentralen Aspekte der »Monstretragödie« in sich birgt und zugleich deren tiefe Wurzeln im eugenischen Diskurs offenbar werden lässt.²⁵

Bereits die Einführung des Tierbändigers im Prolog verdeutlicht, dass die darauffolgende Handlung des Dramas nichts anderes darstellt als eine auf die Bühne gebrachte Inszenierung des Überlebenskampfes im Darwinschen Sinne: »Hier kämpfen Mensch und Tier im engen Gitter« (W III,1 315). Damit rekurriert Wedekind auf die durch Darwin populär gewordene Formel des »Kampfes ums Dasein« auf der Erde,²⁶ im Zuge dessen die Menschheit seit jeher in einem »Kampfe um die Existenz«²⁷ mit anderen Rassen verstrickt ist. Wedekind überträgt dieses »Schauspiel« der Evolution in einen für ihn typischen Ort der Zurschaustellung: in die »Menagerie« (W III,1 315). Hierbei handelt es sich nicht um eine Zirkusvorstellung mit einem festen Programm, sondern um eine bloße Tiershow, bei der es alleine um die Präsentation fremder Kreaturen geht.²⁸ Bereits diese erste Lokalisierung verdeutlicht den Zusammenhang

²⁴ Für den Umstand, dass Wedekind bei der Ausarbeitung des Prologs den gesamten, bereits bestehenden Dramenkomplex im Blick hatte, spricht auch die Tatsache, dass er den Prolog Heine zufolge in einem »Kaffeehaus« und zwar »eines Nachts auf die Rückseite von drei aneinandergeklebten Theaterzetteln« (W III,2 835) niederschreibt und die Thematik nicht erst eindringlicher reflektieren muss. Vgl. zur Entstehung des Prologs genauer Susanne Fejer, Ein »Ausruber von Talent und Beruf«, Frank Wedekind und sein »Erdgeist«-Prolog. In: Wedekinds Welt. Theater – Eros – Provokation. Hg. von Manfred Mittermayer und Silvia Bengesser. Leipzig 2014, S. 97–106, hier S. 99ff.

²⁵ Damit widerspreche ich Positionen wie derjenigen von Ruth Florack, die argumentiert, man könne aufgrund der unterschiedlichen Figurenzeichnung Lulus in den einzelnen Fassungen den Prolog nicht schon auf die »Monstretragödie« übertragen (vgl. Aggression und Lust. Anmerkungen zur »Monstretragödie«. In: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 20, 2001, S. 163–178, hier S. 178). Mit Liebrand ist zu entgegnen, dass die Inanspruchnahme des Prologs für den gesamten Dramenkomplex durchaus Sinn ergibt, gerade wenn es um zentrale Themen und Motive geht, die sich als gemeinsames Merkmal durch alle Fassungen ziehen. Vgl. Liebrand, Noch einmal (wie Anm. 19), S. 184. Auch Hartmut Vincon weist darauf hin, dass im Prolog wichtige »thematische Hinweise« für die Zeichnung Lulus zu finden sind (Prolog ist herrlich! Zu Frank Wedekinds Konzept dramaturgischer Kommunikation. In: Euphorion 95, 2001, S. 69–82, hier S. 79).

²⁶ Charles Darwin, Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Übers. von Heinrich Schmidt nach der 2. Auflage 1874 aus dem Englischen 1881. Einführung von Christian Vogel. 4. Aufl. Stuttgart 1982, S. 55.

²⁷ Ebd., S. 54.

²⁸ Vgl. hierzu Vincon, Prolog ist herrlich! (wie Anm. 25), S. 76, der als mögliche Einflüsse auf Wedekind zeitgenössische Tiefvorführungen im Wiener Prater und ein Kinderbuch mit dem Titel »Große Menagerie« aus dem Jahr 1887 ausmacht, das bezeichnenderweise ebenfalls mit einem Prolog beginnt, der inhaltlich einige Parallelen zum »Erdgeist«-Prolog aufweist.

mit der Lulu-Thematik, bei der es ebenfalls darum geht, dem Publikum ein unbekanntes weibliches Wesen vor Augen zu führen.²⁹

Weiter liefert Wedekind unter Rückgriff auf den evolutionären Wettstreit zwischen den Arten eine Erklärung für die Gleichsetzung von Mensch und Tier, die ganz im Einklang mit dem Wissenschaftsdiskurs steht. Denn wo, so der Dompteur, bald »Thier, bald Mensch geduckt am Estrich liegt, Gebäumt das Tier, der Mensch auf allen Vieren« (W III,1 315), da verschwimmt die Grenze zwischen Tier und Mensch, d.h. zwischen dem triebgesteuerten Instinkt auf der einen und der durch gesellschaftliche Reglementierungen bestimmten menschlichen Existenz auf der anderen Seite. Die der Logik dieses Kampfes inhärente Gleichsetzung der Arten stellt bereits für Darwin den Grundstein für alle weiteren Überlegungen dar, wenn er einleitend zu seiner Arbeit »Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl« aus dem Jahr 1871 feststellt, dass »der Mensch mit anderen organischen Wesen bei jedem allgemeinen Schluss in Bezug auf die Art seiner Erscheinung auf der Erde inbegriffen sein müsse«.³⁰ Diese Überlegung stellt zugleich den zentralen Anknüpfungspunkt der frühen Eugeniker dar, die sich, wie beispielsweise Wilhelm Schallmayer 1891 in seiner Arbeit »Ueber die drohende körperliche Entartung der Culturmenschheit«, direkt auf Darwin beziehen und ebenfalls davon ausgehen, dass die Menschen »nicht die Welt ausmachen, sondern nur ein untergeordneter Teil eines unendlichen Ganzen sind«.³¹ Auch Alfred Ploetz, mit dem Wedekind bekannt war und dessen Arbeit »Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen« aus dem Jahr 1895 in die Entstehungszeit des Prologs

²⁹ Zugleich klingen damit inhaltlich unweigerlich Wedekinds »Zirkusgedanken« an, die von der Forschung herangezogen wurden, um die Figurenzeichnungen und Handlungsschemata im Werk Wedekinds aufzuzeigen. Vgl. hierzu genauer Jörg Schönert, Die (sogenannten) theoretisch-programmatischen Schriften Frank Wedekinds und ihre Relevanz für das Verständnis des ‚poetischen Werks‘. In: Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903–1918). Hg. von Sigrid Dreiseitl und Hartmut Vincon. Würzburg 2001, S. 251–262, hier S. 252. Eine direkte thematische Kontinuität zwischen den »Zirkusgedanken« und der »Monstrettragödie« stellt auch Stefan Riedlinger über den von Nietzsche bereits in »Also sprach Zarathustra« formulierten Begriff der Elastizität her (Aneignungen – Frank Wedekinds Nietzsche-Rezeption. Marburg 2005, S. 16).

³⁰ Charles Darwin, Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Übers. von J. Victor Carus. Stuttgart 1871, S. 1.

³¹ Schallmayer, Ueber die drohende körperliche Entartung (wie Anm. 17), S. 1.

fällt, sieht in diesem Sinne die Menschen explizit auf einer Ebene mit den »übrigen Thiergattungen«.³²

Weiter führt der Dompteur im Prolog über den Inhalt der »Lust- und Schauerspiele[]« aus, dass hierin »Haustiere« (W III,1 315) zu bestaunen sind, die an »blasser Theorie ihr Mütchen kühlen« und in »behaglichem Geplärr« schwelgen wie die »andern Tiere im Parterre« (W III,1 316). Die Gleichsetzung der Schauspieler und Zuschauer mit Tieren verdeutlicht an dieser Stelle die Tatsache, dass die »Entwicklungslehre«, also der »Wettstreit der Arten«, sowohl für die körperliche als auch für die »kulturelle« Entwicklung der Menschheit gilt.³³ Die Kultur ist damit, und dies gilt insbesondere für die Bühne Wedekinds, dem natürlichen Wettstreit unterworfen und nicht länger ein Hort der rein menschlichen Vernunft. Wenn die Menagerie in diesem Zusammenhang als mögliches neues Modell des zeitgenössischen Theaters erscheint und zugleich als »Metapher der modernen Realität«,³⁴ dann wird die mimetische Funktion des Theaters von Wedekind im »Erdgeist«-Prolog neu definiert: Indem das menschliche Ringen im evolutionären Kampf dargestellt wird, macht Wedekind die bislang verborgene Triebfeder jeglicher biologischer Entwicklung sichtbar und wandelt dabei zugleich die diesem Kampf innerwohnende unbändige Energie in ein bis dahin nicht genutztes poetisches Potenzial um. Wenn im Rahmen seiner dramatischen Arbeiten vom Gedanken des »Welttheaters« gesprochen wird,³⁵ dann wurde diesem Zusammenhang bislang zu wenig Beachtung geschenkt.

Der hierdurch erzielte theatralische Mehrwert wird dem Zuschauer beziehungsweise Leser im Weiteren unmissverständlich angekündigt: Es gehe darum, das »wilde Tier, das schöne, wahre Tier« (W III,1 316) zu sehen. In Gestalt einer Schlange werden diesem Wesen einerseits genuin menschliche Eigenschaften zugesprochen wie »Unheil anzustiften, Zu bannen, zu verführen, zu vergiften, Zu morden« (W III,1 316). Andererseits verweist die gleichzeitige Verbindung mit einem Tiger, einer

³² Ploetz, Die Tüchtigkeit unserer Rasse (wie Anm. 21), S. 16.

³³ Schallmayer, Ueber die drohende körperliche Entartung (wie Anm. 17), S. 3.

³⁴ Katrin Ehlers, *Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im 'Theater auf dem Theater' (1899–1941)*. Münster/New York 1997, S. 158.

³⁵ So Hans-Jochen Irmer in seiner grundlegenden Studie über das Dramenwerk Wedekinds (Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung. Berlin 1975, S. 7).

»Bestie«, die »schön« und gleichzeitig »so wild« (W III,1 317) ist, auf die animalische Seite dieses Geschöpfs.³⁶

In der damit angesprochenen verstörenden Verbindung liegt der eigentliche Reiz dieses Geschöpfs und, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, zugleich ein wesentliches narratives Potenzial des gesamten Dramenkomplexes begründet, das Wedekind in der »Monstretragödie« bereits zentral herausstellt. Denn um den Namen dieses Wesens zu erfahren, so der Tierbändiger abschließend, muss man hereinspazieren, respektive den Inhalt des Dramas betrachten. Obwohl am Ende des Prologs bewusst offengehalten ist, um wen es sich bei diesem fremdartigen, aber zugleich faszinierenden Geschöpf handelt, ist dem Leser an dieser Stelle nur eine Assoziation möglich: Lulu.³⁷

Lulu – »Thier« und »Weib« zugleich

Die im »Erdgeist«-Prolog zum Ausdruck gebrachte Auflösung der Grenze zwischen Tier und Mensch im Rahmen der Figurenzeichnung kommt bereits in der »Monstretragödie« zum Tragen und findet sich auch in Wedekinds weiteren Bearbeitungen des Stoffs: Lulu ist »Thier« und »Weib« (W III,1 228) zugleich.³⁸ Genau wie durch den Tierbändiger angekündigt, wird sie relativ bald im Handlungsverlauf als Lebewesen eingeführt, das »dressiert« (W III,1 186) wurde und somit ursprünglich einen nicht domestizierten Charakter aufweist. Dieser äußert sich auf

³⁶ Vgl. hierzu auch Ortrud Gutjahr, die darauf hinweist, dass Wedekind mit der Allegorisierung Lulus zur Schlange die mythische Pandora mit der biblischen Eva zu einem neuen Bedeutungshorizont verbindet (Lulu als Prinzip. Verführte Weiblichkeit und Verführerin in der Literatur um 1900. In: Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Hg. von Irmgard Roebling. Pfaffenweiler 1989, S. 45–76, hier S. 60). Auch Elisabeth Boa verweist auf die Bedeutung der »animal imaginry« an dieser Stelle (The Sexual Circus. Wedekind's Theater of Subversion. Oxford 1987, S. 60).

³⁷ Vgl. zu dieser Gleichsetzung auch Liebrand, Noch einmal (wie Anm. 19), S. 185, sowie Pankau, Sexualität und Modernität (wie Anm. 2), S. 176. In diesen Sinne verweist auch Silvia Bovenschen darauf, dass die Konfrontation mit derartigen Wesen den Zuschauern nicht unbekannt gewesen sein dürfte: »Wenn z.B. der Zirkusdirektor seinem Publikum das Weib als bedrohliches Naturwesen vorstellt, so handelt es sich nicht um eine neue Nummer im Programm: Die Angst vor dem der Domestikation entgangenen Naturwesen ist ein altes Motiv« (Die imaginäre Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a.M. 1979, S. 48).

³⁸ In diesem Sinne muss Lulu beispielsweise im »Erdgeist« selbst erkennen: »Jetzt bin ich ... [...] Ein Tier«. Hierauf antwortet Schigolch: »Und was für ein Tier! – Ein elegantes Tier! – Ein Prachtstier! « (W III,1, 348).

zwei Ebenen, wobei im Rahmen der später erfolgenden Rekonstruktion von Lulus Kindheitsgeschichte noch zu klären sein wird, inwiefern sich diese Ebenen gegenseitig bedingen.

Erstens finden sich in dieser Hinsicht einschlägige Beschreibungen Lulus durch die verschiedenen Männer. So verweist Schigolch auf ihre »großen Augen und das breite Maul darunter« (W III,1 186) und Alwa bezeichnet sie als »Wölfin! – Hiäne!« (W III,1 278). In diesem zweifachen Vergleich bündelt sich die ambivalente Haltung der Männer gegenüber Lulu: Einerseits steht der Vergleich mit einer Wölfin für den Wunsch der männlichen Gesellschaft nach einer Vereinigung mit der für Ewigkeit und zugleich Unsterblichkeit stehenden Macht des weiblichen Krafttiers. Andererseits verdeutlicht die Gleichsetzung mit einer Hyäne die damit einhergehende Furcht vor einer (körperlichen) Überlegenheit des Weiblichen, die sogar im äußersten Fall, eine besondere Fähigkeit von Hyänen,³⁹ in eine Geschlechtsumwandlung der weiblichen Partnerin gipfeln kann. Wedekind greift damit die zu dieser Zeit weit verbreiteten männlichen »Versagensängste vor der als sexuell übermäßig ausphantasierten Frau« auf und lässt sie in einem extremen Weiblichkeitssymbol zusammenlaufen.⁴⁰ Zugleich überzeichnet er diesen Zusammenhang, indem er hier die sexuelle Übermacht der Frau einem tierischen Charakter entspringen lässt. Die damit verbundenen Befürchtungen erweisen sich in Bezug auf das Schicksal der männlichen Figuren in keiner Weise als überzogen, im Gegenteil: Aus ihrer Sichtweise werden die meisten Männer tatsächlich zu »Opfern« Lulus,⁴¹ wie Alwa stellvertretend feststellt: »Sie hat mich zu einem Versammlungslokal gemacht, in dem alle Gifte und Parasiten ihre babylonische Orgie feiern« (W III,1 292).

Zweitens ist Lulu in der Lage, ihre Andersartigkeit selbst zu erkennen, wie im hierfür zentralen Dialog mit Schigolch zum Ausdruck kommt: »Jetzt bin ich ... [...] Ein Thier ...« (W III,1 185f.). Diese Selbsterkenntnis steigert dieser noch weiter, indem er sie in seiner Entgegnung als

³⁹ Das Bild der ihr Geschlecht umwandelnden Hyäne ist bereits Aristoteles bekannt. Vgl. hierzu genauer Desiree Karge, Super-Weiber mit schlechtem Ruf (online unter www.wissenschaft.de/archiv/-/journal_content/56/12054/1599081/Super-Weiber-mit-schlechtem-Ruf [Zugriff: 31.10.2017]).

⁴⁰ Gutjahr, Lulu als Prinzip (wie Anm. 36), S. 57.

⁴¹ Vgl. zu den einzelnen Schicksalen der Männer genauer Stephanie Catani, Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg 2005, S. 194.

»elegantes Thier – Ein Prachtstier!« (W III,1 186) bezeichnet. Auch verschweigt Lulu nicht, aus welcher ebenso banalen wie zugleich symptomatisch für ihre Existenz stehenden Tatsache sie diese Einsicht gewinnt: »Ich weiß es. – Ich gehe fein« (W III,1 186). Der Gang steht an dieser Stelle exemplarisch für ihr ganzes Dasein, das maßgeblich dadurch bestimmt wird, dass sie »dressiert« (W III,1 186) wurde. Ein ähnliches körperliches Idealbild zeichnet Wedekind auch im zeitlich beinahe parallel erarbeiteten Prosafragment »Mine-Haha« aus dem Jahr 1895 unter Rückgriff auf den zeitgenössischen eugenischen Diskurs. Hier ist es ebenfalls die Ästhetisierung des Ganges, die zu einer radikalen Reduktion des Individuums auf ein rein physisches Merkmal führt. Nach Aussage der Protagonistin Hidalla ist es das ausgemachte Ziel der Erziehungsanstalt, dass alle Zöglinge »gewissermaßen mit den Hüften denken lernten« (W V,2 845). Das Ideal stellt in dieser Hinsicht die Erzieherin Gertrud dar, die aufgrund ihres Ganges genau wie Lulu mit einem Tier gleichgesetzt wird, konkret mit dem »Hinterteil« eines »Pferdes« (W V,2 860).

Steht in »Mine-Haha« die Analogiebildung von Tier und Mensch für das eugenische Selbstverständnis des Menschen, sich in einem dauerhaften Evolutionskampf mit den anderen Lebewesen zu befinden, aufgrund dessen es zu jener Angleichung kommt, so fokussiert Wedekind bei der Zeichnung Lulus zwar ebenfalls die Erziehung als prägendes Moment, setzt hierbei jedoch einen anderen Schwerpunkt. Denn Lulu ist in der Lage, wozu Hidalla eben gerade nicht imstande ist, nämlich, ihre Situation zu hinterfragen: Als Schöning sie bittet, sich umzubringen, muss sie feststellen: »[...] warum soll ich – die Thiere – dürfen leben – die Thiere – dürfen auch – dürfen auch – ich habe – gethan wie Alle – ich bin Weib – ich bin Weib« (W III,1 228). Lulu vergleicht sich mit denjenigen Tieren, die ihr Leben selbstbestimmt führen können, und muss einsehen, dass sich ihr eigener Charakter als dressiertes Tier über die Unfreiheit ihres Willens definiert. Entsprechend muss sie auch an einer späteren Stelle erkennen, dass sie eben gerade »kein wildes Thier« (W III,1 244) mehr ist. Damit entspricht sie ganz den im »Erdgeist«-Prolog aufgezeigten Tieren in der Manege, die sich zwar dadurch auszeichnen, ursprünglich »wild« gewesen zu sein, doch von ihrem Bändiger aufgrund ihrer Dressur mühelos »an ihren Platz« (W III,1 317) getragen werden können.

Der Charakter der Unfreiheit bringt es mit sich, dass Lulu für die Männer zu etwas wird, das man beherrschen kann, sie wird zum »Eigentum« (W III,1 200), so Schöning. Aus diesem Grund ist es auch vollkommen gleichgültig, welchen Namen man ihr gibt,⁴² es geht nicht um sie als Charakterperson, wie Alwa ihr unmissverständlich zu verstehen gibt: »Und ich fühle dich – ob ich ausreite – ob ich im Eden-Café sitze – ob ich auf dem Sopha liege – ich fühle dich! – Dich – das heißt deinen Körper!« (W III,1 215) Die damit verbundene Negation jeglicher psychischen Individualität gipfelt in einer Aussage Lulus, die ihre soziale Rolle auf den Punkt bringt: »Mein Fleisch heißt Lulu« (W III,1 225). All die Namen, die ihr von den verschiedenen Männern gegeben werden, sind nur unterschiedliche Chiffren für ihren Körper. Die Tatsache, dass Lulu selbst zu dieser Erkenntnis gelangt, stellt die einzige logische Konsequenz aus der von ihr ebenfalls selbst formulierten Gleichsetzung mit einem Tier dar: Als Wesen, für das offensichtlich nicht dieselben Regeln gelten wie für die (männliche) Gesellschaft, muss sie erkennen, dass sich ihre Daseinsberechtigung allein von ihrem Körper ableitet.⁴³ Einige Jahre später wird Wedekind das Bild des durch Dressur in der Manege der Gesellschaft unfrei gewordenen Individuums in seinem Drama »Hidalla« ebenfalls unter Rückgriff auf den eugenischen Diskurs wieder aufgreifen. Auch hier wird der Protagonist Karl Hetmann unter der »Reitpeitsche« (W VI, 95) des Zirkusdirektors Cotrelly in eine Rolle gedrängt, die sich kaum von der eines »Schimpansen« (W VI, 96) unterscheidet.

Die Reduktion Lulus auf ihren Körper und damit auf ihre triebhafte Natur, die von der Gesellschaft gebändigt, sprich »dressiert« werden muss, ermöglicht Wedekind eine neue Form der Figurenzeichnung. Wenn das Tier »in der Wissenspoetik der Moderne von einem charaktertypologischen Symbol zu einer evolutionsbiologischen, gesellschaftstheoretischen und zivilisationsgeschichtlichen Metapher avanciert«,⁴⁴

⁴² Diese Tatsache wurde von der Forschung umfassend herausgestellt. Vgl. hierzu exemplarisch Gutjahr, Lulu als Prinzip (wie Anm. 36), S. 65.

⁴³ In diesem Zusammenhang spricht Florack, Aggression und Lust (wie Anm. 25), S. 175, unter Rückgriff auf die Psychoanalyse von einem »phallischen Monismus« der Epoche, da die Frau in »biologischer, kultureller, sozialer und historischer Bedingtheit« in Wedekinds Stück überhaupt nicht in den Blick komme. Dem ist zu widersprechen, vielmehr wird im Weiteren zu zeigen sein, dass Wedekind gerade die Funktionsmechanismen und Hintergründe für Lulus Verhalten genau in den Blick nimmt.

⁴⁴ So Roland Borgards und Nicolas Pethes in ihrer Einleitung. In: Dies. (Hg.), Tier – Experiment – Literatur 1880–2010. Würzburg 2013, S. 7–14, hier S. 9.

dann hinterfragt er die dieser Feststellung zu Grunde liegende Annahme eines natürlichen biologischen Unterschieds zwischen Mensch und Tier. Indem Wedekind mit Lulu diese Grenzziehung aufhebt, macht er sich die von der frühen Eugenik unter Rückgriff auf die Selektionstheorie Darwins postulierte Position des Menschen als ein gleiches unter gleichen Lebewesen dramaturgisch nutzbar. Die in die Nähe des Tierischen gerückten Verhaltensweisen Lulus ermöglichen eine neue Form der Charakterisierung und dienen zugleich als Spiegel der diese Züge hervorbringenden Gesellschaft.

Pathologische Triebnatur

Die bereits in »Frühlings Erwachen« vorzufindende kritische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Sexualmoral wird für Wedekind zum Geburtshelfer der Lulu-Figur, in ihr bündelt sich seine radikale Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Vorstellung von Sexualität, worunter sowohl das zwischenmenschliche geistige als auch körperliche Verhältnis zu verstehen ist.⁴⁵ Lulus tierischer Charakter, ihre triebhafte Natur tritt am deutlichsten in ihrem sexuellen Handeln in Erscheinung, das prägend für ihre Figurenzeichnung ist. In der zeitgenössischen Wissenschaft wird das Phänomen der uneingeschränkten Triebhaftigkeit weiblicher Sexualität am prominentesten von Krafft-Ebing unter der Bezeichnung der »Hyperästhesie«,⁴⁶ des krankhaft gesteigerten Geschlechtstriebes diskutiert – was Wedekind genau bekannt war.⁴⁷ Entscheidend für die Erschaffung Lulus scheint hierbei, dass er

⁴⁵ Unter dem Begriff Sexualität ist entsprechend nicht nur eine unmittelbare sexuelle Handlung zu verstehen, sondern der Einfluss dieses Triebes auf das gesamte »Fühlen, Denken und Handeln«, wie Krafft-Ebing im ersten Satz der »Psychopathia Sexualis« ausführt ([wie Anm. 13], S. III).

⁴⁶ Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis (wie Anm. 13), S. 31.

⁴⁷ Vgl. als aktuellsten Verweis auf diesen Umstand Arne Höcker, Drama, Anekdot, Fall. Wedekinds »Lulu«. In: Crimes of Passion. Repräsentationen der Sexualpathologie im frühen 20. Jahrhundert. Mit einem Vorwort von Scott Spector. Hg. von Oliver Böni und Japhet Johnstone. Berlin/Boston 2015, S. 159–172, hier S. 159. Wedekinds Rückgriff auf die Ausführungen von Krafft-Ebing wurden von der Forschung bereits mehrfach zentral betont, jedoch wurde noch nicht der Ansatz verfolgt, die strukturelle Bedeutung der Sexualpathologie sowohl für die Figurenzeichnung Lulus als auch für die gesamte Konstruktion des Dramenkomplexes aufzuzeigen. Vgl. hierzu exemplarisch Pankau, Sexualität und Modernität (wie Anm. 2), S. 166, der lediglich auf den Einfluss Krafft-Ebings hinweist, ihn jedoch nicht genauer untersucht.

bei Krafft-Ebing ein Modell der pathologischen weiblichen Sexualität findet, das sich für ihn gerade deshalb als so nützlich erweist, weil hierin seine Bemühung, mit Lulu eine konträre Moralvorstellung zu figurieren, bereits von Grund auf angelegt ist. Im Weiteren wird zu zeigen sein, dass Wedekind nicht nur für Lulu, sondern für die Konstruktion der gesamten Handlung Krafft-Ebings Ausführungen zur Sexualpathologie als narratives Grundgerüst heranzieht.⁴⁸

Bereits in den ersten Sätzen der »Psychopathia Sexualis« von 1886 macht Krafft-Ebing deutlich, dass er das Selbstverständnis seiner Be trachtung aus der zu dieser Zeit den wissenschaftlichen Diskurs bestimmenden Darwinschen Annahme der Gleichheit aller Lebewesen zieht.⁴⁹ Denn, so Krafft-Ebing, »in dem wollüstigen Drang, den Naturtrieb zu befriedigen, steht der Mensch auf gleicher Stufe mit dem Thier«.⁵⁰ Lulus zentrale Selbsterkenntnis in Bezug auf ihr sexuelles Verhalten, sie habe »gethan« wie alle »Thiere« (W III,1 228), spiegelt diese Grundauffassung auf literarischer Ebene wider. Bereits aus Krafft-Ebings Ausgangsfeststellung, dass das »Weib, welches dem Geschlechtsgenuss nachgeht«, eine »abnorme Erscheinung[]« sei, ergibt sich für Wedekind ein Grundmotiv für die Zeichnung Lulus, die sich dem Maler Schwarz durch die dreifache Zusicherung geradezu aufdrängt: »Ich bin dein! [...] ich bin dein! [...] Ich bin dein!« (W III,1 169). Am deutlichsten beschreibt Schöning, wie Lulu sich in sexueller Hinsicht gebärdet: »Wenn du zu mir kommst, wenn du dein Hemd in die Ecke wirst, ehe ich recht weiß, was los ist, dann kann kein Mensch von mir verlangen, daß ich in dir die verheiratete Frau respektiere« (W III,1 193). Dass Lulu in dieser Hinsicht durchaus belastbar ist, verdeutlicht der dritte Aufzug, in dem drei Liebhaber Lulus in ein und demselben Raum aufeinandertreffen und sie diesen jeweils ihre Zuneigung zusichert: Sie »küsst« (W III,1 214) Schöning, bietet Alwa ihren »Körper« (W III,1 215) an – und hält sich

⁴⁸ In diese Richtung geht auch Höcker, der zwar betont, dass »direkte diskursive Bezüge« zum Sexualitätsdiskurs in der Forschung eher selten seien, selber aber lediglich das Auftauchen Jack the Rippers als einen solchen Bezug herausstellt (Drama, Anekdote, Fall [wie Anm. 47], S. 164).

⁴⁹ Vgl. zum Verhältnis zwischen Krafft-Ebing und den Schriften Darwins auch Katrin Schmersahl, Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts. Opladen 1998, S. 84, und zur wissenschaftshistorischen Einordnung Krafft-Ebings Volkmar Sigusch, Geschichte der Sexualwissenschaft. Frankfurt a.M. 2008, S. 175ff.

⁵⁰ Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis (wie Anm. 13), S. 1.

während all dem hinter der Portiere noch den Artisten Rodrigo warm.⁵¹

Insgesamt konterkariert Wedekind mit dem gesamten Geflecht der Beziehungen Lulus die von Krafft-Ebing weiter angeführte Behauptung, die »seelische Richtung des Weibes« sei eine »monogame, während hingegen der Mann zur Polygamie hinneigt«.⁵² Man könnte also sagen, dass Wedekind mit der Grundanlage Lulus als Frau, die offenkundig mehreren Partnern zugetan ist – die Gründe hierfür sind später genauer zu betrachten –, die klassische, von Krafft-Ebing behauptete sexuelle Grundausrichtung beider Geschlechter in ihr Gegenteil überführt.⁵³ Ein Erklärungsmuster für diese Art von umgekehrter Zuschreibung findet sich nach Krafft-Ebing nicht aufseiten der Frau, sondern allein »in der Schwäche des Mannes«, konkret in der »Mächtigkeit sexueller Bedürfnisse« gegenüber der Frau: »Er geräth in Abhängigkeit von dem Weibe und zwar um so mehr, je schwächer und sinnlicher er wird«.⁵⁴ Aus diesem Umstand heraus erklärt sich der Lulu vor allem in den späteren Bearbeitungen häufig zugesprochene Charakter als männerverzehrender *Femme fatale*;⁵⁵ die Folgen für die Männer sind jedoch bereits in der »Monstretragödie« verhängnisvoll:⁵⁶ Goll stirbt vermutlich durch einen »Schlaganfall« (W III,1 172) aufgrund der Tatsache, dass sie ihn mit Schwarz hintergangen hat, der wiederum wahrscheinlich durch ei-

⁵¹ So entgegnet Lulu Rodrigo, der sich krampfhaft aus ihrer Nähre befreien will: »Warten Sie. – Ich bitte Sie darum. Ich muß es ja auch ...« (W III,1 213).

⁵² Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 10.

⁵³ Interessanterweise weist Schmersahl, Medizin und Geschlecht (wie Anm. 49), S. 89, darauf hin, dass die »Vermännlichung der Frau durch die Verweiblichung des Mannes« auch von Heinrich Ploss in seinem ethnologischen Werk »Das Weib in der Natur- und Völkerkunde« als Degenerationserscheinung benannt wird. Auch Krafft-Ebing bezieht sich im Rahmen seiner historischen Abhandlung zum Sexualverhalten von Mann und Frau auf Ploss (vgl. *Psychopathia Sexualis* [wie Anm. 13], S. 2).

⁵⁴ Ebd., S. 11.

⁵⁵ Vgl. zur Diskussion um die Frage, ob es sich bei Lulu tatsächlich um eine *Femme fatale* handelt, grundlegend Ariane Martin, Pierrot als *Femme fatale*? Zu den Fassungen und Deutungen von Frank Wedekinds »Lulu«-Dramenkomplex in kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: *Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne* 27, 2001/2002, S. 119–136. Martin kommt zu dem Schluss, dass es sich in der »Monstretragödie« nicht um eine *Femme fatale* im eigentlichen Sinn handelt, da Lulu eine »zur Intrige und jeder Berechnung völlig unfähige[] Helden« ist. In den späteren Fassungen setze Lulu ihre Erotik hingegen »kalkuliert und als Mittel zum Zweck ein« (ebd., S. 123, 128).

⁵⁶ Maria B. Hanstein stellt in diesem Zusammenhang heraus, dass es gerade die Darstellung Lulus als »Kind-Frau« ist, in der ihre Anziehung auf die Männer als »tabuisiertes Sexualobjekt« besteht (Arbeiten am Mythos. Der Pandoramythos in Literatur und Film. Hamburg 2016, S. 38).

nen Herzinfarkt umkommt,⁵⁷ da er die Wahrheit über Lulus Verhältnis zu Schöning und Alwa erfährt. Schöning wird durch den Revolver in Lulus Hand getötet, sie wird zu seiner »Mörderin« (W III,1 230), wohingegen Schigolch und Alwa am Ende aufgrund ihrer Abhängigkeit von der sich prostituierenden Lulu in der Londoner Gosse hausen müssen.⁵⁸ Nach Krafft-Ebing führt eine übersteigerte Sexualität, im Falle von Frauen: eine »chronische Nymphomanie«, im Sinne eines Automatismus zwangsläufig zu »Prostitution« als unterster Stufe der sexuellen Betätigung.⁵⁹ Diesen Zusammenhang adaptiert Wedekind und formt hieraus auf literarischer Ebene das Grundmuster für den Verlauf der »Monstrettragödie« und der späteren Fassungen der »Büchse der Pandora«: Stets wird hier der gesellschaftliche (Ver-)Fall Lulus beschrieben, die sich trotz zwischenzeitlichen Reichtums am Ende in London prostituieren muss.

Sadismus und Degeneration: die Partner Lulus

Ein zentraler Aspekt für die Deutung Lulus ist ihre Funktion als Projektionsfläche ihrer jeweiligen Partner, als fleischgewordene und individuell gestaltbare Fantasie der männlichen Lust.⁶⁰ Betrachtet man die dargestellten Verbindungen zwischen Lulu und den Männern mit Krafft-Ebing jedoch als natürliches Wechselverhältnis zwischen dem »sinnliche[n] Verlangen« der Frau auf der einen und dem »mächtigen Naturtrieb« des Mannes auf der anderen Seite,⁶¹ so ergibt sich die Notwendigkeit, die bislang zu wenig beachteten Hintergründe der Partner Lulus näher zu beleuchten. Trotz der Vielzahl von Personen, die um Lulus Gunst ringen, lassen sich verschiedene Typen ausmachen: Den ersten Typus repräsentieren die aktuellen Verehrer Schwarz, Alwa und Rodrigo, deren Triebfeder eine rein körperliche Attraktion ist. Der zwei-

⁵⁷ Genaueres wird im Text nicht genannt, jedoch greift sich Schwarz laut Regieanweisung *»an die Brust«* (W III,1 199).

⁵⁸ Vgl. hierzu die Regieanweisungen, welche die »Dachkammer« (W III,1 275) in London als gezielt inszenierten Gegenentwurf zu den repräsentativen Räumlichkeiten der ersten Aufzüge zeichnen.

⁵⁹ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 90.

⁶⁰ Exemplarisch für diesen Umstand stehen die unterschiedlichen Namen, die Lulu von den Männern jeweils verliehen werden. Vgl. hierzu genauer Florack, Wedekinds »Lulu« (wie Anm. 19), S. 74ff., die näher auf deren Hintergründe eingeht.

⁶¹ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 10.

te Typus entspricht dem des älteren väterlichen Liebhabers und wird von Goll, Schöning und Schigolch verkörpert. Den dritten Typus stellt die Gräfin von Geschwitz dar, deren homoerotische Bestrebungen bei Lulu jedoch ergebnislos verhallen.

Insbesondere die älteren Männer scheinen den sexuellen Charakter Lulus entscheidend geprägt zu haben. So heißt es von Goll, dass er sie bereits in der Vergangenheit »dressiert« (W III,1 172) habe, als Mittel der Wahl dürfte hierbei wohl eine »Reitpeitsche« (W III,1 191) gedient haben. Dem im Sterben liegenden Schöning bietet Lulu in scheinbar gewohnter Manier als letzten Genuss noch Folgendes an: »Du mußt mich binden und peitschen« [...] Bis Blut kommt. – Ich schreie nicht. – Ich beiße auf mein Taschentuch« (W III,1 227). Die Tatsache, dass dieses Angebot von Lulu selbst gemacht wird, verdeutlicht, dass diese Praktiken für sie nichts Ungewöhnliches sind und sie diesen in der Vergangenheit bei Goll und Schöning vermutlich häufiger ausgesetzt war. Auch weist sie darauf hin, dass ihre Züchtigung mit der »Reitpeitsche« ihn auf »andere Gedanken bringen« (W III,1 226) würde. Ein derartiges Verhalten definiert Krafft-Ebing in seiner Abhandlung »Neue Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia sexualis« aus dem Jahr 1890 eindeutig als Sadismus: »Das Misshandeln eines Weibes mit der eigenartig perversen wollüstigen Betonung in dem Seelenleben des Betreffenden ist die Hauptsache, das Wesen des Aktes.«⁶² Hierbei ist entscheidend, dass die »Misshandlung« als »Mittel zum Zweck eines krankhaft psycho-sexuellen Bedürfnisses« erscheint und gerade nicht als »Mittel zum Zweck des Coitus«.⁶³

Die Misshandlungen durch Goll, Schöning und Schigolch scheinen ebenfalls einem solchen klaren Bedürfnis zu dienen, und zwar sollen sie Lulu dazu bringen, zu »tanze[n]« (W III,1 185). Sie berichtet von den »Tanzstunden« (W III,1 191), die sie bei Goll erleiden musste – und zwar »jede Nacht«, und das auch noch »halbnackt« (W III,1 175).⁶⁴ Das Bild der tanzenden jungen Frau zur sexuellen Befriedigung eines deutlich älteren Mannes findet Wedekind ebenfalls bei Krafft-Ebing vorfor-

⁶² Richard von Krafft-Ebing, Neue Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia Sexualis. Stuttgart 1890, S. 30.

⁶³ Ebd., S. 31.

⁶⁴ Auch gegenüber Schigolch gibt Lulu an, dass sie nicht mehr »tanze« (W III,1 185), was impliziert, dass auch er Lulu in der Vergangenheit für sich hat tanzen lassen.

muliert. Dieser verweist auf eine Fallgeschichte, der zufolge ein Mann ebenfalls »Mädchen von 8-12 Jahren nackt in seinem Zimmer tanzen, springen, vor seinen Augen urinieren« ließ.⁶⁵ Die Tatsache, dass Lulu das Tanzen explizit im Zusammenhang mit ihrer »Dressur« nennt, verdeutlicht die bereits zuvor erläuterte Verbindung zwischen ihrer Triebnatur auf der einen Seite und dem Bild des vorgeführten Tieres in der Manege auf der anderen Seite, wie es der »Erdgeist«-Prolog entwirft. Die Handlungen der älteren Männer Lulu gegenüber sind nach Krafft-Ebing ein Ausdruck für das »Bewusstsein schrankenloser Macht und Superiorität über das Weib«,⁶⁶ dem sie nichts entgegenzusetzen vermag und das ihren Charakter ganz entscheidend prägt.

Die zuvor herausgestellte Triebnatur Lulus erweist sich damit als Reaktion auf die sadistischen Handlungen der Partner. Nach Krafft-Ebing erscheinen »Lust am Schmerzzufügen und Lust am zugefügten Schmerz nur als zwei verschiedene Seiten desselben seelischen Vorgangs, dessen Primäres und Wesentliches das Bewusstsein activer bzw. passiver Unterwerfung ist«.⁶⁷ Mit ihren sadistischen Handlungen Lulu gegenüber begeben sich die Männer jedoch in eine von ihnen selbst hervorgebrachte Unfreiheit, sie werden zu Hörigen ihrer eigenen Lust, und Lulu, als Objekt dieser Lust, wird zur Gebieterin über die männlichen Begierden. Besonders deutlich wird dieser Zustand an Lulus aktuellen Liebhabern Schwarz, Alwa und Rodrigo. Obwohl man nichts Konkretes über ihr sexuelles Verhalten Lulu gegenüber erfährt, so verdeutlicht Wedekind an ihnen jedoch noch genauer als beim ersten Typus die Abhängigkeit von Lulu. Am treffendsten formuliert Alwa seine sexuelle Unfreiheit: »[...] ich muß meiner Schwärmerei Ausdruck verleihen, wenn ich mich nicht zum Lustmörder machen soll« (W III,1 216).

Durch den Verweis auf den Lustmord verdeutlicht Alwa, dass seine »Libido«, wie Krafft-Ebing in diesem Zusammenhang ausführt, »mit dem consumierten Coitus nicht gesättigt ist«.⁶⁸ Er hat nach eigener Aussage eine »Gier« nach ihrem »Leib« (W III,1 221), eine »entsetzliche Geilheit« (W III,1 278), die ihn beinahe den Verstand kostet, kurzum: Lulu »zerrüttet« (W III,1 222) sein Leben. Anstatt den aufgebrachten

⁶⁵ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 100.

⁶⁶ Ders., *Neue Forschungen* (wie Anm. 62), S. 30.

⁶⁷ Ebd., S. 38.

⁶⁸ Ders., *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 36.

und sexuell in höchstem Maße aufgeladenen Alwa zu besänftigen, spielt Lulu ihre Überlegenheit weiter aus, indem sie trocken darauf verweist, sie wolle tatsächlich einmal einem »Lustmörder in die Hände« (W III,1 216) geraten.⁶⁹ Mit dem Erscheinen Jack the Rippers am Ende des Dramas wird sich dieser Wunsch erfüllen. Die zuvor im Text gemachten rhetorischen Inszenierungen des Lustmords werden hierdurch als eine »Chiffre für die generelle Destruktivität männlicher Lust« lesbar.⁷⁰ Zugleich wird mit dem expliziten Verweis auf den Lustmord bereits an dieser Stelle klar, was am Ende durch die Ermordung Lulus durch Jack manifest werden wird: Die Handlung der »Monstrettragödie« lässt sich als kriminologische Fallgeschichte lesen,⁷¹ deren zentrales Augenmerk weniger auf dem Mord am Ende als vielmehr auf der Darstellung der psychischen Veranlagung des Opfers Lulu liegt.

In dieser Situation formuliert Alwa eine zentrale Einsicht: »Ich bin kaum mehr Mensch« (W III,1 222). In dem Maße, in dem Lulu für die Männer zur Projektionsfläche ihrer sexuellen Bedürfnisse wird und damit ihren menschlichen Charakter verliert, verlieren auch ihre Liebhaber zunehmend eben diesen Charakter und werden zu triebgesteuerten Opfern ihrer eigenen Lust. So spricht Alwa weiter vom »Andante der Wollust«, das ihn ergreift, ihre »Waden« scheinen ihn so sehr zu erregen, dass er sie »beiß[...]t« (W III,1 218). Durch das »Beissen« versucht Alwa, die »wollüstige Gier« zu stillen, wie Krafft-Ebing diese Reaktion beschreibt.⁷² Dass er in dieser Situation absolut nicht Herr seiner Sinne ist, wird durch eine Beschreibung verdeutlicht, die besagt, dass sein Kopf so »öde« ist, als hätte er »sechzig Flaschen Champagner vertilgt« (W III,1 218). In Bezug auf diesen Zustand spricht Krafft-Ebing von

⁶⁹ Vgl. zur Begriffsgeschichte des Lustmords allgemein Jill Bühler, Lustmord. Sprachliche Verschränkungen von Blutdurst und Wollust bei Krafft-Ebing, Musil, Schubert und Kleist. In: Das Unnütze Wissen in der Literatur. Jill Bühler und Antonia Eder (Hg.), Freiburg 2015, S. 137–156, hier S. 138–143.

⁷⁰ Hania Siebenpfeiffer, Re-Writing Jack the Ripper. Zur Semiotik des Lustmords in Frank Wedekinds »Monstrettragödie« (1894) und Gustav Pabsts »Die Büchse der Pandora« (1929). In: Susanne Komfort-Hein und Susanne Scholz (Hg.), Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein i. Taunus 2007, S. 55–72, hier S. 63.

⁷¹ Vgl. zu den narrativen Bedingungen psychopathologischer Fallgeschichten im Zusammenhang mit dem Lustmord auch Arne Höcker, »Die Lust am Text«. Lustmord und Lustmord-Motiv. In: Susanne Komfort-Hein und Susanne Scholz (Hg.), Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein i. Taunus 2007, S. 37–54.

⁷² Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis (wie Anm. 13), S. 36.

einem »entartete[n] Individuum«.⁷³ Mit Alwa gelingt es Wedekind, den Zusammenhang zwischen Sexualpathologie und Degeneration zu personifizieren und das dramaturgische Potenzial dieser Verbindung poetisch freizusetzen.

Genau in dieser Hinsicht spielt auch die Gräfin von Geschwitz im Hinblick auf die von ihr verkörperte sexuelle Neigung eine wichtige Rolle. Ihre Homosexualität, die zeitgenössisch von Krafft-Ebing als »krankhafte Sexualempfindung«⁷⁴ gewertet wird, vervollständigt die Darstellung des sexuellen Gesamtcharakters Lulus. Denn ihre Wirkung bleibt nicht allein auf die Männerwelt beschränkt, vielmehr weiß Lulu ebenfalls um ihre Anziehungskraft auf Frauen, die insbesondere auf einem rein dem weiblichen Geschlecht vorbehaltenen Künstlerinnenball »wie Jagdhunde« (W III,1 222) hinter ihr her sind – natürlich will Lulu dennoch oder gerade deshalb auch dort hingehen. Die Gräfin repräsentiert mit ihrem Wunsch nach »eine[r] Nacht« (W III,1 248) mit Lulu deren omnisexuelle Ausstrahlung, die in ihrem Falle sogar masochistische Züge auslöst: »Zertreten Sie mich!« (W III,1 247) Die weitere dreifache Wiederholung dieser Aussage verdeutlicht die ganze Abhängigkeit von der Sexualität Lulus, in der sich die Gräfin – genau wie die Männer – befindet.

Sowohl die Männer als auch die Frauen im Umfeld Lulus, namentlich die Gräfin von Geschwitz, werden durch die Tatsache miteinander vereint, dass es sich bei ihrer sexuellen Ausrichtung um ein pathologisches Verhalten handelt, das zeitgenössisch als Anzeichen des psychischen und physischen Verfalls der Gesellschaft betrachtet wird. In der Homosexualität und im Sadismus erkennt Krafft-Ebing gleichermaßen »Degenerationsanzeichen«.⁷⁵ Zieht man nun Lulu mitsamt ihrer triebhaften Sexualität als allen gemeinsames Objekt der Begierde hinzu, so vervollständigt sich das Bild einer in sexueller Hinsicht aus den Fugen geratenen Gesellschaft, das Wedekind in der »Monstrettragödie« und auch in den weiteren Bearbeitungen des Stoffes zeichnet. Oberflächlich betrachtet folgt er damit auch in dieser Hinsicht der gesellschaftlichen Bestandsaufnahme der Eugeniker, die ihre Forderungen nach einem gezielten Eingreifen in die Bevölkerungsentwicklung aus der Feststellung eines Niedergangs der menschlichen Art ableiten. Die folgende genaue

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 70.

⁷⁵ Ebd., S. 36 und 59.

Betrachtung weiterer Ursachen für Lulus Verhalten zeugt jedoch von einer differenzierteren Sichtweise Wedekinds auf die Thematik.

Kindheit als neuropsychopathischer Belastungszustand

Nachdem in den vorigen Schritten herausgestellt werden konnte, dass Wedekind sowohl die sexuelle Triebnatur Lulus als auch die ihrer jeweiligen Partner in der zeitgenössischen Sexualpathologie vorformuliert findet, stellt sich insbesondere in Hinblick auf die hieraus resultierende Figurenzeichnung Lulus die Frage nach den Ursachen für ihr Verhalten. Es handelt sich bei ihr mitnichten um die »Gestalt einer Stellvertretung«, die »abwesend anwesend ist und [...] sich nicht festlegen lässt«.⁷⁶ Vielmehr zeigt eine genauere Lektüre der »Monstretragödie«, dass Wedekind über den gesamten Verlauf des Dramas hinweg verstreut gezielt Hinweise auf die Ursachen von Lulus Verhalten liefert, die in der psychosexuellen Entwicklung in ihrer Kindheit liegen. Damit folgt er auch in dieser Hinsicht Krafft-Ebing, der seine Ausführungen mit der Feststellung einleitet, dass die »Erforschung des sexuellen Lebens des Individuums« mit dessen »Entwicklung in der Pubertät zu beginnen« hat.⁷⁷

Anhand der Vaterfiguren Schigolch und Schöning lässt sich die Kindheit Lulus ansatzweise rekonstruieren: Von Ersterem erfährt man, dass er Lulu einst »nackt aus dem Hundeloch zog« (W III,1 187). Sie scheint ein Straßenkind ohne jeglichen elterlichen Schutz gewesen zu sein und hat »ihre Mutter nie gekannt«, die auch »gar kein Grab« (W III,1 197) hat, wie Schöning angibt. Von ihrem Vater scheint es ebenfalls keine Spur zu geben, Lulu behauptet jedoch gegenüber Schwarz, dieser sei »in einem Taiphun bei den Philippinen untergegangen« (W III,1 199), was jedoch eher einer kindlichen Wunschvorstellung entsprechen dürfte. Sie war sich somit früh selbst überlassen und hatte keine direkten Bezugspersonen, bis Schigolch sich ihrer annahm und sie erzog, wie Lulu berichtet: »Wie du mich an den Händen aufgehängt hast und mir mit den Hosenträgern den Hintern zerblätzt, dessen erinnere ich mich noch

⁷⁶ So Ortrud Gutjahr, »Lulu« oder die Last mit der Lust. Die »Urgestalt des Weibes« – ein Männertrauma. Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspieldialoge am 18. August 2010 (online unter www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/3gutjahr_ortrud_lulu100818.pdf, S. 3 [Zugriff: 31.10.2017]).

⁷⁷ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 6.

wie heute« (W III,1 187). Genau hier liegt der Grundstein für Lulus späteres Verhalten: Ihr fehlte jegliche normgebende Erziehungsinstanz, stattdessen nahm der sadistisch veranlagte Schigolch diese Leerstelle ein, die Lulu nachhaltig und entscheidend (fehl-)prägte. Obwohl das Kind zeitgenössisch als »unfertiger« Erwachsener angesehen wird,⁷⁸ betont der Kinderpsychiater Emminghaus 1887 die Bedeutung der Kindheit, denn die geistigen Gefühle, »die dem Erwachsenen als fertige psychische Eigenschaften zukommen«, sind ihm zufolge »in der ganzen Kindheit wachsenden Keimen gleich«.⁷⁹

Von Anfang an, und das bedeutet seit der frühesten Kindheit, ist Lulu zudem auch direkt sexuellen Handlungen ausgesetzt, wie Schigolch erklärt: »Sie hat es gethan, bevor sie noch was gewußt hat« (W III,1 277). Lulu selbst gibt an, dass sie bereits mit Männern verkehren musste, als sie noch »keine drei zählen konnte« (W III,1 266). In der von sexuellem Missbrauch und Misshandlungen geprägten frühen Kindheit wurzelt Lulus späteres pathologisches Sexualverhalten.⁸⁰ Insbesondere die Tatsache, dass sie ihre frühen sexuellen Aktivitäten in keiner Weise wertend betrachtet, spricht für die von Emminghaus als Ursache für eine psychische Störung herausgestellte »vorzeitige[] Erregung sexueller Gefühle« Lulus.⁸¹ Die Folge ist ein im »Kindesalter auftretender Geschlechtstrieb«, den wiederum Krafft-Ebing als pathologisches Sexualverhalten beschreibt.⁸² Entscheidend ist, dass es sich beim kindlichen Geschlechtstrieb immer um »Theilerscheinung eines neuro-psychopathischen Belastungszustands handelt«⁸³, was sich in Lulus Fall in doppelter Hinsicht belastend auswirkt: Zum einen ist kaum anzunehmen, dass sie die sexuellen Handlungen in diesem jungen Alter freiwillig vollzieht,

⁷⁸ Obwohl die Reformpädagogik der Jahrhundertwende unter der Losung »Erziehung statt Strafe« zunehmend die Bedürfnisse in der Kindheit als wichtigen Entwicklungsschritt in den Blick nimmt, geht sie hierbei immer noch von der Unterscheidung zwischen dem Kind auf der einen und dem Menschen, also dem Erwachsenen, auf der anderen Seite aus. Vgl. hierzu genauer Katharina Rosenberger, *Kindgemäßheit im Kontext. Zur Normierung der (schul-)pädagogischen Praxis*. Wiesbaden 2005, S. 51.

⁷⁹ Hermann Emminghaus, *Die psychischen Störungen des Kindesalters*. In: *Handbuch der Kinderkrankheiten*. Hg. von Carl C.J. Gerhardt. Tübingen 1887, Bd. 8, S. 8.

⁸⁰ Vgl. zur Missbrauchsthematik und den Möglichkeiten ihrer Inszenierung auch Ortrud Gutjahr, »Lulu«. Rollen auf den Leib geschnitten. In: Manfred Mittermayer und Silvia Bengerer (Hg.), *Wedeckins Welt. Theater – Eros – Provokation*. Hg. von. Leipzig 2014, S. 107–116, hier S. 115f.

⁸¹ Emminghaus, *Die psychischen Störungen des Kindesalters* (wie Anm. 79), S. 61.

⁸² Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 25.

⁸³ Ebd., S. 26.

zum anderen scheint sie sich in einer Erziehungssituation zu befinden, die ihre frühe Sexualität zusätzlich fördert.

Weiter deutet alles darauf hin, dass Lulus Sexualität schon von Kindesbeinen an instrumentalisiert wurde. So musste sie auf Schigolchs Knien sitzen und hatte dabei »gar keine Strümpfe – kaum ein Hemd« (W III,1 258) an. Später verdingte sie sich als »Blumenmädchen« und lief mit »sieben Jahren barfuß, ohne Unterrock, vor den Cafés herum« (W III,1 196), um den Verkauf durch die so zur Schau gestellten kindlichen Reize anzukurbeln. Die weitere sexuelle Entwicklung Lulus wird von Schöning beeinflusst, der sie aus dem »Schmutz« (W III,1 199), in dem sie bis dahin unter Schigolch lebte, zieht und sie überhaupt erst gesellschaftsfähig macht. Um dies zu erreichen, schickt er sie auf eine »höhere Töchterschule«, und das mit Erfolg, denn dort gilt Lulu seiner Aussage nach als »Muster« (W III,1 197). Die frühe Fixierung auf Lulus Sexualität macht sich jedoch auch hier negativ bemerkbar, denn sie muss die »Pension« in Lausanne frühzeitig verlassen, da »die Vorseherin sich in sie vergafft hatte« (ebd.). Die sexuelle Anziehungskraft Lulus bleibt damit bereits in ihrer Jugend nicht allein auf die Männer beschränkt, sondern stellt sich als geschlechtsübergreifend dar, wie anhand der späteren Reaktion der Frauen, allen voran der Gräfin von Geschwitz, deutlich wird.

Auch nach der geschlechtlichen Reife bleibt Lulu ein fremdbestimmtes Objekt, sie wird von Schöning nach dessen eigener Aussage »zweimal verheiratet« (W III,1 194) – an Goll und Schwarz. Die Abhängigkeit von Schöning ist jedoch weiterhin so stark, dass Lulu sich ein Leben ohne einen sexuellen Kontakt zu diesem nicht vorstellen kann: »Machen Sie mit mir, was Sie wollen; wozu bin ich denn da! Nur das nicht! Nur das nicht! Werfen Sie mich nicht weg!« (Ebd.) Angesichts dieser Tatsache verwundert es nicht, dass in der Forschung häufig behauptet wurde, bei Lulu sei »gar keine Identität im Sinne eines Charakters erkennbar«⁸⁴. Verkannt wurde dabei jedoch, dass Lulu überhaupt keine Möglichkeit zur Herausbildung einer solchen Identität hatte. Obwohl sie mittlerweile achtzehn Jahre alt ist, scheint sie – auch in sexueller Hinsicht – keinen eigenen Charakter entwickeln zu können und ist vollkommen an ihre prägende

⁸⁴ So Florack, Wedekinds »Lulu« (wie Anm. 19), S. 74. In diesem Sinne sieht auch Catani, Das fiktive Geschlecht (wie Anm. 41), S. 201, die Figur: »Von einer selbst bestimmten Identität Lulus lässt sich daher nicht sprechen, da sie grundsätzlich als von anderen definiert auftritt.«

Erziehungsinstanz Schöning gebunden, wie sie diesem gegenüber unmissverständlich verdeutlicht: »Ich habe alles von Ihnen! – Nehmen Sie es! Nehmen Sie mich als Magd, wenn Sie wollen« (W III,1 194). Lulu hat in der Pubertät, wie Krafft-Ebing es formuliert, keine Möglichkeit, den »fremdartigen Gefühlsinhalt« des Sexualtriebs »in irgendeiner Form auszuprägen, zu objektivieren«.⁸⁵

Ihrer Abhängigkeit und der daraus resultierenden fremdbestimmten Sexualität ist sich Lulu vollkommen bewusst. Gegenüber Schwarz sehnt sie sich danach, wieder jung zu sein: »ein kleines Kind – ich wüßte von nichts« (W III,1 180). Die Sehnsucht nach der Kindheit ist für Lulu direkt mit der damit verbundenen sexuellen Unschuld verknüpft, sie würde dann »wieder ein klein wenig Jungfrau« (ebd.) sein. In direktem Zusammenhang mit ihrer Unberührtheit steht auch ihr Wunsch nach einer unschuldigen Kindheit, in der sie »noch einmal unten auf der Straße spielen« und sich »darauf freuen« könnte, »groß zu werden« (ebd.). Beides, sowohl ihre Keuschheit als auch, damit verbunden, eine normale Kindheit, wurden Lulu genommen und verklären sich in ihrer Vorstellung zu einem imaginierten Zufluchtsort, zu einer heilen Welt, die sie offenkundig nicht hatte, da die sexuellen Handlungen zu belastend sind: »Ich werde versehrt« (ebd.). Die Empfindung der Sexualität als direkte körperliche Schädigung verdeutlicht an dieser Stelle, dass sich Lulu ihrer eigenen Entwicklung und der Ursachen hierfür zumindest ansatzweise bewusst zu sein scheint. Schwarz hält ihr daraufhin den Spiegel ihrer eigenen Lebensrealität entgegen: »Die Welt ist brutal. – Sie ist brutal! – – Es ist nun einmal dein Los, geopfert zu werden. – Ergieb dich darein – in dein Todesurtheil – – ein seliges Sterben« (ebd.).

Mit der Vergangenheit Lulus liefert Wedekind ein Erklärungsmodell für ihr triebhaftes sexuelles Verhalten, das die männlichen Wünsche bedient. Weil sie bereits seit ihrer Kindheit ein Objekt fremder Sexualität ist, verfügt sie über keine »selbst bestimmte[] Identität« und tritt daher »grundsätzlich als von anderen definiert« auf.⁸⁶ Die wenigen, aber dafür umso expliziteren Hinweise auf die Vergangenheit Lulus weisen auf ein

⁸⁵ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 7.

⁸⁶ Catani, *Das fiktive Geschlecht* (wie Anm. 41), S. 201. Nicole Colin verweist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die Bedeutung des Missbrauchs als zentrales »Antriebsmoment« (»Recycelter Missbrauch«). Lulu oder Vom modernen Umgang mit bösen Mädchen. In: *Rebellisch, verzweifelt, infam. Das böse Mädchen als ästhetische Figur*. Hg. von Renate Möhrmann. Bielefeld 2012, S. 313–330, hier S. 318).

von Wedekind im Verborgenen betriebenes Erziehungsexperiment hin. Hierbei geht es ihm jedoch nicht darum, die Details einer derartig geprägten Erziehung darzustellen, sondern vielmehr darum, das Ergebnis, Lulu selbst, mitsamt seinen Auswirkungen auf die umgebende Gesellschaft zu beleuchten.

Schlussbetrachtung

Mit einem eng gefassten Rückgriff auf den zeitgenössischen Diskurs um die aufkommende Eugenik erschafft Wedekind 1894 in »Die Büchse der Pandora. Eine Monstrettragödie« mit Lulu eine Figur, deren triebhafte Natur die Wahrnehmung anderer Facetten des Dramenstoffs überlagert. Hierbei ist es insbesondere die Analogiebildung Mensch-Tier, die, ausgehend von der Übertragung des Evolutionskampfes der Arten auf die Bühne des Theaters im »Erdgeist«-Prolog, eine neue Form der Figurencharakterisierung ermöglicht. Damit macht Wedekind den von den Vertretern der Eugenik geforderten Bruch mit der vorherrschenden (sexuellen) Ordnung zum Grundmuster für seine progressive Figurenzeichnung Lulus und nutzt zugleich die dieser Forderung inhärenten narrativen Potenziale in Hinblick auf ihre Inszenierbarkeit. Dies gelingt ihm insbesondere durch die Verankerung ihres Verhaltens in der zeitgenössischen Sexualpathologie, wie sie von Krafft-Ebing in der »Pathologia Sexualis« zentral verhandelt wird. Hier findet Wedekind die sexuelle Grenzüberschreitung bereits vorformuliert und macht durch seine Adaptation sowohl deren narrative Qualitäten als auch die auf eine bloße Stigmatisierung abzielende Einseitigkeit der wissenschaftlichen Betrachtung sichtbar.

Zudem konnten zwei bislang verborgene Ursachen aufgedeckt werden, die für Lulus anstößigen Charakter verantwortlich sind: Zum einen weisen Lulus Liebhaber eindeutig sadistische Züge auf, deren Auslebung Lulu zum Opfer fällt. Betrachtet man die Sexualität als Wechselwirkung zwischen zwei Partnern, wie dies Krafft-Ebing behauptet, so stellt das Verhalten Lulus lediglich die Reaktion auf die sexuellen Handlungen der Männer dar. Zugleich vervollständigt sich hierdurch das Bild einer in dieser Hinsicht aus den Fugen geratenen Gesellschaft, wie sie auch die Eugeniker annehmen und hieraus ihre zentrale Forderung nach einer

aktiven Bekämpfung des damit verbundenen Degenerationsprozesses ableiten.

Zum anderen konnte damit zusammenhängend aufgezeigt werden, dass die von Wedekind über den gesamten Dramenverlauf gezielt gestreuten Hinweise auf die Kindheit Lulus ein differenzierteres Bild ihrer späteren Triebnatur ergeben. Sie ist das Opfer eines sexuellen Missbrauchs, der bereits im Kleinkindalter beginnt und ihr späteres Verhalten maßgeblich beeinflusst. Auch hier nutzt Wedekind den zeitgenössischen Sexual- und Erziehungsdiskurs als Folie, um deutlich zu machen, dass Lulu aufgrund ihrer traumatischen Kindheit von vornherein jegliche Möglichkeit verwehrt blieb, einen eigenständigen Charakter – auch in sexueller Hinsicht – zu entwickeln. Die in der Kindheit beginnende alleinige Reduktion auf ihren Körper muss als Ergebnis einer erziehungstechnischen Experimentalanordnung zwangsläufig zu jener pathologischen Selbstwahrnehmung führen, die Lulus gesamtes Handeln nachhaltig prägt: »Mein Fleisch heißt Lulu« (W III,1 225).