

**„Franziska“  
von  
Frank Wedekind:**

**Die Einwanderung der Zensur  
in die Konstruktion des Textes**

**Von der Gemeinsamen Fakultät für Geistes-  
und  
Sozialwissenschaften der Universität  
Hannover  
zur Erlangung des Grades einer  
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)  
genehmigte Dissertation**

**Von Bianka-Aimée Gericke-Pischke  
geboren am 17.07.1958 in Hannover**

**Erscheinungsjahr 2006**

Referentin: Professorin Dr. Elisabeth Lenk

Universität Hannover

Koreferent: Professor Dr. Jörg Schönert

Universität Hamburg

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Mai 2004

# Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit ist die erste Gesamtinterpretation des 1912 erschienenen Dramas *FRANZISKA. EIN MODERNES MYSTERIUM* von Frank Wedekind (1864-1918). Dieser von der bisherigen Forschung nur sporadisch und in Ausschnitten behandelte Text wird durch die Interpretation im Spiegel kultureller, historischer und gesellschaftlicher Verhältnisse der Entstehungszeit in das Wedekindsche Gesamtwerk eingeordnet.

Die hier erfolgte eingehende Analyse beweist, dass nicht allein eine behördliche, sondern auch eine autorinterne und eine publikumsbezogene Zensur auf die Konstruktion des Textes der *FRANZISKA* einwirkte. Ausgehend vom Textgeneratoren-Modell wurde über mehrere Stufen ein Modell „Konstruktions- und Wirkungsfaktoren“ entwickelt, das die Anforderungen der Fremd-, Selbst- und Marketingzensur für *FRANZISKA* und für Wedekind selbst berücksichtigt.

In der vorliegenden Arbeit wird der Nachweis erbracht, dass *FRANZISKA* eine abschließende Darstellung der künstlerischen Ansprüche und moralischer Standpunkte Wedekinds ist, die alle relevanten Themen seines Werkes zusammenführt. *FRANZISKA* ist daher neu als der Höhepunkt des Werkes von Frank Wedekind zu bewerten.

**Stichworte:** *FRANZISKA* von Frank Wedekind, Gesamtinterpretation, Zensur

## Abstract

The doctoral thesis at hand is the first over-all interpretation of *FRANZISKA. EIN MODERNES MYSTERIUM* by Frank Wedekind (1864-1918). *FRANZISKA* was first published in 1912. Previous research has only sporadically examined extracts of this text. In this thesis *FRANZISKA* is interpreted in consideration of the cultural, historical and social circumstances of its date of origin and thus it is classified within Wedekind's complete works.

The analysis which has been carried out proves that not only an official censorship influenced the construction of *FRANZISKA*, but also a censorship originating from the author himself, as well as a censorship relating to the audience. Starting from the "Textgeneratoren-Modell", the "Konstruktions- und Wirkungsfaktoren-Modell" was developed. This model specifically considers the requirements of the external, internal and marketing censorship for *FRANZISKA*, as well as for Wedekind himself.

The thesis at hand provides the evidence that *FRANZISKA* can be considered as a final demonstration of Wedekind's artistic demands and moral attitudes and that it unites all relevant topics of his complete works. Therefore, *FRANZISKA* has to be redefined as the height of Frank Wedekind's complete literary work.

**Keywords:** *FRANZISKA* von Frank Wedekind, over-all interpretation, censorship

# Inhaltsverzeichnis

|  |            |
|--|------------|
| Zusammenfassung.....   | 3          |
| Abstract.....  | 3          |
| <u>1 Einführung:.....</u>  | <u>7</u>   |
| 1.1 Vorgehensweise.....  | 8          |
| <u>2 Einführung in den Forschungsstand .....</u>   | <u>13</u>  |
| 3 Der Künstler ist der Hüter der Gesellschaft .....  | 16         |
| 3.1 Wedekinds Positionierung als Künstler.....   | 16         |
| 3.2 Wedekinds Pflicht: Die Anpassung der Moral.....  | 20         |
| 3.3 Wedekinds Methode: Die Drastifizierung.....  | 21         |
| <u>4 Die Interpretation Franziskas oder Wedekinds Schuldigkeit: Die konstruktive<br/>Gesellschaftskritik .....</u> | <u>24</u>  |
| 4.1 Der Zustand der bürgerlichen Gesellschaft.....   | 25         |
| 4.2 Die Versorgungsehe: Das Ende der Menschlichkeit.....   | 30         |
| 4.3 Versuch einer Ehe: Ist eine Frau der bessere Ehemann?.....   | 42         |
| 4.4 Veit Kunz und Franziska: Die Gestaltung der Freien Ehe.....  | 49         |
| <u>5 Wedekinds Aufgabe: Vorstellung der gesellschaftlichen Weiterentwicklung.....</u>                              | <u>70</u>  |
| 5.1 Der Neue Mensch und seine Fähigkeiten.....   | 70         |
| 5.2 Der individuelle Weg: Die Neue Lust/Unlustbilanz.....  | 71         |
| 5.3 Entgrenzung als notwendige Überwindung des Überholten .....  | 74         |
| 5.4 Die Integration des Geistes und der Sexualität stehen für Wahrhaftigkeit.....                                  | 77         |
| 5.5 Die neu zu gestaltende Frauenrolle.....  | 82         |
| 5.6 Die Neue Mutter - stark und selbstbewusst.....   | 85         |
| 5.7 Die Zukunft für Moral und Gesellschaft: Die Neue Ehe.....  | 88         |
| 5.8 Die gesellschaftliche Zukunft: Die Pädagogik als heiliges Ziel.....  | 92         |
| 5.9 Die Notwendigkeit des Neuen Mannes.....  | 96         |
| 5.10 Ergebnis: Wedekinds inhaltliches Programm.....  | 97         |
| <u>6 Wedekinds Prägungen und Erfahrungen.....</u>  | <u>101</u> |
| 6.1 Die familiäre Prägung Wedekinds.....   | 101        |
| 6.1.1 Die Gestaltung in Franziska.....   | 104        |
| 6.2 Der Verlag als Kanal zum Publikum.....   | 105        |
| 6.2.1 Das prägende Verhältnis zum Albert Langen Verlag.....  | 106        |
| 6.2.2 Vertrauen als Grundlage: Georg Müller .....  | 116        |
| 6.3 Die Wirkung der Verlage.....   | 117        |
| 6.4 Ergebnis: Wedekinds psychologische Determination.....  | 118        |
| <u>7 Wedekinds Strategie für den Erfolg.....</u>   | <u>120</u> |
| 7.1 Die Bedarfsanalyse: die Planung von Literatur.....   | 120        |
| 7.2 Die Notwendigkeit, Geld zu verdienen: Die Kunst der Reklame.....   | 124        |
| 7.2.1 Der Schriftsteller als Marke.....  | 127        |
| 7.3 Das Diktat des Publikums und die Kunst des Künstlers.....  | 129        |
| 7.3.1 Franziska: Gestaltung für das Publikum.....  | 129        |
| 7.3.2 Ein weiblicher Faust?.....   | 132        |
| 7.3.3 Der neue Weg: Die geschlechtsspezifische Ansprache.....  | 141        |
| 7.3.4 Die Bühnenausgabe: Anpassung an schwierige Zeiten .....  | 143        |
| 7.4 Wedekinds Antwort auf die Zensur in Franziska.....   | 146        |
| 7.5 Ergebnis: Ein Marketingexperte plant seinen Erfolg.....  | 153        |
| <u>8 Die Haltung des Stillstandes: Die behördliche Zensur.....</u>   | <u>156</u> |
| 8.1 Gibt es eine Notwendigkeit von Zensur?.....  | 157        |
| 8.2 Handhabung der Zensur in München um 1900.....  | 160        |
| 8.3 Der Münchner Zensurbeirat: Reform der Zensur?.....   | 163        |
| 8.4 Die Zensur und ihre Auswirkungen auf den Theaterbetrieb.....   | 165        |
| 8.5 Der Fall Wedekind: Die Macht der öffentlichen Meinung.....   | 167        |
| 8.5.1 Der persönliche Konflikt .....   | 169        |

|   |     |
|---|-----|
| 8.5.2 Der Zensurbeirat: Eine wirkungsgeschichtliche Katastrophe.....  | 171 |
| 8.6 Zensurenentscheidungen für das Stück Franziska.....               | 175 |
| 8.7 Ergebnis: Frank Wedekind, eine Störung im Zensurbetrieb.....      | 181 |
| 9 Das Werk Franziska: Haltung der Veränderung.....                    | 183 |
| 9.1 Die Frage nach der Sittlichkeit: Der Dritte Akt.....              | 183 |
| 9.1.1 Die sittliche Verantwortung von Kunst und Obrigkeit.....        | 186 |
| 9.1.2 Die sittliche Verantwortung des Mannes.....                     | 191 |
| 9.1.3 Die sittliche Verantwortung der Frau.....                       | 193 |
| 9.2 Ergebnis: FRANZISKA als Beweis der Sittlichkeit.....              | 195 |
| 10 Zusammenfassung: Franziska: Höhepunkt in Wedekinds Werk.....       | 197 |
| 10.1 Der Einfluss der Textgeneratoren auf Franziska.....              | 197 |
| 10.2 Die Zensurbehörde und die Sittlichkeit.....                      | 199 |
| 10.3 Wedekinds künstlerischer Anspruch und Umsetzung.....             | 202 |
| 10.3.1 Die Macht des Geldes, der Preis der Menschenwürde.....         | 203 |
| 10.4 Franziska ist kein Weiblicher Faust.....                         | 204 |
| 10.5 Die gesellschaftliche Untersuchung in Franziska.....             | 205 |
| 10.5.1 Die Ehe als Ebenbild der Gesellschaft.....                     | 205 |
| 10.5.2 Die bürgerliche Frau.....                                      | 206 |
| 10.5.3 Der bürgerliche Mann und seine Grenzen.....                    | 207 |
| 10.5.4 Frauen als Besitz der Männer: Ein Naturgesetz?.....            | 207 |
| 10.6 Wedekinds Vision.....  | 208 |
| 10.6.1 Die Neuen Menschen.....  | 208 |
| 10.6.2 Die Neue bürgerliche Gesellschaft.....                         | 209 |
| 10.6.3 Wo ist der Neue Mann?.....                                     | 210 |
| 11 Resumée und Ausblick.....  | 211 |
| 12 Literaturliste.....  | 215 |
| 12.1 Ausgaben der Franziska:.....                                     | 215 |
| 12.2 Einzelausgaben:.....   | 215 |
| 12.3 Gedichte und Lieder:.....  | 216 |
| 12.4 Erzählungen:.....  | 217 |
| 12.5 Aufsätze:.....   | 217 |
| 12.6 Briefe:.....   | 218 |
| 12.7 Sonstiges:.....  | 218 |
| 12.8 Sammlungen.....  | 219 |
| 12.9 Sekundärliteratur.....   | 220 |
| 13 Anhang.....  | 235 |
| 13.1 Kommissionsmitglieder.....                                       | 235 |
| 13.2 Entscheidungen des Zensurbeirates: Der Fall Wedekind.....        | 237 |
| 13.3 Internetquellen ohne Paginierung.....                            | 242 |
| 13.3.1 Anja Himmel: Giorgione und Tizian: Schlummernde Venus.....     | 242 |
| 13.3.2 Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung. Sprüche und Pfeile..... | 249 |
| 13.3.3 Frank Wedekind: Herr von der Heydte.....                       | 253 |

# 1 Einführung:

Auf dem Internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind wurde 1999 ein Stück von Frank Wedekind vorgestellt, das von der Forschung nahezu unberührt geblieben war: *FRANZISKA. EIN MODERNES MYSTERIUM* aus dem Jahr 1912, in dem es auch uraufgeführt worden war. Obwohl dieses Stück mit 469 Vorstellungen in 18 Inszenierungen bis 1926 durchaus als erfolgreich zu bewerten ist<sup>1</sup>, riss die Aufführungspraxis ab. Die erste Aufführung seit 1930 fand in Hannover, am Geburtsort von Frank Wedekind, in einer verkürzten und umgearbeiteten Fassung im Schauspielhaus Hannover im Jahr 2000 statt.<sup>2</sup> Warum dieses Werk 70 Jahre lang vergessen werden konnte, wird in dieser Arbeit zu klären sein.

*FRANZISKA* ist die Geschichte einer jungen Frau, die sich nicht in bürgerliche Konformitäten einpassen will. Sie schließt deshalb am Anfang des Stückes einen Vertrag mit dem „Sternenlenker“ Kunz ab, der ihr echte Männlichkeit und männlichen Lebensgenuss verspricht, wofür sie nach Ablauf von zwei Jahren ihrem Vertragspartner Veit Kunz als Leibeigene zugesprochen werden soll. Franziska wird zu Franz und als solcher zur „männlichen Bildung“ von Veit Kunz ins Bordell geleitet. Aber Franz, so stellt sich heraus, ist kein echter Mann. Franziskas maskuline Wirkung beruht auf Hypnose. Die Täuschung funktioniert derart perfekt, dass die Millionärstochter Sophie Franz heiraten wird. Die im Zweiten Akt beschriebene Ehe der beiden wird zwangsläufig unglücklich, und das liegt nicht nur am falschen Geschlecht des Ehemannes. Die Ehe endet mit dem Selbstmord Sophies. In der Mitte des Stückes erhält Veit Kunz politische Macht. Gleichzeitig wird Franz über die Schauspielerei auch öffentlich wieder zur Frau Franziska. Der vierte Akt ist dem Scheitern der Beziehung zwischen Veit Kunz und Franziska gewidmet. Franziska, die im letzten Akt finanziell unabhängig als allein erziehende Mutter in einer Künstlerkolonie lebt, schickt ihre ehemaligen Liebhaber und möglichen Väter ihres Sohnes fort. Am Ende soll sie sich dann doch entscheiden, ob sie ihren Verehrer Karl Almer, einen Kunstmaler, als männliche Alternative zu den vorherigen Liebhabern empfindet und deshalb heiraten wird. Das Stück endet offen.

Kein anderer Autor seiner Zeit hatte so intensive Konflikte mit der Zensurbehörde in München auszutragen wie Frank Wedekind. Wie für alle Werke Wedekinds muss auch für *FRANZISKA* das spezielle Verhältnis des Autor zu den Zensurbehörden untersucht werden. Seine Stücke unterlagen bis auf wenige Ausnahmen Zensurforderungen, die von der Namensgebung der Personen bis zu Streichungen einzelner Szenen oder gar ganzer Akte reichte, oder die Werke wurden ganz verboten. Entsprechend bemühte sich Frank Wedekind, seine Stücke vor dem behördlichen Zugriff durch geschickte Vorgehensweise zu sichern. Denn ein nicht aufgeführtes oder gelesenes Stück brachte für Wedekind, der auf die Tantiemen als einzige Einkünfte angewiesen war, erhebliche finanzielle Verluste mit sich.

---

<sup>1</sup> Vgl. **Friedmann, Jürgen**, *Frank Wedekinds Dramen nach 1900*, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 2, 1975., S. 154. Dazu kommt noch eine einzige Aufführung 1930 in Wiesbaden.

<sup>2</sup> „Franziska“ von Frank Wedekind, in einer Fassung von Thea Dorn. Premiere am 28.9.2000 im Schauspielhaus, Hannover. Regie führte Christina Paulhofer, die Hauptrollen spielten Isabella Parkinson als Franziska und Roland Renner als Veit Kunz.

Der Literaturwissenschaftler Hans Mayer<sup>3</sup> warf die generelle Frage auf, ob es moralisch vertretbar sei, auf jeden Fall aufgeführt werden zu wollen wie Wedekind, oder ob es nicht besser sei, die Aufführungen, müssten sie verändert werden, generell zurückzuziehen, wie es Arthur Schnitzler, Arzt und Psychologe, tat. Doch ist diese Frage müßig. Zum einen war Schnitzler finanziell von seinen Werken unabhängig, und dann hatte auch er, genau wie alle anderen Autoren jener Zeit, Erfahrungen mit der Zensurbehörde gemacht, die unauslöschlich prägend waren. Ein zurückgezogenes Werk wirkt - so betrachtet - eher wie eine Resignation, der Auffassung, den Zensuranforderungen nicht gerecht werden zu können, ohne die eigene Aussage entscheidend verändern oder bagatellisieren zu müssen. Ein auf die Forderungen der Zensur hin verändertes Stück kann somit eher als ein Beweis für sprachliche Höchstleistung gelten, wenn es dem Autor gelingt, die Zensur von der spezifischen Harmlosigkeit zu überzeugen und gleichzeitig die eigene Intention zu vertreten.

Künstlerisch gestaltet hatte Wedekind diese Auffassung schon in dem Stück *DER KAMMERSÄNGER* von 1899. Dort übernimmt es der Sänger Gerardo, den idealistischen Operschreiber Dühring mit der Realität zu konfrontieren, die weniger mit dem Genie des einzelnen als dessen Anpassung an den Rest der Welt zu tun habe:

Der Maßstab für die Bedeutung eines Menschen ist die Welt und nicht die innere Überzeugung, die man sich durch jahrelanges Hinbrüten aneignet. [...] Es gibt keine verkannten Genies.<sup>4</sup>

Enpassant erteilte Wedekind hierdurch der seiner Zeit aktuellen Diskussion um den genialen Menschen eine neue Wende: Nur das Genie kann berechtigterweise über alle Maßen berühmt werden, aber nur unter der Bedingung, dass es auf sein Publikum zuschreiben könne und es ihm dennoch gelänge, eigene Ideen entgegen der allgemein vorherrschenden Ansicht zu formulieren.

Wenn nach Wedekind die wahre Könnerschaft eines Autor sich in seiner Formulierungskunst zeigt, kann und muss diese auch für *FRANZISKA* nachgewiesen werden können. Die Frage, ob, wie und warum sich die Auffassung der Sprachkunst in der Konstruktion seines Werkes *FRANZISKA* niedergeschlagen hat, ist Leitfrage dieser Arbeit.

## 1.1 Vorgehensweise

Wie beinahe alle Werke Wedekinds gibt es auch *FRANZISKA* in mehreren, sich teilweise erheblich unterscheidenden Ausgaben. Veröffentlicht wurden zwei divergierende Fassungen, eine zu Lebzeiten unveröffentlichte Umarbeitung des Vierten Aktes kommt hinzu. Weil *FRANZISKA* noch nicht in der Gesamtausgabe der Editions- und Forschungsstelle erschienen ist, habe ich mich für die Erstausgabe von 1912 als textphilologischer Grundlage dieser Arbeit entschieden.<sup>5</sup> Sämtliche Zitate der *FRANZISKA* in dieser Arbeit beziehen sich, sofern bei vergleichen der Fassungen nicht anders angegeben, auf die Erstausgabe von 1912: *FRANZISKA. EIN MODERNES MYSTERIUM* in fünf Akten von Frank Wedekind. Georg Müller Verlag, München. Das Titelblatt zeigt das Gemälde die *HIMMLISCHE UND DIE IRDISCHE LIEBE* von Tizian. Die Erstauflage betrug 3000 Stück. Da die textkritische Neuausgabe der *FRANZISKA* noch aussteht und der Text selbst in den ersten 5 Ausgaben in verschiedener Paginierung vorhanden ist, werden von mir jeweils Akt, Bild und Szene angegeben, um das Auffinden der jeweiligen Textstelle zu erleichtern.

<sup>3</sup> Mayer, Hans, *Um Wedekind besser zu verstehen* (1987), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988., S. 67f

<sup>4</sup> Wedekind, Frank, *Der Kammersänger. Drei Szenen.*, Paris, Leipzig, München: Langen, 1899., Siebenter Auftritt, S. 39

<sup>5</sup> Die Urfassung ist, wie Kutscher es beschrieben hatte, in einem Ringheft niedergeschrieben. Diese Version tauchte erst vor kurzem (2004) als Ringheft, auf einem Dachboden in der Schweiz auf. Sie stand mir für diese Arbeit noch nicht zur Verfügung.

Die heutige literaturwissenschaftliche Diskussion verlagert sich gerade auch wegen der Ergebnisse der Forschungsarbeiten der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind in Darmstadt seit 1989/90 auf die fundamentale Frage: Welchen Standpunkt nahm Frank Wedekind ein? Welche Fassung der zugänglichen Texte zu einem Themenkomplex, die durchaus gravierende Unterschiede aufweisen können, beschreibt das ursprüngliche Vorhaben Wedekinds am besten?

Es werden in dieser Arbeit die verschiedenen Fassungen der *FRANZISKA* miteinander verglichen. Seit Goethes *WERTHER* wird diskutiert, welche Fassung die wirkliche Absicht des Autor widerspiegelt, die vitale Erstfassung oder die angepasste, abgeschliffene Form der folgenden. Literaturwissenschaftliche Methoden der Untersuchung verschiedener Fassungen wie die Differenzhypothese und das ihr zugrunde liegende Konzept der Bereicherung durch den ständigen Austausch zwischen Autor und Textgeneratoren (Verlag, Publikum und behördliche Zensur) werden hier wie eine Analyse der Defizithypothese, welche Veränderungen am Werk als künstlerische Bankrotterklärung gegenüber Zensur, Publikum oder Verlag auffasst, geleistet. Für eine Interpretation der *FRANZISKA* ist eine ausschließende Gegenüberstellung von Differenz- und Defizitmethode der verschiedenen Fassungen wenig sinnvoll, und deshalb werden in dieser Untersuchung beide Methoden als sich ergänzende Auslegungen betrachtet und angewendet.

Das gilt auch für das erst ein einziges Mal und separat 1918/1919 posthum veröffentlichte alternative Schlussbild der *FRANZISKA*, hier als *ZWEITES ENDE* bezeichnet. Der Wedekind-Biograph und Editor Artur Kutscher stufte das *ZWEITE ENDE* als „ganz schwache Form“<sup>6</sup> ein. Eine klare Fehleinschätzung, wie hier nachgewiesen werden wird. Eine Deutung der *FRANZISKA* unterscheidet sich so grundlegend von der Auslegung der Version *ZWEITES ENDE* wie das Schicksal der Titelfigur in beiden Fällen.

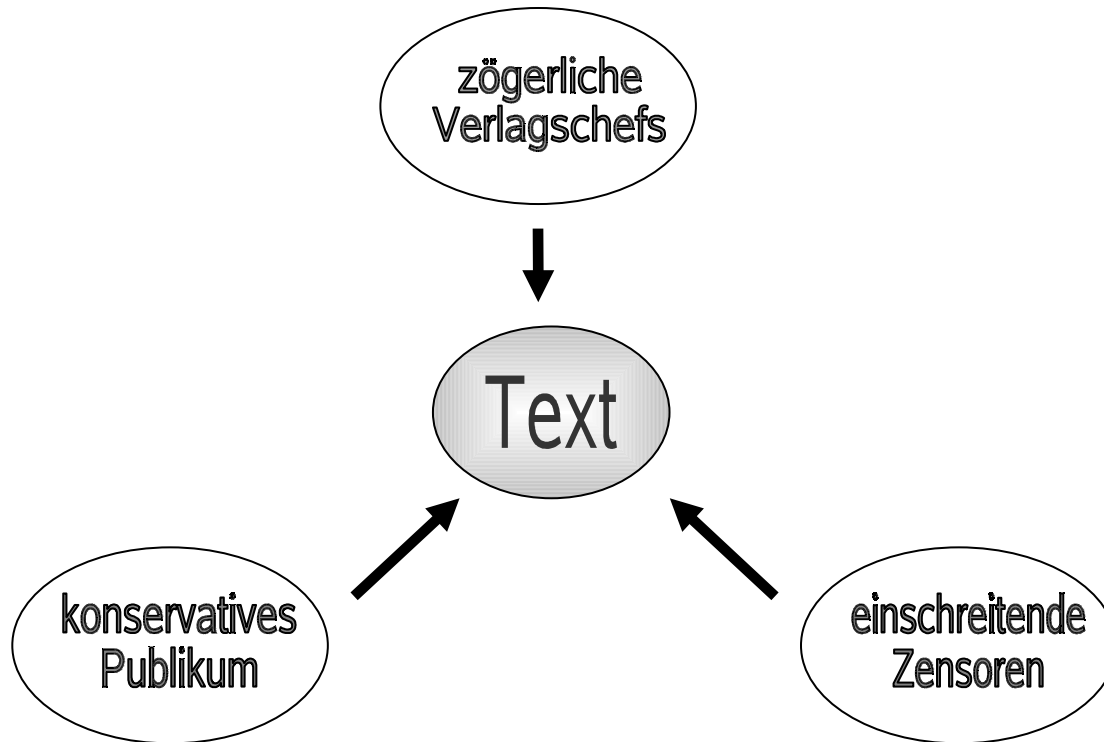
Diese Arbeit ist fachübergreifend zu verstehen. Zur Untersuchung der *FRANZISKA* werden deshalb nicht nur ausschließlich literaturwissenschaftliche Methoden ihre Anwendung finden, sondern ebenso historische, soziologische, psychologische, philosophische Arbeitsweisen herangezogen. In dieser Arbeit wird die *FAUST*-Nähe als akzeptiert vorausgesetzt und deshalb als Methode gewertet.

Die einen Text von Wedekind beeinflussende Textgeneratoren Verlag, Publikum und behördliche Zensur sind seit der Untersuchung des Lulu-Komplexes beschrieben und wurden erste Grundlage der hier vorliegenden Analyse.

---

<sup>6</sup> Kutscher, Artur, *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. Drei Bände*, München: Georg Müller, 1922, 1927, 1931., III, S. 133..





Unverzichtbar für eine umfassende Untersuchung des Werkes *FRANZISKA* ist die Kenntnis der patriarchalisch strukturierten bürgerlichen Gesellschaft zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und der daraus resultierenden Stellung der Frau, vor allem der bürgerlichen Frau, die in diesem Werk gestaltet wurde. Der gesellschaftliche Hintergrund ist dabei nicht nur in soziologischen Kategorien zu beschreiben, sondern auch in psychologischen, denn Wedekind war ein äußerst genauer Beobachter der seelischen Befindlichkeit seiner Zeitgenossen. Um das Stück *FRANZISKA* in seinen historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund einzuordnen und bewerten zu können, habe ich mich dazu entschieden, zeitgenössische Texte und Dokumente damals anerkannter Autoren unterschiedlichster Profession oder auch philosophische Modelle, die Wedekind aufgrund seiner humanistischen Bildung bekannt gewesen sind, heranzuziehen, um die Bedingungen und Voraussetzungen von Wedekinds Schreiben erstmals in einen neuen Zusammenhang zu stellen. Das ursprüngliche Textgeneratoren-Modell muss um die Komponente Zeitumstände erweitert werden und verändert sich damit zum textkonstitutiven Modell.

<sup>7</sup> Liebrand, Claudia, "Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu. Rezeptionsgeschichte und Text," in O. Gutjahr, Hg., *Frank Wedekind*, (Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Band 20 Königshausen & Neumann: Würzburg ,2001, 179-194., S. 182

Ein Werk entsteht durch Themenauswahl und Gestaltungsmöglichkeiten in einer selbstbestimmten Form. Die Einflussnahme auf den Autor von Außen hat aber genau dort ihre Grenzen, wo sie an Persönlichkeitsmerkmale stößt: Familienkonzepte und frühkindliche Programmierungen prägen einen Autor entscheidend und damit auch sein Werk. Das textkonstitutive Modell muss daher um die Komponente der psychischen Prägungen erweitert werden.

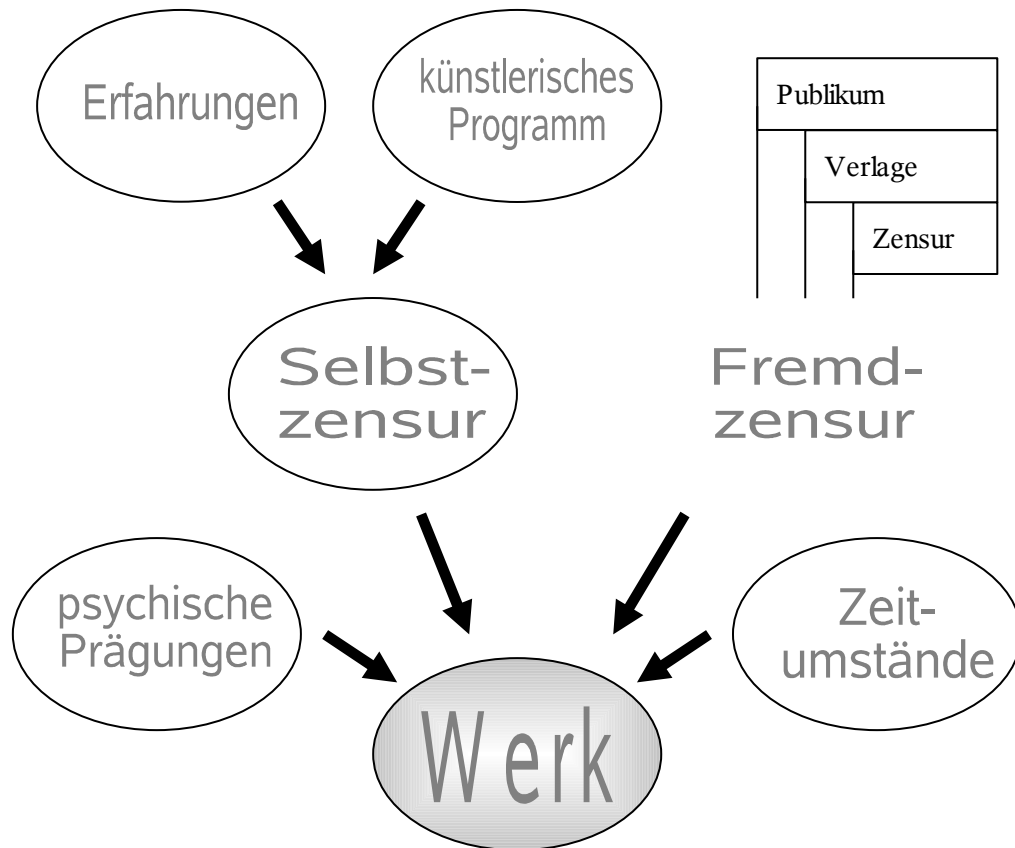
Ein weiteres entscheidendes Moment der Selbstzensur sind die Erfahrungen, die ein Künstler mit seiner Arbeit und der Bewertung durch Verlage, Zensur und Kritik macht. Das textkonstitutive Modell ist um die zusätzliche Komponente der persönlichen Erfahrungen zu erweitern.

Gerade Wedekind hatte, wie hier erstmals gezeigt werden wird, einen klaren künstlerischen Anspruch, der eine moralische Grundhaltung und eine sehr weitgehende Haltung umfasste, die seine persönliche Verantwortung als Künstler in und für seine Gesellschaft darstellte. Nicht nur die unermüdliche Umarbeitung seiner Stücke wurde Gestaltungsmerkmal, Wedekind erarbeitete Methoden, die direkt auf sein Publikum ausgerichtet waren und stellte mit ihnen in seinem Stück die Zensur und ihre Exekutive deren Ansprüche gegenüber und bewertete sein Ergebnis. Damit ist das textkonstitutive Modell um die nächste Komponente des künstlerischen Anspruchs zu erweitern.

In dieser Arbeit werden anhand des von mir entwickelten Modells für Frank Wedekind nicht nur die Textgeneratoren als beeinflussende Faktoren angenommen, sondern auch der auf den Text Einfluss nehmende Autor selbst und dessen Vorstellungen, Überzeugungen und Ansprüche untersucht und gewichtet.

## MODELL KONSTRUKTIONSFAKTOREN<sup>8</sup>

Durch Anwendung dieses bisher noch nicht erprobten methodischen Vorgehens gelingt



ein völlig neuer Zugang zu Wedekinds *FRANZISKA*. Zum ersten Mal seit der Erstausgabe des Textes, nach beinahe 100 Jahren (sic!), kann deshalb *FRANZISKA* aufgrund dieses strukturierten und neuen Vorgehens umfassend interpretiert werden.

Aufgrund dieser neuen Ansätze interpretatorischer wie auch analytischer Art wird schlussendlich die Stellung von *FRANZISKA. EIN MODERNES MYSTERIUM* in Wedekinds Gesamtwerk neu überdacht werden müssen.

Die vorliegende Arbeit erarbeitet sich die Konzeption der *FRANZISKA* von Innen nach Außen, von der Person zum Künstler, vom Autor zum Stück, vom Werk zur Wirkung. Diese Methode erzwingt es, Argumente oder Textstellen von unterschiedlichen Seiten an verschiedenen Stellen dieser Analyse zu beleuchten. Die dadurch zwangsläufig hervorgerufenen Redundanzen werden von mir um der Lesbarkeit und der Struktur dieser Arbeit willen in Kauf genommen.

<sup>8</sup> Es wäre zu überprüfen, ob das hier vorgestellte Modell Konstruktionsfaktoren auch als eine Grundlage für Interpretationen eines jeden Autors verstanden werden kann.

## 2 Einführung in den Forschungsstand

Der Titel *FRANZISKA. EIN MODERNES MYSTERIUM* mag heutige Leser verwirren. Wedekind war ein Meister des Witzes, und wenn man weiß, dass Anfang 1900 die Mysterienschreiber wie Pilze aus den Boden schossen, dann ist dieser Untertitel als eine Ironisierung durch Wedekind zu werten, als ein erster Hinweis auf eine Deutungsmöglichkeit der *FRANZISKA*.

Anlässlich einer ersten Lesung des Dritten Aktes von *FRANZISKA*, 1911 in Berlin, kündigte Frank Wedekind an, er habe einen weiblichen Faust, eben *FRANZISKA*, geschrieben. Ein Vergleich, der bis heute alle Rezensenten und Interpreten beschäftigt.

Ferdinand Hardekopf, der diese Lesung des 3. Aktes in Berlin rezensierte, lehnte einen Vergleich mit *FAUST* von vornherein ab. Hardekopf nannte ihn „Pose“<sup>9</sup>, eine Art Ablenkungsmanöver, denn Wedekind war für ihn ein „Unzeitgemäßer“, eine an der Gegenwart leidende und deshalb wegweisende Persönlichkeit.

Erich Mühsam veröffentlichte anlässlich der Uraufführung 1912 eine erste Interpretation.<sup>10</sup> Sie nimmt als einzige und im Gegensatz zu allen anderen bis heute veröffentlichten Arbeiten die Menschwerdung Franziskas wahr und bewertet den Vergleich mit Faust als verstärkenden Witz. Mühsam bewertet *FRANZISKA* als Wedekinds Meisterstück:

Franziska' ist Wedekinds reichstes und tiefstes, in der Konzeption kühnstes und im ganzen Wurf genialstes Werk.<sup>11</sup>

1913 verzichtete Dr. Richard Elsner in seiner sehr zeittypischen, wortgewaltigen Interpretation auf den Vergleich zum *FAUST*, weil Franziska „von den metaphysischen und tief menschlichem Erkenntnisdrange eines Faust himmelweit entfernt“<sup>12</sup> sei. Elsner sah das idyllische Ende als eine vom Autor ehrlich gemeinte Ohrfeige seines eigenen restlichen Stückes. Elsner verglich Wedekind mit Napoleon, als Rächer, Hasser und Zerstörer, der aber wie jener seinen Untergang erleben werde, weil es ihm an positivem Schöpfergeist mangle.

Zur selben Zeit lehnte auch Julius Bab einen Vergleich mit Goethe grundsätzlich ab, weil „schon das Ziel, die Gesamtrichtung des Wedekindschen Werkes an menschheitlichem Interesse mit dem Goetheschen Mysterium nicht einmal verglichen werden“<sup>13</sup> könne. Aber er suchte nach Gründen seiner Ablehnung und fragte indigniert:

Ist ein weiblicher Faust nicht etwas wie eine *contradictio in adiecto*? Ist Faust nicht als der immer Bewegte, der ewig Suchende, eben der spezifisch männliche Typus?<sup>14</sup>

Womit Bab als erster den Widerspruch zwischen der Deutung des *FAUST* und der Wedekindschen Ankündigung gefunden hatte, wenn er auch sie nicht ausdeutete, sondern im Offensichtlichen verharrte: Dass Franziska als Frau eben kein Faust sein könne. Eine weitergehende Interpretation war Julius Bab als Mann seiner Zeit noch nicht möglich, seine Kritik ist deshalb als zeittypisch zu bewerten.

---

<sup>9</sup> Hardekopf, Ferdinand, "Wedekinds Maske," *Die Schaubühne 7. Reprint Königstein/Ts. 1980*, 1911, 440f.

<sup>10</sup> Mühsam, Erich, "Franziska (Uraufführung)," *Die Schaubühne 8 (auch die Weltbühne), Berlin*, 1912, 664-668.

<sup>11</sup> Mühsam (1912), S. 664

<sup>12</sup> Elsner, Richard Dr., *Frank Wedekind: Franziska*, Berlin-Pankow: Ernst Elsner, 1913., S. 7

<sup>13</sup> Bab, Julius, "Wedekinds 'Faust'?" (1925)," (Über den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen, Lambert Schneider: Heidelberg, Darmstadt, 1960, 198-203., S. 117

<sup>14</sup> Bab (1960), S. 198

1920 erkannte Paul Fechter den literarischen Witz im Vergleich<sup>15</sup>, aber darin erschöpft sich auch seine Gegenüberstellung mit *FAUST*. Fechter erkannte nach Mühsam als erster die Diskussion der Frauenrolle in diesem Stück, aber seine Deutung sieht entscheidend anders aus: Franziska habe aus seiner Sicht auf ganzer Linie verloren: Der Versuch einer Frau auszubrechen, werde von den machtvollen Spießbürgern nicht goutiert und deshalb würden sie die Entwicklung einer Frau auch nicht zulassen.

Artur Kutscher verwies 1931 in der ersten literaturwissenschaftlichen Untersuchung über Wedekinds Werk und Leben auf Parallelen zu Goethe, dessen *FAUST* die Krönung seines Lebens, aber auch lebenslanges Werk gewesen war, unter anderem deshalb, weil Franziska 17 Jahre Entwicklungszeit vom ersten Entwurf gebraucht habe. Er führte die Nähe zu *FAUST* dezidiert aus, ohne *FRANZISKA* zum *FAUST*-Abklatsch zu machen.

Kutscher nahm den Untertitel als erster auf, er verwies auf das „Mysterium der Frau“. Und er nannte biographische Züge der Franziska, die u.a. bei der Malerin Maria Bashkirtseff, die Rollen sprengte, oder bei der Marquise von d'Urfé, einer geschulten Geisterseherin, die ein Mann werden wollte, zu suchen seien. Kutscher erkannte als erster, dass Franziska im Gegensatz noch zu Lulu aus *DIE BÜCHSE DER PANDORA* sich ihres Lebens bewusst sei und eine Eigenverantwortung für ihr Leben trüge. Ganz Mann seiner Zeit sah Kutscher in der Figur Franziska selbst ein Problem, wenn er auch anerkannte, dass sie es zu lösen versuche. Seine Einschätzung für die Stellung im Werk gleicht - wenn auch aus anderen Gründen - der Erich Mühsams fast zwanzig Jahre zuvor:

Franziska ist Wedekinds üppigstes Werk, es knistert und funkelt, es ist von Lust erfüllt, sieghaft, und klingt aus in einem Akkord der Versöhnung und Menschenliebe. Diese Gehobenheit prägt sich in der plastischen und volltönenden Sprache.<sup>16</sup>

Wenn man die zeitgenössischen Rezensionen über Aufführungen oder Lesungen zugrunde legt, kann man feststellen, dass die von Wedekind angelegte Ironisierung gar nicht berücksichtigt und der Abgleich mit *FAUST* nur oberflächlich geleistet worden war.

Eine lange Pause folgte, in der wenige und vor allem keine neuen Gedanken zu *FRANZISKA* formuliert wurden.<sup>17</sup> Allenfalls Jürgen Friedmann versuchte 1975 über den Weg der theatralischen Mittel dem von ihm als schwachem Alterswerk eingestuften Stück, eine Bedeutung abzugewinnen.<sup>18</sup> *FRANZISKA* war von der Öffentlichkeit vergessen, wurde nicht mehr gespielt, nicht mehr aufgelegt, war immer noch nicht interpretiert.

1999 wurde Franziska dank Ariane Martin wieder entdeckt. Die heutigen Literaturwissenschaftler akzeptieren die Nähe zum *FAUST*. So liest Martin *FRANZISKA* weder als Klassik-Nachfolge noch als dessen Parodie. Aber auch mit der Wiederbelebung änderte sich noch nichts Wesentliches an der Sichtweise einer *FAUST*-Adaption auf *FRANZISKA*, wenn auch erste vorsichtige Versuche unternommen wurden, andere Blickwinkel auf dieses Werk zu formulieren. Martins Lesart einer ausschließlichen Konzentration als Schlüsselstück auf Schwabing

Ich lese „Franziska“ im folgenden als allegorisches Schlüsselstück über Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Bohème, als Münchner Szenen.<sup>19</sup>

greift noch immer viel zu kurz.

2001 bleibt Sabine Doering in althergebrachter Interpretation stecken und spricht

<sup>15</sup> Fechter, Paul, "Franziska," *Frank Wedekind: Der Mensch und das Werk*, Jena, 1920, 117-124., S. 117

<sup>16</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931) III, S. 131

<sup>17</sup> Vgl. Irmer, Hans-Jochen, *Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung*, Berlin: 1975.

<sup>18</sup> Friedmann (1975), S. 154-158

<sup>19</sup> Martin, Ariane, "Spiel mit den Konventionen: Goethes "Faust" und Franziska Gräfin zu Reventlow in Frank Wedekinds 'modernem Mysterium' "Franziska", in S. Dreiseitel and H. Vinçon, Hg., *Kontinuität - Diskontinuität*, (Wedekind-Lektüren, Band 2 hg. von Frank Wedekind-Gesellschaft) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 75-96., S. 76

Franziska jegliche Entwicklung ab. Sie missversteht Wedekind und *FRANZISKA* eklatant, findet sich aber in Gesellschaft der ersten Rezensenten dieses Stückes, wenn sie unterstellt:

Das Modell des weiblichen Faust erweist sich damit für Wedekind als ein wenig empfehlenswertes Vorbild, da es seiner Auffassung über die Natur der Frau zuwiderläuft.<sup>20</sup>

Auch Elke Austermühl beschäftigte sich 2003 intensiv mit der *FAUST*-Nähe. Ihr eröffneten sich als erste nach der langen Pause in der Literaturwissenschaft Deutungsmuster jenseits des *FAUST*: Sie sieht Veit Kunz und sein Gesetz vom Menscheneigentum kritisch:

Franziska, die nach einer Idee gestaltet werden soll, entzieht sich Veit Kunz, als er glaubt, sie bereits zu besitzen, weil dies dem „Naturgesetz“ [...] entspreche: einem „Gesetz, das Menscheneigentum / Durch Opferfreudigkeit aus Menschen macht.“ [...] Diese Rechnung geht deshalb nicht auf, weil Veit Kunz die Gesetze der Natur mit denjenigen des Geistes verwechselt.<sup>21</sup>

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sich die gesamte Sekundärliteratur mehr oder weniger an der *FAUST*-Nähe rieb, aber bis auf Mühsam niemand versucht hatte, die Deutungshinweise des Autors selbst ernst zu nehmen und anzuwenden. Die Geister, die Wedekind mit seinem publikumswirksamen Leitgedanken eines weiblichen Faust rief, sind bis zu dieser Arbeit mächtig gewesen und ließen den Blick auf dieses Stück verengen und einseitig werden.

---

<sup>20</sup> **Doering, Sabine**, "Franziska die vollkommene Frau / Frank Wedekind," *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*, Wallstein: Göttingen, 2001, S. 250-277., S. 277

<sup>21</sup> **Austermühl, Elke**, "Frank Wedekinds "Franziska" - ein weiblicher Faust?," in A. Härter, E. A. Kunz and H. Weidmann, Hg., *Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Andereg zum 65. Geburtstag*, Vandenhoeck & Ruprecht: 2003, 79-100., S. 87

### 3 Der Künstler ist der Hüter der Gesellschaft

Für eine Untersuchung der Wirkung von Zensur auf Künstler und Werke ist es wichtig, wegen ihrer zensurierenden Kraft die persönliche Einstellung des Schaffenden zur Kunst bzw. zu deren Aussagekraft und –vorstellung zu kennen, die wegen ihrer Zielsetzung als sichtbarer Außenwirkung auf das Werk entscheidend sind.

Die Selbstzensur eines Künstlers ermöglicht das Werk, erst die Kenntnis über dessen Überzeugungen innerhalb seiner Zeitumstände ermöglicht eine vollständige Interpretation. Dies gilt im besonderen Maße gerade für Frank Wedekind, der wie kaum ein anderer aktuelle Diskussionen seiner Zeit in seinem Werk verarbeitete, wie hier gezeigt werden wird. Die Positionierung Wedekinds als Künstler wird hier im Spiegel seiner Vorstellungen von Selbstzensur und moralischer Aufgabe eines Kunstschaffenden untersucht und anhand der ausführlichen Interpretation von *FRANZISKA* nachgewiesen.

#### 3.1 Wedekinds Positionierung als Künstler

Für Wedekind war Kunst mehr als nur Gestaltung, er konnte dem Ansatz „L'art pour l'art“ nicht das mindeste abgewinnen. Kunst war für den Dichter Frank Wedekind ein Ausdruck moralischer Gesinnung, ethischer Anliegen, die menschliche Anforderungen und gesellschaftliche Weiterentwicklungen umfassen, was im Weiteren gezeigt werden wird.

Wedekind war kein Theoretiker, seine moralischen Ansichten legte er in Aufsätzen und Dramen dar. Für die Analyse aufschlussreich lassen sich hierbei drei Phasen unterscheiden: Die erste liegt in seinen künstlerischen Anfängen, als sich Wedekind mit seinen Untersuchungen zur Unterscheidung zwischen Witz und Humor<sup>22</sup> oder den Bedingungen für eine Elastizität des Lebens<sup>23</sup> einen Namen machte. Die zweite Phase beschäftigt sich mit der Rolle des Künstlers und der Position zur Frau. Die dritte Phase beschreibt vor allem eine Untersuchung der Moralität von Zensur. Diese Phase begann 1906, zeitgleich mit der Gründung des Münchner Männervereins zur Bekämpfung der Unsittlichkeit.<sup>24</sup>

Der Künstler, so lautete Wedekinds Auffassung, sei durch die strenge Zucht am Stück ein Synonym für Moral und die höchste moralische Instanz, weil nur durch die Ausführung dieser strengen Zucht dessen Werke alle Zeiten überdauern könnten. Und genau deshalb lehnte Wedekind die Zensur von außen so vehement ab, denn sie nehme die Entstehung der Kunst, den Schaffensprozess als solchen, seiner Meinung nach nicht wahr und deshalb nicht ernst.<sup>25</sup>

*DIE ZENSUR* von 1907 beschreibt diese künstlerische Grundauffassung deutlich: Im ersten Teil des Einakters wird vom Unglück des Künstlers oder schöpferisch tätigen Menschen berichtet, denn die Beziehung Mann/Frau wird durch den formenden Geist und dem von ihm zu formenden Stoff verkörpert. Um diese beiden Bereiche verbinden zu können, braucht der Mann bzw. der Künstler die Sinnlichkeit. Im zweiten Teil steht der Künstler vor dem Leben, dem Ideellen, der Tradition: Das aus Sinnlichkeit geformte Kunstwerk wird als Versuch für die Aufnahme in den Bereich des Geistes geschaffen. Das Kunstwerk hängt somit vom Sinnlichen ebenso wie vom Geistigen ab, daraus folgt, dass der Kunstschaffende automatisch von jeder fremden Wertvorstellung entbunden sein muss. Die Zensur des Künstlers als die allein gerechtfertigte bestehe im „Schamgefühl“, welches nichts mit dem Gebrauch des Wortes im ausschließlich sexuellen Kontext zu tun hat, sondern ein allgemein zu verstehendes Gefühl der

<sup>22</sup> Wedekind, Frank, "Der Witz und seine Sippe," *Neue Zürcher Zeitung*, vom 4.- 6. Mai 1887, 1887. (a)

<sup>23</sup> Vgl. Wedekind, Frank, "Zirkusgedanken," *Neue Zürcher Zeitung* v. 29.-30.6.1887, 1887. (b)

<sup>24</sup> Vgl. Kapitel 8.5

<sup>25</sup> Vgl. Kapitel 3.1: Kunst und Sittlichkeit

Unsicherheit in Bezug auf andere bedeutet, dem

'Bewußtsein der Unsicherheit in der Wirkung auf andere', die Angst vor Selbsterniedrigung oder -entwürdigung, ;das Gefühl der eigenen Ohnmacht.'<sup>26</sup>.

Die künstlerische Werkzensur sei dagegen unbedingt notwendig. Denn nur dadurch, dass der schöpferische Geist der Natur Gewalt antue, könne er ein Kunstwerk zustande bringen: Er müsse den Stoff der Form opfern. Die öffentliche Zensur dagegen sei völlig ungerechtfertigt, weil sie bloß eine Folge der allgemeinen Vorstellung über Sittlichkeit sei, d. h. ausgesprochen amoralisch und damit antischöpferisch, denn sie verkenne die Funktion der Kunst und verlange letztendlich, dass der Künstler sein Werk leugne.

Die öffentliche Zensur, so Wedekinds Auffassung, die er im nicht veröffentlichten Aufsatz *KUNST UND SITTlichkeit*<sup>27</sup> niederlegte, berücksichtige die künstlerischen Entstehungsgesetze, die vielfältigen Kontrollen des Autors nicht, der doch die Kunst, den höchsten aller Werte, schaffe. In *KUNST UND SITTlichkeit* führte Wedekind den Nachweis, dass Zensoren zur wirklichen Zensur auch dann nicht in der Lage wären, wenn sie es wollten, da sie bloß die Anforderung an die Sittlichkeit überprüften. Die Letztere wäre nach Wedekind zwar das höchste Ziel der Menschen, aber nur durch eine kulturelle Leistung erreichbar, die nicht jeder zuwege bringen könne.

Was ist Sittlichkeit?

Sittlichkeit ist etwas sehr Hohes. Sagen wir einmal vorerst, daß Sittlichkeit das Höchste ist, was der Mensch erstreben kann.

Sittlichkeit besteht darin, dass der Mensch das Beste tut, was er nach besten Gewissen tun kann.

Der Alleinstehende kann nicht sittlich sein.

Nur der Mensch unter Menschen ist sittlich. Dabei ist es mit dem Wollen nicht getan. Es gehört seelische Kultur dazu.<sup>28</sup>

Frank Wedekind interpretiert hier das *ARISTOTELISCHE MODELL DER MITTE*,<sup>29</sup> er nennt es „Seelische Kultur“. Er verweist aber auch auf die Schwachpunkte dieser Idee: Denn Sittlichkeit erweise sich als regional, temporär und individuell verschieden. Und er diagnostiziert als größtes Manko, dass nicht jeder nach den Anforderungen der „seelischen Kultur“ leben könne, jene Menschen wären dann von der Idee der Sittlichkeit per se ausgeschlossen. Damit impliziert er geschickt, dass Sittlichkeit die Kultur einer Elite sei, die eben nicht aufgrund moralischer Verdienste elitär sei, sondern schlicht das Glück habe, nicht im Elend zu leben. Denn nach Wedekind muss man sich Sittlichkeit leisten können:

---

<sup>26</sup> Shaw, Leroy Robert, "Bekenntnis und Erkenntnis in Wedekinds "Die Zensur", (Frank Wedekind zum 100. Geburtstag, hg. von Stadtbibliothek München) München, 1964, 20-36., S. 29

<sup>27</sup> Wedekind, Frank, "Kunst und Sittlichkeit (1906)," in H. Reinhoß, Hg., *Das Frank Wedekind Buch*, Bertelsmann: Gütersloh, 1965, 584-585. Dieser Aufsatz stellt nach Artur Kutscher nur eine Studie zu dem nicht veröffentlichten Themenkomplex *DIE GROSSE LIEBE* dar. Meiner Ansicht nach ist er weitaus mehr als eine Reaktion auf den Umgang des Zensurbeirates mit Frank Wedekinds Werken zu bewerten. Dafür spricht die verhältnismäßig große Anzahl von Aufsätzen, Artikeln und Stücken, die zu jener Zeit entstanden und veröffentlicht wurden, die alle das Thema Zensur und Sittlichkeit behandelten, wie Wedekind, Frank, *Die Zensur. Theodizee in einem Akt*, Berlin: Cassirer, 1908., Wedekind, Frank, "Sieben Fragen an den Münchener Zensurbeirat (1911)," in M. Hahn, Hg., *Frank Wedekind. Prosa. Erzählungen, Aufsätze, Selbstzeugnisse, Briefe*, Band III Aufbau-Verlag: Berlin, Weimar, 1969, 246-247. (a) und Wedekind, Frank, "Torquemada (1912)," in M. Hahn, Hg., *Frank Wedekind. Prosa. Erzählungen, Aufsätze, Selbstzeugnisse, Briefe*, Aufbau-Verlag: Berlin, Weimar, 1969, 250-253. (b).

<sup>28</sup> Wedekind (1965), S. 584

<sup>29</sup> Vgl. Kapitel 8.1



Trotzdem gibt es verschiedene Arten Sittlichkeit: Krähwinkler Sittlichkeit. Hannoversche Sittlichkeit. Preußische Sittlichkeit. Deutsche Sittlichkeit. Menschliche Sittlichkeit des Künstlers (für seine Überzeugung einzutreten).

Nun kommt ein Gebiet, wo es keine Sittlichkeit mehr gibt, weil das Elend zu groß ist. Raubtiermoral.

Alles mitten in der christlichen Kultur.

Diese Exemplare werden von der Sittlichkeit ausgestoßen, die Sittlichkeit führt einen unerbittlichen Krieg gegen sie, der regelmäßig mit dem Henkerbeil endet.

Resultat: Hier sittliche Menschen, dort verfluchte und verdammte.<sup>30</sup>

Sittlichkeit, argumentiert Wedekind weiter, stünde wie alles und jeder unter der über allem stehenden Religion. Diese Logik ließ ihn schlüssig zu der Ansicht gelangen, dass die Religion höher als die Sittlichkeit zu bewerten sei. Religion sei praktisch und dürfe fanatisch sein, müsse es sogar, weil es ihr um hohe Werte ginge. Fanatische Sittenwächter dagegen würden auch von der Religion nicht geschätzt, weil sie die Ewigkeit für die Gegenwart geopfert hatten:

Aber die Religion ist rein praktisch. [...] Ewiger Tod, ewiges Leben. Weil es sich um so gewaltige Werte handelt, muß die Religion fanatisch sein. Die Religion kennt keinen Spaß. Die Religion nimmt deshalb den wütendsten Kampf gegen die Sittlichkeit auf, nicht gegen die Sittlichkeit von heute, sondern gegen die, die ihr jeweilen entgegenstand. [...]

Was wird aus den Pharisäern und Schriftgelehrten? Was wird aus den ...? Was wird aus allen Pfaffen und Richtern, die die Folter anwandten?

Nach der Sittlichkeit sind sie unantastbar. Aber die Religion, die himmelhoch über der Sittlichkeit steht, hat kein gutes Wort für sie. Sie haben das Ewige dem Zeitlichen geopfert. Sie haben ihren Lohn dahin.<sup>31</sup>

Doch selbst Religion, führt er in seinen Ausführungen fort, sei vergänglich, wie die untergegangene Religion der Alten Griechen, die uns Homer nahe gebracht hatte, deutlich aufzeige. Und anders als die griechische Götterlehre habe die Kunst des Homer alle Zeitläufe überstanden, deshalb sei die Kunst höher zu bewerten als die Religion, die ja selbst über der Sittlichkeit stehe. Allein deshalb, so Wedekinds Schlussfolgerung, sei eine Bewertung der Kunst im Sinne der Sittlichkeit unsinnig.

Wedekind belegte in dem ihm eigenen Stil, dass diejenigen, welche Urteile gegen die Kunst im Sinne der Sittlichkeit fällen, auf der von ihnen eigens aufgestellten Rangordnung der Moral in der Bewertung selbst ganz unten stünden. Er zweifelte damit deren Berechtigung und Befähigung zur Kritik an höheren moralischen Stufen an, während er selbst als Autor, als Schaffender Epochen übergreifender Kunst, des höchsten aller Werte, ganz oben auf der Rängeleiter und vor allem weit über dem Zensor, dem Vertreter der Sittlichkeit zu finden sei.<sup>32</sup>

Der theoretische Aufsatz *KUNST UND SITTLICHKEIT*<sup>33</sup> wird von Wedekind im Stück *FRANZISKA* auf seine Richtigkeit überprüft. Wer ist wann ein Künstler und warum? Der Herzog, seines Zeichens Festspielautor, stellt sich für das Theatergenre als von derselben Qualität heraus, die auch Laurus Bein für die Schriftstellergilde oder Karl Almer für die bildenden Künste haben: Sie alle sind bestenfalls Handwerker ohne echte, die Zeiten überdauernde Kunstwerke schaffen zu können. Auch Veit Kunz wird sich nicht als Künstler in jenem Sinne herausstellen, weil die Aussage seines Werkes dessen Unsittlichkeit beweist, wie in Kapitel 4.4 nachgewiesen.

<sup>30</sup> Wedekind (1965), S. 584

<sup>31</sup> Wedekind (1965), S. 584

<sup>32</sup> Der hier zitierte Aufsatz wendet sich ans Publikum. Dass sich das zahlende Publikum verprellt fühlen könnte, lag nicht in Wedekinds Absicht, deshalb argumentierte er geschickt, dass das anwesende Publikum sich nicht angesprochen fühlen müsste, denn es selber habe selbstverständlich die höchste Stufe erreicht, weil es allein durch seine Anwesenheit Interesse zeige und mit der Kunst auseinandersetze. Es nehme das höchste menschliche Gut wahr: „Die Kunst zu ehren, Gott zu fürchten, der Sitte zu gehorchen.“ Wedekind (1965), S. 585

<sup>33</sup> Wedekind (1965)

Wenn Wedekinds Annahme stimmt, dass ein Autor durch das Schaffen eines unvergänglichen Kunstwerkes innerhalb der moralischen Rangordnung ganz oben stehe, dann darf und muss der Künstler auch der Hüter der Moral sein, wie es schon Platon in seinem Idealen Staate, der Politeia, vertreten hatte (vgl. Kap. 8.1).

### **3.2 Wedekinds Pflicht: Die Anpassung der Moral**

Moral steht für die Verbindlichkeit im Miteinander und ist grundsätzlich überall auf der Welt gleich, immer werden Neid, Rache, Mord und Diebstahl geächtet. Sie sind unbestritten notwendige Grundlagen allen menschlichen Miteinanders, welches wiederum Basis ist für eine funktionsfähige Gesellschaft. Die weitergehenden moralischen Ansichten einer jeden Gesellschaft unterscheiden sich allerdings durchaus. Eine Gesellschaft ohne neue Ideen hat keine Zukunft und deshalb hat auch eine Moral, die sich nicht weiterentwickelt, keine Überlebenschance.

Da Moral der Stützfeiler einer jeden funktionierenden Gesellschaft ist, hat der Künstler, wenn er als Hüter der Moral fungiert, somit die Aufgabe, neue Ideen und Weiterentwicklungen genau auf ihre Wirkung für seine Gesellschaft zu überprüfen und auszuwählen, um sie dann sinnvoll für eine funktionsfähige, auf Moral basierender Gesellschaft im Kunstwerk beispielgebend zu implementieren. Dies gelingt Wedekind bravourös in *FRANZISKA*, wie hier im weiteren gezeigt werden wird.

Die „sittlichen und moralischen Bedenken“, die die Zensurbehörden immer wieder ins Feld führte, um Werke mit Zensurauflagen oder –verboten zu belegen, richteten sich eben nicht, wie man unbedarft meinen könnte, gegen die immer und überall vorhandene „Unmoral“, sondern gegen die Darstellung einer sich verändernden Moral. Diese Veränderung wurde von den konservativen Kräften Münchens, die am Überlieferten und Bekannten festhalten wollten, auf allen Wegen bekämpft, denn die „neue Moral“ wurde von ihnen als „sittliche Umsturzbewegung“ verstanden. Die Künstler, die die neue Richtung vertraten, nannten sie die „Moderne“, keine Definition, wohl aber ein Sammelbegriff für Assoziationen. Als „modern“ galt eine freiere Richtung, eine Infragestellung aller tradierten sittlichen und moralischen Weltanschauungen, die Jahrhunderte lang das Lebensgefüge des Einzelnen und des Staatengefüges gestellt hatten.

Es prallten zwei grundlegende Ansichten aufeinander, die eine, die sich aufgrund von Tradition und Glauben legitimierte, die andere, die auf Wissen setzte. Frank Wedekind ging einen dritten Weg: Er wollte beiliebe keinen Umsturz, sondern eine sinnvolle und längst überfällige Anpassung an zeitgemäße Lebensbedingungen. Er kämpfte zeitlebens in seinem Werk für eine Modernisierung der Moral aus der Überzeugung heraus, dass nur der Wandel Überleben ermöglicht, sich eine modernere und damit überlebensfähige Gesellschaft bilden müsse, deren Bedingungen von geeigneten Personen auszuwählen seien. Wedekind fühlte sich als ernstzunehmender Künstler für diese Aufgabe sowohl berufen als auch verpflichtet. Bis heute ist dieser grundlegende Ansatz Wedekinds nicht erkannt worden.

### **3.3 Wedekinds Methode: Die Drastifizierung**

Frank Wedekind hätte es einfach haben können: Seine Begabung für Schnelldichtung und seine Analysefähigkeit versprachen schnelle und große Erfolge, wenn er beispielsweise im lockeren Stil Liebesromane oder, falls der Kenner sich das nicht vorzustellen vermag, Schwänke und Grottesken am laufenden Band produziert hätte. Wedekind hätte sehr schnell sehr reich werden können, wenn er nicht an sich selbst und an seine Kunst einen so hohen moralischen Anspruch gehabt hätte.

Er verstand sich als ernst zu nehmender Künstler, als solcher musste er wirken, die Menschen berühren und dadurch zum Besseren verändern. Mit seiner Dichtung wollte Frank Wedekind unterhalten, um auf diesem fruchtbaren Nährboden seine ernstesten Ansichten dem Publikum nahe zu bringen. Moral und Geldverdienen schlossen sich bei ihm nicht aus, im Gegenteil, sie bedingen einander: Moral ohne Geld ist schlecht möglich, aber Geld ohne Moral ist unverantwortlich. Wedekinds Stücke sind deshalb immer hochmoralisch, sie weisen immer über den Einzelnen hinaus, wünschen das Nebeneinander in ein menschliches Miteinander zu verwandeln.

Wedekinds Plattform zur Veränderung der Menschen war das Theater, und nur an diesem Punkt teilte er die Auffassung der Zensurbehörden: Er war sich sicher, dass das Miterleben eines Theaterstückes mehr noch als die Literatur die Chance böte, Menschen zu verändern. Alle Anforderungen an die Figuren Wedekinds sind deshalb situationsbedingte Änderungen, die Emotionen als Wirkung hervorrufen, die selbst immer eine Reaktion auf die Außenwelt sind. Eine innerpsychologische Untersuchung im Sinne Freuds kann man bei Wedekind dagegen nicht finden: Vom psychologischen Drama war er so weit entfernt wie vom Realismus.

Wedekind hatte sehr genau beobachtet und festgestellt, dass der menschliche Umgang miteinander in der bürgerlichen wilhelminischen Gesellschaft an Stereotypen und allgemeinen, einseitig belastenden Rollenzuweisungen krankte. Um sein Ziel der Veränderung des menschlichen Miteinanders zu erreichen, bedürfte es notwendig, so stellte der psychologisch versierte Wedekind fest, sowohl für Autoren als auch für Zuschauer, der Einfühlung in die Gedankenwelt und soziale Situation eines anderen Individuums. Die Bedingung dafür sei die grundsätzliche menschliche Fähigkeit zur Wahrnehmung anderer Ideen, Vorstellungen, Erfahrungen, und die Anerkennung dessen, dass diese gleichwertig zu den eigenen seien und deshalb ebenbürtig diskutiert werden müssen. Gegebenfalls sollte dann die eigene Ansicht revidiert werden, um durch die Annahme fremder Gedanken die eigene Persönlichkeit erweitern zu können. Vgl. Kapitel 3.3.

Da Wedekind nicht nur unterhalten wollte, sondern unterhaltend sein Publikum verändern wollte, weil er ein echtes moralisches Sendungsbewusstsein hatte, war eine erfolgreiche intra- oder interpsychologische Mustererkennung für ihn wichtiger als für jeden anderen: Denn nur wenn Vorurteile und Verhaltensweisen bewusst gemacht werden können, können sie auch verändert werden. Die Bereitschaft dazu, wusste schon Wedekind, muss beim einzelnen Zuschauer nicht bewusst beschlossen werden, nur der Boden muss bereitet sein.

Wedekind stellte typische bürgerliche Erfahrungswelten auf die Bühne. Seine Ausgangssituationen sind Erfahrungen, die sein von ihm angenommenes Publikum an sich selbst bereits erlebt haben konnte, mindestens aber eine feste Vorstellung darüber entwickelt hatte. Wedekind konstruierte Typen und typische Situationen aufgrund ihrer Wirkung: Hure,

Geliebte, Ehefrau, Zensor, im Bordell, in der Ehe, auf der Bühne. Diese Typisierung bewirkt zunächst einen hohen Wiedererkennungsfaktor beim Zuschauer. Diese Wiedererkennung brauchte Wedekind, um seinem Publikum Zeit zu geben, sich bestimmte Vorurteile zu gestatten. Wenn das erfolgt war, wie der zeitübliche Gedanke, eine Prostituierte sei keine Frau, sondern Mensch Dritter Klasse, dann bricht Wedekind mit dieser Ansicht und schildert eine andere: Prostituierte können durchaus gebildet sein, sie haben Träume und Wünsche wie alle anderen, sie unterscheiden sich kaum von den Frauen im Auditorium.

Der nächste Schritt nach der Entlarvung von Vorurteilen wird durch die Darstellung großer Emotionen vorbereitet. Protagonisten werden mit Leidenschaften ausgestattet und alle Figuren an ihrer Fähigkeit zur Veränderung, der Wedekindschen „Elastizität“, gemessen.<sup>34</sup> Nur die, die Elastizität beweisen, werden sich verändern können, alle anderen werden im Typenhaften verbleiben und scheitern. Letztlich ist das auch das Schicksal des Veit Kunz, der sich nach seiner verunglückten materiellen und künstlerischen Existenz zwar ein neues Leben aufbauen kann, aber sein Leben bleibt leer: Er kann zwar überleben, aber er kann sich nicht entwickeln.<sup>35</sup>

Durch eine Konfrontation mit den eigenen Vorurteilen wird der Zuschauer in die Lage versetzt werden, diese auf ihre Anwendbarkeit zu überprüfen und gegebenenfalls zu verwerfen. Der Zuschauer kann also nicht nur dabeisitzen: Diese spezielle psychologisierende Methode Wedekinds, die natürlich mit dem Mittel der Überzeichnung arbeitet, zwingt den Zuschauer Stellung zu beziehen, die er dann aufgeben muss, um sich neu zu orientieren, die möglicherweise wieder aufzugeben ist usw.

Und ähnlich verfuhr Wedekind auch bei der Gesellschaftsanalyse. Dieser Dichter beließ es weder bei einer individuellen Sicht der Dinge, noch bei einer allgemeinen Schilderung beispielsweise verschiedener Arten, eine Ehe zu leben. Durch eine genaue Analyse von Vor- und Nachteilen der einzelnen Formen wird der Zuschauer zur Bewertung gezwungen und muss gegebenenfalls erkennen, dass die eigenen Ansichten zu verändern sind.

Wedekind wendete nicht nur die Typisierung und die Entlarvung von Vorurteilen an, sondern er setzte gezielt bestimmte Stimmungen ein. Deshalb bevorzugte er in seinen Werken einen steten Wechsel zwischen Anspannung und Entspannung. Da die anspannenden Phasen, die Denkanstöße, stets in typisierender Form erfolgen, die entspannenden Phasen aber mit Witz, Humor oder auch durch Schadenfreude wirken, wird eine Atmosphäre geschaffen, in der der einzelne Zuschauer bereit ist, sich zu öffnen und so in die Lage versetzt werden kann, seinen eigenen Horizont zu erweitern.

Seine Aufgabe als Künstler verstand Wedekind als Hilfe zur Selbsthilfe: Er ermöglichte dem Zuschauer die Überwindung von überholten Begrenzungen, in dem er ihm in der Weiterentwicklung einzelner Themen Alternativen anbot, an denen seine Figuren und mit ihnen - durch das Nacherleben des Geschehens auf der Bühne - auch seine Zuschauer wachsen würden.

---

<sup>34</sup> „Elastizität“ im Sinne Wedekinds bedeutet die Fähigkeit, dem Leben und dessen Anforderungen standzuhalten und nicht zu brechen, indem man sich biegt, aber nicht verbiegt. Vgl. Kapitel 2.5.1

<sup>35</sup> Da gleicht Kunz dem Marquis von Keith. Die Weiterentwicklung Kunz in *FRANZISKA* geht über die physisch-finanzielle Ebene hinaus, die noch das Stück *MARQUIS VON KEITH* beschreibt, in die persönliche. Der Begriff „Elastizität“ wird erweitert, dessen Verständnis verlangt jetzt auch eine notwendige Anpassung in der Persönlichkeit.

Die ständige Neuorientierung wird von Wedekind mit Mitteln der Komik, der Persiflage oder auch durch Darstellung geradezu absurd übersteigter Situationen und Reaktionen erreicht. Wedekind deswegen als einen Schriftsteller der Grotesken zu bezeichnen, hieße, Wedekind beließe es beim Schildern durch Übertreibung. Und das ist schlicht falsch, weil es in seinem Werk eben nicht nur um eine bloße Beschreibung gesellschaftlicher oder individueller Missstände geht, die durch die Übersteigerung deutlich gemacht werden soll, sondern Wedekind wollte wesentlich mehr: Ihm ging es nicht um eine Beobachtung oder Analyse allein, er wollte Einsichten fördern und damit die von ihm als notwendig gesehene Veränderung schaffen.

Die von Wedekind entwickelte Methode geht also weit über die Groteske hinaus. Und um das deutlich zu machen, wird Wedekinds Arbeitsweise von mir mit Blick auf ein modernes psychologisches Verfahren, die Strategische Therapie, deren Vordenker Wedekind gewesen sein könnte, "Drastifizierung" genannt.

## 4 Die Interpretation *FRANZISKAS* oder Wedekinds Schuldigkeit: Die konstruktive Gesellschaftskritik

Wedekind interessierten weder politische Strukturen noch kapitalistische oder kommunistische Ansätze. Er war weder ein politischer Schriftsteller<sup>36</sup> noch ein Vertreter des Realismus, aber ein fähiger Kopf, der verschiedene Theorien zusammenführte. Wie Adam Smith, Wirtschaftsphilosoph, und Karl Marx war er davon überzeugt, dass letztlich die Menschheitsgeschichte zum guten Ende geführt werden würde. Wie sie sah er in der Wirtschaft ein evolutionäres System mit eigenständigen Gesetzmäßigkeiten, das nur im sozialen Kontext und vor dem Hintergrund der in einer Gesellschaft vorherrschenden geistigen Anschauungen verständlich ist. Alle drei haben einen klaren Blick auf die Schattenseiten des Fortschritts. Marx und Smith machen auf die Potenziale von technischem und wirtschaftlichem Fortschritt aufmerksam, die sich in der Wirtschaft ihrer Zeit entfalten, Wedekind spezialisierte sich auf den sozialen Kontext. Dieser Ansatz wurde schon zu seinen Lebzeiten von der behördlichen Zensur nicht gewürdigt und von der Kritik zumeist nicht verstanden.

Frank Wedekind ging mit seiner selbst gestellten Aufgabe als Hüter der Gesellschaft sehr verantwortungsvoll um: Um Mängel und Chancen sichtbar zu machen, sah er immer eine Analyse des Ist-Zustandes als die Voraussetzung für eine notwendige Veränderung an eine Anpassung. Das Begreifbarmachen der Zusammenhänge erfolgte durch eine Struktur: Der Überblick für den einzelnen wird durch Reduktion geschaffen, ein noch heute üblicher Ansatz, um die Gesundheit eines Systems und seinen Veränderungsbedarf zu erkennen. Die Reduktion erfolgt durch die Annahme der Gleichsetzung, dass das Problem des Systems immer auch ein Problem des einzelnen Mitglieds ist oder eben auch umgekehrt.

Die Ehe/Familie, da waren sich auch zu damaliger Zeit alle Kräfte der Gesellschaft einig, ist die Keimzelle der Gesellschaft. Wenn die Ehe/Familie Keimzelle der Gesellschaft ist, dann kann ihr Zustand eine Allegorie der bürgerlichen Gesellschaft sein. Und aus dieser Annahme heraus konnte Wedekind nirgends den Zustand der bürgerlichen Gesellschaft besser erforschen als in einer Untersuchung der Ehe, ihrer Ausprägungen, Schwierigkeiten und Erfolge, was er beispielsweise in *FRANZISKA* bravourös leistete.

Wedekinds Analyse der bürgerlichen Gesellschaft kam vom allgemeinen Zustand zum besonderen, von der Menschlichkeit in der Gesellschaft zu der in der Ehe.

Die zu jener Zeit heftig tobenden gesellschaftlichen Diskussionen der Gesellschaft um das Eherecht wirbelten das traditionelle Gefüge der bürgerlichen Gesellschaft durcheinander. Nur über dieses Wissen kann sich erschließen, warum Frank Wedekind mit der Diskussion dieser Lebensform im Stück nicht nur seine moralischen Verpflichtung nachkommen wollte, sondern auch Erfolg beim Publikum zu haben annehmen konnte.

Frauen lebten um 1900 sehr fremdbestimmt. Die Frauenbewegung kämpfte damals um die Rechte auf Arbeit, Besitz und politische Mitbestimmung. Für heutige Leser mag das Ausmaß der Unterdrückung der Frau kaum nachzuvollziehen sein.

Solange die Frau bei ihrem Vater wohnte, bestimmte er über sie und über ihr Geld, dessen Besitz in die Hände ihres späteren Ehemannes übergang. Ausschließlich Schmuck und vielleicht Haushaltsgegenstände wurden der Frau zugestanden.

Abtreibende Frauen wurden mit Zuchthaus bestraft. Ausnahmen wie wir sie heute kennen,

---

<sup>36</sup> Dem widerspricht auch nicht die Gestaltung von *BISMARCK*, ein völlig aus dem Wedekindschen Gestaltungsrahmen fallendes Stück. Es liest sich als Art Heldenverehrung und kommt völlig ohne die Konfrontationskraft der Gestaltung Männer/Frauen aus: In der Politik habe die Frau keinen Platz (S. 92), **Wedekind, Frank, Bismarck. Historisches Schauspiel in fünf Akten**, München: Müller, 1916.

beispielsweise nach einer Vergewaltigung oder bei Gefahr für das Leben der Mutter, gab es nicht. Die Väter gingen übrigens in jedem Fall straffrei aus.

Die Verantwortung in der Kindererziehung zeigte sich in der Entscheidungsgewalt, die durchaus wörtlich zu nehmen ausschließlich in den Händen des Vaters lag.

Trotz allgemeiner Schulpflicht ermöglichten sogenannte „höhere Töchter-Schulen“ für Mädchen keinen Übergang in die gymnasiale Oberstufe, im Volksmund wurde der Abschluss „Puddingabitur“ genannt. Erst ab 1903 durften Frauen in Bayern die Universitäten besuchen.

Ein Wahlrecht für Frauen, das Widerspruch auch auf der politischen Ebene ermöglicht hätte, wurde erst 1918, nach dem verlorenen Weltkrieg, eingeführt.

Wie kein anderer fasste Frank Wedekind juristische, soziologische und psychologische Faktoren künstlerisch in seinen Werken, auch in *FRANZISKA*, zusammen, um die Keimzelle der Gesellschaft, Ehe und Familie, auf ihren aktuellen Zustand zu untersuchen, um möglicherweise aus dem Ergebnis der Analyse ihren Bestand oder ihre Abschaffung zu fordern, wie im weiteren gezeigt werden wird.

## **4.1 Der Zustand der bürgerlichen Gesellschaft**

Seine eindrucksvollste Analyse der Menschlichkeit in der bürgerlichen Gesellschaft leistete Wedekind mit der Szene „Claras Weinstube“ in *FRANZISKA*, die als modernes Pendant zu „Auerbachs Keller“ aus dem *FAUST* zu verstehen ist. Jedermann kennt die Szene in „Auerbachs Keller“. Das liegt sicherlich an ihrer einfachen Struktur, aber auch an der bekannten Darstellung des auf dem Weinfass fliegenden Fausts in Begleitung von Mephistopheles.<sup>37</sup> Den Bekanntheitsgrad und die Einfachheit dieser Szene legte Wedekind zugrunde, um daran die Gesellschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts vergleichend zu zeigen und zu bewerten.

„Auerbachs Keller“ war eine Kneipe, in der Trinkgelage abgehalten wurden. Die Männer dort, angeheizt durch den Alkoholspiegel, erzählen sich Zoten und prügeln sich. Die Verrohung des Einzelnen, der Verlust von Menschlichkeit, Feingefühl, Einfühlungsvermögen und Kommunikationsfähigkeit wird von den Teilnehmenden nicht einmal bemerkt. Der Zuschauer ist peinlich berührt, distanziert sich. Die gesamte Atmosphäre ist ins Animalische abgesunken, ablesbar an den Tiernamen, hörbar an trunkenen Kommentaren, denen nichts mehr heilig ist, die sich in Rohheit und Rüpelhaftigkeit ergehen.

Ebenso wenig wie Faust diesen tumben Lustbarkeiten etwas abgewinnen konnte, kann Franziska, die männliche Genussfähigkeit für sich vertraglich vereinbart hatte, als der Adept Franz sich in der modernen Version, der „Weinstube Clara“, wirklich wohl fühlen. Die Frage, ob dieses an der speziellen Situation Franz' liegt, der nur ein Mann aufgrund von hypnotischer Wirkung ist, oder ob die Situation generell nicht zum Genuss geeignet ist, wird nur indirekt gestellt und deshalb jedem einzelnen Zuschauer zur Beantwortung überlassen. Aber der Zuschauer kann die eigenen Vorurteile in der brutalen und herzlosen Umgehensweise der Menschen untereinander in jener „Weinstube Clara“ bestätigt finden. Jenes Animierlokal, das von Männern bürgerlicher Herkunft und unterschiedlicher Lebensart besucht wird, birgt wie

---

<sup>37</sup> Es gibt noch heute Weinflaschen aus mattem Glas, die einen Ausschnitt in Form eines Bogenfensters haben, durch den man dieses Motiv auf der Innenseite der Flasche sehen kann. (Nahe Rivaner Qualitätswein 2000)

„Auerbachs Keller“ keine Menschlichkeit, keine sozialen Gefühle und keine Kommunikation. Der Reiz der Weinstube liegt für die Besucher ausschließlich in den dort arbeitenden Prostituierten.

Die Gesellschaft in „Claras Weinstube“ ist seltsam stumm. Durch die fehlende Verständigung - weder Männer noch Frauen sprechen miteinander, nicht einmal übereinander - wird die Vereinsamung des Individuums überdeutlich.<sup>38</sup> Die männlichen Interessen schwanken, je nach Konstitution zwischen sexueller Begierde, einseitigen Gesprächen und Alkoholkonsum.

An diesem Ort ist niemand in irgendeiner Weise am anderen interessiert. Er gibt lediglich einen Rahmen für ein klar definiertes Geschäft ab. Diese „Weinstube“, wie sie beschönigend genannt wird, existiert, weil dort männliche Bedürfnisse, wie ehemals in „Auerbachs Keller“ auch, erfüllt werden. Die Frauen dort kommen ausschließlich der Befriedigung der männlichen Wünsche nach. Sie tun das nicht, wie deutlich wird, weil sie selbst Vergnügen daran hätten, sondern schlicht aus existenzieller Not. Das Überleben-Müssen zwingt sie dazu, sich von den Männern kommandieren und/oder demütigen zu lassen.<sup>39</sup>

Besonders erschreckend, die Kälte dieser Gesellschaft bezeichnend, ist die in die Szene einstimmende Geschichte der Gespensterschreck<sup>40</sup>. Sie erzählt ihre furchtbare Vergangenheit von Misshandlungen und Einsamkeit eines kleinen Mädchens ohne Mutter, deren Vater den Töchtern gar einreden konnte, dass die von den Kindern schmerzlich vermisste tote Mutter ihm im Traum gesagt habe, dass sie den Missbrauch ihrer Kinder durch den Vater wünsche. Diese brutale Ausnutzung der kindlichen Liebe zu den Eltern führt zu einer nachhaltigen Störung der kindlichen Entwicklung. Und noch mehr, die Traumatisierung dieser Kindheit wird nicht aufgelöst werden, sondern Gespensterschreck zeitlebens begleiten, denn der Vater wird sie immer wieder besuchen<sup>41</sup>, immer wieder seine perversen Träume mit ihr und auch mit ihren Schwestern ausleben. Um in der bürgerlichen Gesellschaft wenigstens physisch überleben zu können, bleibt ihr, der innerlich zerstörten Frau, nur die Arbeit als Prostituierte. Ihren Kunden, zwei Männer sitzen an ihrem Tisch, ist ihre Geschichte, so scheint es, völlig egal, denn sie reagieren nicht einmal darauf. Die Einsamkeit der Gespensterschreck ist erdrückend.

Auch der intelligenten Rohrdommel ergeht es nicht anders, auch sie wird nicht beachtet. Der Zuschauer erfährt nichts über die Gründe ihres Hierseins, aber sie scheint aus gutem Hause zu kommen, zumindest erhielt sie eine sorgfältige Erziehung, denn sie kann Gedichte zitieren, entwickelt eigene Meinungen zu Kunstwerken. Ihre Kunden dagegen reden zwar über Kunst, von Inhalt oder Güte erfährt der Zuschauer aber nichts, weil nur eine Regieanweisung

Er unterhält sich mit Kiesgräber weiter über Kunst (I/2.)

---

<sup>38</sup> Die Einsamkeit des Individuums ist ein großes Thema, das sich durch Wedekinds Werk zieht, die genaue Untersuchung sprengt den Rahmen dieser Arbeit.

<sup>39</sup> Das ist eine endgültige Abkehr der ursprünglichen Annahme Wedekinds, dass Prostituierte diesen Beruf ergriffen hätten, weil sie nur auf diese Weise ihrer sexuellen Lust frönen könnten. Vgl. *DAS SONNENSPECTRUM*, in: **Wedekind, Frank, Prosa, Dramen, Verse (Teilsammlung)**, München, Wien: Langen / Müller, 1964. (a). Diese Abkehr hatte sich in **Wedekind, Frank, Tod und Teufel**, München: Langen, 1906. (a) bereits angekündigt.

<sup>40</sup> In der Monacensia in München liegt ein Manuskript mit dem Titel *BARONESS GESPENSTERSCHRECK ERZÄHLT VON IHRER FAMILIE*, welches eine Vorarbeit zu dieser Geschichte aus *FRANZISKA* darstellt. **Wedekind, Frank, Baroness Gespensterschreck erzählt von ihrer Familie**, München: Monacensia, Handschriftensammlung der Stadtbibliothek, o.J.. (a)

<sup>41</sup> Kindesmissbrauch war zu Wedekinds Zeiten, zu Beginn der Psychoanalyse, nicht untersucht. Wedekind beweist sein außerordentliches Einfühlungsvermögen, indem er die Traumatisierung des Kindes registriert, aber auch die gefühlsmäßige Bindung der Missbrauchten an den Vater darstellt, der in ihren Augen ein schätzenswerter Mensch sei und der von ihr als „nur unter Offenbarungen“ leidenden Witwer, mehr als Opfer denn als Täter. gesehen wird.

Wedekind hatte Freuds *STUDIEN ÜBER HYSTERIE* offenbar sehr genau gelesen.



darauf verweist. Sie sind an Rohrdommels Meinungen und Kommentaren nicht interessiert, im Gegenteil, Kullmanns stereotype Antwort ist ein brutales

Kullmann: Halt's Maul, alte Sau! (I/2),

welches er reflexartig von sich gibt, auch als Rohrdommel, die weiß, was sich gehört, einen lobenden Nachruf auf die sterbende Prostituierte Mausi spricht. Rohrdommel mag feinsinnig sein, aber ihre Kunden wissen das nicht zu schätzen, denn sie selbst dürfen ihr gutes Benehmen, sollten sie über derartiges verfügen, vergessen, weil sie es, bürgerliche Überlegenheitsidee, gegenüber Huren, Frauen Zweiter Klasse, nicht benötigen.

Karaminka trägt als einzige Frau in „Claras Weinstube“ einen menschlichen Namen. Mit ihrem Beruf wurden Gespensterschreck, Rohrdommel, Mausi oder Spreizfüßchen entpersonalisiert: Nicht einmal ein richtiger Name, der auf eine Individualität hinweisen würde, wird diesen Frauen in jener Gesellschaft zugestanden.

Karaminka ist als Gast hier, mitgebracht von Hagelmeier, der nur das Ziel hat, sie zu entjungfern. Dieser Mann hat keinerlei Wertschätzung oder Achtung vor ihr als Person übrig, nimmt völlig egoistisch auch keinerlei Rücksicht auf ihre mögliche weitere gesellschaftliche Stellung. Ein einziger Moment des Kontrollverlustes wird genügen, um ihr Leben zu ruinieren. Durch den Verlust ihrer Jungfernschaft wird Karaminka die Möglichkeit einer Ehe und damit einer Versorgung im bürgerlichen Sinne genommen, ihr Weg als zukünftige rechtlose Prostituierte ist vorgezeichnet. Ihre bloße Anwesenheit in diesem Lokal reicht Hagelmeier schon aus, in ihr die rechtlose Prostituierte zu sehen. Dass sie augenscheinlich noch Jungfrau ist, verstärkt den Kitzel, den sexuellen Anreiz für Hagelmeier. Er fordert Karaminka zum Tanzen auf, und Veit Kunz unterstützt ihn, indem er ein leidenschaftliches, sexuell anzügliches Lied auf der Gitarre spielt, zu der Karaminka tanzt. Angeheizt durch die eigene wilde Bewegung, den heißen Rhythmus der Musik und einem Text, der den Sieg der Frau über den Mann verspricht, vergisst sie alle Vorsicht, gibt sich ganz ihrer Leidenschaft hin, die sie ins Unglück stürzen wird. Für den Zuschauer wird ihr Abgang nicht mehr kommentiert, denn Karaminkas Karriere steht allen klar vor Augen. Eine Bewertung, ob Lust auch weiblich sein darf, erfolgt in bewusster Gestaltung nicht an dieser Stelle. Der Zuschauer wird seinen Vorurteilen ausgeliefert: Der weibliche muss fürchten, dass Lust bestraft wird, der männliche darf schlussfolgern, nur geborene Huren empfinden Lust.

Wedekind gestaltet in *FRANZISKA* nicht die Bedingungen von Dirnen in einem Bordell wie noch in *DAS SONNENSPECTRUM* oder *TOD UND TEUFEL*, sondern à la *MY FAIR LADY* werden weniger privilegierter Frauen des Straßenstrichs dargestellt. Sie müssen sich ohne den Halt einer Gemeinschaft von anderen Frauen durchschlagen, so gering oder tröstend der auch sein mag. Die hier dargestellten Frauen sind auf sich gestellt. Den in der „Weinstube Clara“ arbeitenden Frauen werden wie jenen aus dem Bordell weder existenzielle Anrechte wie die Unversehrtheit des Lebens noch persönliche wie ein Name, Würde oder eigene Meinung zugestanden.

Laurus Bein ist als zweifelhafter Beschützer der Prostituierten eine der akzentuiertesten Personen des Stückes, denn er vermag genau zwischen seinem gesprochenen Wort und seinen Handlungen zu unterscheiden. Berechtigterweise fordert er für eine gesunde Gesellschaft die Anerkennung der Prostituierten als Menschen,<sup>42</sup> auch sie sollen zu den „Kindern Gottes“ (I/2) zählen. Er bezweifelt aber deutlich, dass der Sozialismus, welcher für Prostituierte soziale Absicherung fordere, die echte Anerkennung als Menschen fördern würde<sup>43</sup>. Das gilt auch für

---

<sup>42</sup> Es gab damals die öffentliche Forderung, Prostituierte nicht mehr als quasi das Dritte Geschlecht anzusehen, sondern als Menschen mit Rechten und Pflichten der Gesellschaft wahrzunehmen. Das geschah aus völlig unterschiedlichen Interessen heraus, sei es aus dem der Volksgesundheit oder aus dem der Frauenrechte. In jedem Fall aber war nach August Bebels großem Werk *DIE FRAU IM SOZIALISMUS* deutlich, dass Frauen auch Prostituierte sein können, Prostituierte aber immer Menschen sind.

<sup>43</sup> Seit wenigen Jahren gibt es in der Bundesrepublik Deutschland die Möglichkeit für Prostituierte, sich auch in die Kranken- bzw. Rentenversicherung aufnehmen zu lassen. Der richtige Kern, von Huren nicht nur Steuern zu verlangen, sondern auch endlich gesellschaftliche Verantwortung für sie zu übernehmen, soll durch ein Gesetz ermöglicht werden, dass der Realität der Prostitution nicht gewachsen ist, weil es die Wirklichkeit eines

die um 1900 u.a. von Experten der Volksgesundheit geforderten Hurenrepubliken, die durch eine klare Zuweisung fest umrissener Gebiete mit eigener Infrastruktur eine gesundheitliche Kontrolle aller Prostituierten möglich machen sollte, um dadurch die weitere Verbreitung der grassierenden Geschlechtskrankheiten zu verhindern. Laurus Bein befürchtet zu Recht, dass durch den sichtbaren Ausschluss von Prostitution aus der Gesellschaft auch keine Auseinandersetzung mit ihr mehr erfolgen würde, dass in der Konsequenz die Frauen in jenem Fall noch mehr von Gott verlassen sein würden.

Die andere Seite von Laurus Bein ist dagegen äußerst brutal. Er ist der Frühkapitalist im sexuellen Gewerbe, roh, nur an seiner Gewinnmaximierung interessiert. In der sicheren Annahme, dass es sehr viele Prostituierte gäbe, die allesamt rechtlos und wie endlos nachwachsender Rohstoff seien, hat er es nicht nötig, die für ihn arbeitenden Frauen zu schonen. Deswegen kann er Maudi erschießen, als sie sich seinen Anordnungen widersetzt und sich einem anderen Mann zuwendet. Laurus Bein hat ausschließlich sein eigenes Wohl im Auge. Er schmeichelt nicht, hebt nicht nur nicht der Frauen Selbstbewusstsein, sondern ist außerordentlich grob, wie Spreizfüßchen andeutet:

Spreizfüßchen: Der jagt mich in die Flucht. [...] Er tritt in deine Spur mit breiterem Stiebel. (I/2)

Eine völlig andere Art der Zuhälterei, die von einer Wertschätzung der Hure als Person mit besonderem Können ausgeht, hatte Spreizfüßchen ehemals kennen gelernt, denn Veit Kunz hatte sich als Gentleman-Zuhälter vor allem um die Psyche Spreizfüßchens bemüht. Er hatte ihr gezeigt, dass er sie als einmalig und deshalb für ihn wertvoll schätzte. Konsequenterweise machte er ihr einen Heiratsantrag. Natürlich wusste Spreizfüßchen, dass Veit Kunz sie nie heiraten würde, aber das Eheversprechen als solches erleichterte beiden die geschäftliche Beziehung miteinander und ihr den Umgang mit den Kunden. Spreizfüßchen fühlte sich von Veit Kunz ernst genommen und ganz sicher nicht bedroht. Der brutale Laurus Bein dagegen, der die freie Stelle übernahm, nachdem Veit Kunz zum „Sternenlenker“ geworden war, bereitete ihr in seiner Unberechenbarkeit und unverhohlenem Machtanspruch Angst. Spreizfüßchen trifft daraufhin eine eindeutige Entscheidung: Sie entfernt sich und lebt lieber ohne den Schutz eines Zuhälters als unter jenem. Damit nimmt sie auch geringere Einnahmen in Kauf, denn wenn Laurus Bein auftaucht, muss sie weichen. Aber sie behält am Ende mit ihrer Vorsicht Recht, während ihre Kollegin Maudi nicht so klug war.

Die Plauderei zwischen Maudi und Franz, welche nicht von Geld oder egoistischer männlicher Befriedigung geprägt ist, stellt eine neue Form des Gesprächs dar, eine Art akustisch-sinnlicher Verführung. Diese Sprache löst sich von der eigenen Person und stellt die erotische Wirkung des jeweilig anderen in den Vordergrund und hat damit spürbar Erfolg beim Gegenüber. Die Auswirkung dieser Sprache fällt deshalb völlig aus dem in der „Weinstube Clara“ üblichen Rahmen: Maudi ist entflammt, verliert ihre professionelle Distanz, die ihr bislang ein Überleben in diesem Milieu ermöglicht und garantiert hatte: Franz kauft keine gefühlsunabhängige sexuelle Befriedigung, die durch den Geschäftscharakter noch demütigender auf die Frau wirkt, sondern Maudi oder eben auch andere erfahren Wertschätzung durch Franz, weil er die Frauen schon befriedigt, indem er Gefühle zeigt und allein dadurch Interesse am anderen Menschen bekundet:

---

brutalen Frauenhandels über Landesgrenzen hinweg nicht erfassen kann.

Mausi: Sich vor deinem Zorn zu ducken  
 Denk' ich mir berauschend schön:  
 Deine Lippen möchte ich zucken,  
 Deine Augen blitzen sehn! [...]  
 Franziska: Du wirkst bezaubernd auf Millionen Männer,  
 Weil du in schlichter Herzlichkeit dich gibst.  
 Drum rühmt sich jeder, der kein Weiberkenner,  
 Daß du von allen ihm am treusten liebst.  
 Mausi: Du hast für deine Jahre  
 Schon soviel beglückt,  
 Wenn ich das nicht erfahre,  
 Dann werd ich verrückt. (I/2)

Mausi hat große Erfahrung mit der Ignoranz und Verachtung durch Männer: Ihren Kunden ist ihre Befriedigung ebenso gleichgültig wie sie selbst. Sie stellt für jene nur einen Körper, der männliche Lust befriedigt. Deshalb vermutet sie eine Aufwertung ihrer Person, wenn sich ein Mann die Mühe machen sollte, ihr gegenüber Gefühle zu zeigen. Und hierfür gilt, dass jedes Gefühl besser ist als keins. Das gilt auch für den Zorn, die einzige Gemütsregung, welche sie von Männern kennt. Berauschend schöner Zorn ist deshalb für sie erfahrungswert, lässt sie alle Vorsicht vergessen.<sup>44</sup>

Dieser neuen Art von Kommunikation ist der grob gestrickte Laurus Bein nicht gewachsen, er kann nur in Imperativen oder Beleidigungen mit anderen Menschen reden. Es zeigt sich deutlich, dass der Schriftsteller Bein vielleicht Gassenhauer schreiben, die Sprache im ursprünglichen Sinne der Verständigung aber nicht gebrauchen kann.<sup>45</sup> Laurus Bein mag berühmt sein, aber er ist kein anständiger Mensch, denn er ist stets gegen Schwächere brutal. Er ist kein Mann, der sich dem männlichen Wettkampf stellt. Er ist feige, weil er keine direkte Auseinandersetzung mit seinem vermeintlichen Konkurrenten Franz wagt, dessen erotisches Geplauder möglicherweise „seine“ Hure abwerben könnte. Deshalb fühlt er sich ausgeschlossen, und in seiner Verletztheit reagiert er, von Wedekind gut beobachtet, unversöhnlich und radikal. Natürlich treibt Bein auch die Angst vor dem Verlust „seiner“ Prostituierten, was einem sichtbaren Machtverlust gleichkommen würde. Aus beiden Gründen fühlt er sich gezwungen zu handeln, er muss sich bestätigen. Deshalb entscheidet er sich gegen den männlichen Anforderungen gemäßen Kampf, den er wahrscheinlich verlieren würde, denn Franz ist jünger und könnte ihn möglicherweise besiegen. Bein, der Großmäulige, wählt den Weg des Jämmerlings: Er besiegt die von vornherein unterlegene Mausi, er vernichtet „seinen Besitz“. Dieser Schriftsteller klärt seinen Machtanspruch durch unwiderrufliche Taten – und nicht durch die Mittel der Sprache.

Frank Wedekind bedient bei der Schilderung des „Milieus“ zunächst die Vorurteile des Zuschauers, um sie dann als unhaltbar zu demaskieren. Der Zuschauer muss einsehen: Die allseits geächtete Prostituierte ist ein Mensch. Sie ist mit Intelligenz, Träumen und Seelenleben ausgestattet, und sie unterscheidet sich kaum von den Frauen im Auditorium. Das, was das „Milieu“ so unmenschlich und verachtenswert macht, sind unleugbar jene Männer, die Frauen als Verfügungsmasse betrachten. Wedekind zeichnet in der „Weinstube Clara“ das Bild empathieloser, egoistischer, dem Menschlichen selbst fremd seiender Männer. Ihr Egoismus zur Egozentrik gesteigert, wird zum rücksichtslosen, sich ausschließlich selbst im Fokus der Welt Sehenden, zur Frauen vernichtenden kalten Monstrosität. Die Männer dort entlarven sich alle selbst als roh, oberflächlich, ausschließlich dem eigenen Vergnügen hingegeben. Weiblicher Willen und feminine Bedürfnisse werden nur zugelassen, wenn sie den eigenen dienen. Es wird deutlich, dass das sogenannte „Milieu“ des horizontalen Gewerbes exakt so brutal und herzlos ist wie die Menschen, die sich in ihm bewegen. Und dadurch, dass alle

<sup>44</sup> Wedekind hat sehr oft sexuelle Befriedigung über und/oder mit körperlicher Gewalt gestaltet. In *DIE GROSSE LIEBE* wird die körperliche Züchtigung zur Todeswollust, die Lebenskegel und Todesfurcht überwinden kann und selbst zur „großen Liebe“ führt.

Eine genauere Untersuchung dieses Bereichs harret noch einer Untersuchung, weicht vom Thema dieser Arbeit aber deutlich ab.

<sup>45</sup> Natürlich ist das als Seitenhieb gegen selbsternannte Dichter zu verstehen und macht diese Anspielung in ihrer Ironie nur gelungener.

männlichen Besucher der Weinstube mehr oder weniger akzeptierte Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft sind, lässt Wedekind geschickt den Schluss zu, dass sie sich außerhalb des „Milieus“ ähnlich skrupellos verhalten werden, vielleicht ein wenig wohlzogener.

Das definierte Ziel der Zusammenkunft von Mann und Frau in der Weinstube ist ein Geschäft: Auf der einen Seite steht die Absicht der Besucher Geld auszugeben, um das als männliche Natur verstandene Recht auf den Luxus am Genuss des weiblichen Körpers zu kaufen. Auf der anderen Seite steht die Notwendigkeit, Geld zu verdienen, um leben zu können, als das der weiblichen Natur entsprechend verstandene Geschäft der Frauen. Doch dadurch, dass Franz im Zweiten Akt, der selbst nur aufgrund hypnotischer Wirkung ein Mann ist, gegenüber seiner Ehefrau Sophie auf eben diese bürgerlichen Vorstellungen rekurriert, indem er sich auf den dargelegten Mechanismus reduziert, zeigt, dass es Wedekind längst nicht nur um die Beschreibung des „Milieus“ ging, sondern um eine allgemein gültige Analyse und Zustandsbeschreibung der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Szene „Weinstube Clara“ ist somit exemplarisch zu verstehen, um herrschende Zustände der bürgerlichen Gesellschaft transparent zu machen, in denen der Mann jedes Recht hat und die Frau immer unterliegen wird.

## 4.2 Die Versorgungsehe: Das Ende der Menschlichkeit

Um dem heutigen Leser eine Bewertung der Bedeutsamkeit der *FRANZISKA* zu ermöglichen, folgt hier eine soziologische Betrachtung der Ehe, die als Keimzelle der Gesellschaft in ihren verschiedenen Ausformungen strukturelles Gerüst der *FRANZISKA* ist.

Besonders eklatant war die Entrechtung der Frauen in der Ehe. Statistisch gesehen heirateten zu jener Zeit zwar nur die wenigsten Menschen in Europa: 1871-1885 waren es im Deutschen Reich 26,7 % aller Heiratsfähigen (unverheiratet und älter als 15 Jahre), in Bayern sogar noch weniger: nur 23,3 %. Die mittlere Ehedauer betrug in Bayern 25,66 Jahre, 86 % der Männer und 92,4 % der Frauen heirateten erstmals, 14 % der Männer und 7,6 % der Frauen waren geschieden oder Witwe/r.<sup>46</sup>

Die vorliegenden Daten lassen den Schluss zu: Wenn ein Paar heiratete, dann ging es eine lebenslange Ehe ein. Des Weiteren wissen wir, dass das fragliche Paar aus der begrenzten Schicht der sogenannten höheren Kreise, Bürgerliche und Adel, kam. In den unteren Schichten, der Arbeiterschaft und großen Teilen des Bauertums und Handwerks, war eine Eheschließung dagegen unüblich. Das lag zum einen daran, dass bestimmte Berufe wie Telefonistin, Fürsorgerin und Lehrerin diesen berufstätigen Frauen ein Zölibat auferlegten: Im Falle einer Heirat wurde ihnen gekündigt. Oder aber lange Arbeitszeit und entrechtende Arbeitsbedingungen wie bei Dienstmädchen (bis zu 16 Stunden Arbeitszeit und Verfügbarkeit für den Hausherrn<sup>47</sup>) ließen weder Zeit noch Kraft für ein Privatleben. In den unteren Schichten tat man sich einfach so zusammen und verzichtete auf den Segen der Kirche und des Staates.

Die Ehe als solche hatte also insgesamt nicht die Akzeptanz, um als unbedingt notwendig zu gelten, für die ärmeren Schichten hatte sie schon gar keine Attraktivität. Im Hochadel folgte

---

<sup>46</sup> Die statistischen Daten sind dem *BROCKHAUS* von 1898 unter dem Begriff „Ehestatistik“ entnommen, ein Zahlenwerk, das selbst auf die Mängel und die teilweise ungenaue Datenlage hinweist, aber nichtsdesto trotz in der Tendenz aussagekräftig für die Situation der bürgerlichen Ehe um 1900 ist.

<sup>47</sup> Verfügbarkeit ging weit über ein Dienstverhältnis, wie es heute zu verstehen ist, hinaus. Verfügbarkeit für Dienstmädchen jener Zeit sollte durchaus auch wörtlich verstanden werden. Scharen von Dienst- und Hausmädchen wurden wegen Schwangerschaft aus dem Haus geworfen und sich selbst überlassen. Sie mussten fortan die sogenannten Bastarde allein durchbringen, oft genug endeten sie auf der Straße oder im Selbstmord.

die Ehe von jeher politischen Beweggründen, wurde von außen arrangiert und ohne große emotionale Beteiligung der Verheirateten geschlossen und mit klaren Bedingungen und Verträgen geführt. Das galt auch für wohlhabende Grundbesitzer und Handwerker, die auf diese Weise ihre Betriebe langfristig sichern wollten. Die Ehe war demzufolge nur für die gehobenen Einkommenschichten wichtig oder erstrebenswert, wurde vor allem für die bürgerlichen Schichten interessant, wenn mit der Eheschließung Besitz wie die Mitgift der Frau oder Reputation durch den Namen oder die Ausstrahlung der Frau erworben und dann wieder in klingende Münze umgesetzt werden konnte. Von den Frauen selbst wurde die Ehe im Gegenzug als „Versorgungsehe“ gesehen. Gegen lebenslange „Versorgung“, d.h. Kost und Logis, Unterhalt der Kinder, eventuellen Luxus und sozialen Statusgewinn akzeptierte die Frau mit der Eheschließung eine rechtliche Entmündigung: Ihr Ehemann wurde mit der Eheschließung ihr Vormund, ihr rechtlicher Status wurde derselbe wie der ihrer unmündigen Kinder.

Die Folgen einer Ehe waren für die Frau also außerordentlich weit reichend und auch aus damaliger Sicht überaus diskriminierend. Ein einfaches Beispiel für die Benachteiligung der Frau war die Anforderung bei Eheschließung, ihren Namen zu ändern und somit auch nach außen die eigene Identität aufzugeben.<sup>48</sup> Gravierender ist schon, dass die Frau mit einer Eheschließung die Möglichkeit, ihren Aufenthaltsort selbst nachhaltig bestimmen zu können, verlor. Ein Beispiel findet sich dafür auch in der Wedekindschen Familie: Der Vater, Dr. Friedrich Wilhelm Wedekind, kaufte eine Burg ohne Wasserversorgung und nur über 365 Stufen erreichbar. Sicher hätte Emilie Kammerer Wedekind sich verweigern können, mitzuziehen. Dann hätte ihr Ehemann die Möglichkeit gehabt, sie zu verklagen, weil sie, die Ehefrau, durch die Weigerung in einen gemeinsamen Hausstand zu ziehen, den häuslichen Frieden gefährdet hätte. Ihre Einwendungen, dass a) für eine große Familie mit Kindern eine mittelalterliche, trinkwasserlose Burg kein geeigneter Wohnort wäre, bzw. b) sie sich auf der Burg quasi eingeschlossen fühlen würde, wären nicht berücksichtigt worden. Das Gericht hätte ihm, dem Ehemann, Recht gegeben, das Urteil hätte gegen sie und damit auf ihren notwendigen unverzüglichen Umzug in die Burg gelautet. Diese juristische Praxis bedeutete in der Konsequenz, dass der Ehemann den Aufenthaltsort seiner Frau alleinig bestimmte, und sie der Anordnung ihres Mannes Folge zu leisten hatte.

Ein weiteres eklatantes Beispiel für Benachteiligungen der Frau in der Ehe ist die vermögensrechtliche Seite. Die Ehefrau wurde mit der Eheschließung in ihrer Geschäftsfähigkeit beschränkt. Zwar erhielt sie mit der Ehe Schlüsselgewalt, was bedeutete, dass sie ab sofort zum Vorteil der Ehegemeinschaft Verträge und Kredite abschließen konnte, doch wurde dieses Recht de facto von dem „Kündigungsrecht ohne aufschiebende Wirkung“ durch den Ehemann wieder eingeschränkt. Auch konnte sie faktisch nicht über ihr eigenes Vermögen verfügen, keine Kredite aufnehmen und ihren eigenen Besitz nicht verkaufen, weil ihr Ehemann allem zustimmen musste. Im Falle eines finanziellen Ruins wurden dagegen alle in der Ehe befindlichen Geldanlagen<sup>49</sup> als dem Mann gehörig, nur Haushaltsgeräte und Schmuck als Eigentum der Frau angesehen, gleichgültig, wer das Geld ursprünglich in die Ehe gebracht hatte.

Als letztes Beispiel für die rechtlose Ehefrau um 1900 ist die absolute sexuelle Verfügungsgewalt des Ehemannes über seine Frau zu nennen, der dieses Recht zu jeder Zeit und in jeder Form ausüben konnte. Abwehr der Ehefrau war nicht vorgesehen. Sie hatte keinerlei Möglichkeit, sich Vergewaltigungen oder sexuellen Nötigungen durch ihren Mann zu entziehen, denn ein sie schützendes Gesetz gab es nicht.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Schon 1905 hatte Anita Augspurg, vom radikalen Flügel der Frauenbewegung, dieses Gesetz als Benachteiligung durchschaut und öffentlich angegriffen. Erst seit 1994 gibt es in der Bundesrepublik Deutschland die Möglichkeit für beide Ehegatten, den eigenen Namen beizubehalten, oder sich auf einen gemeinsamen Familiennamen zu einigen. Sollte das der Fall sein, kann der eine Partner seinen eigenen Namen dem Familiennamen anhängen. Der Name der Kinder ist dann frei wählbar, und doch werden auch heute noch die Kinder zum überwiegenden Teil nach ihren Vätern benannt, selbst wenn die Ehefrau ihren eigenen Namen behalten haben sollte.

<sup>49</sup> Damit sind Geldanlagen gemeint, die ohne Namensnennung bleiben.

<sup>50</sup> Vergewaltigung oder sexuelle Nötigung in der Ehe sind in der BRD erst seit 1977 strafbar.

Die Macht des Ehemannes über seine Ehefrau war total. Die Frauenrechtlerin Maria Lischnewska<sup>51</sup> charakterisiert diese Form der Ehe folgendermaßen:

Die Frau war wirtschaftlich abhängig von dem Manne. Sie aß das Brot, das er verdiente. Daraus ergab sich mit Notwendigkeit ihre rechtliche Abhängigkeit, der Mann war ihr Vormund und Vertreter vor dem Gesetz. Die schlimmste Folge aber war die geschlechtliche Abhängigkeit der Frau. Sie musste ihm geschlechtlich zu willen sein, auch wenn Liebe und Achtung sich in Abneigung und Verachtung verwandelt hatten. So war die Frau in wirtschaftlicher, rechtlicher und geschlechtlicher Beziehung das Eigentum des Mannes. Sie war in Tausenden von Fällen als Mensch, als Persönlichkeit vernichtet.<sup>52</sup>

Um so mehr überrascht unter diesen Voraussetzungen das statistische Durchschnittsalter der Eheleute: Das Eheintrittsalter betrug im Schnitt für den Mann 30,6 Jahre, für die Frau 27,6 Jahre,<sup>53</sup> d.h., dass die Verheirateten gerade 3 Jahre im Alter auseinander lagen und die Frauen alles andere als blutjung gewesen waren, als sie heirateten.

Ehefrauen waren für den bürgerlichen Mann des Wilhelminischen Kaiserreichs häufig nur Mittel zur eigenen Selbstinszenierung. Ihr Aussehen, ihre hausfraulichen Fähigkeiten, ihre Kunst zu repräsentieren waren ein Aushängeschild für den Mann. Ein charmantes Lächeln der Ehefrau in gekonnter Aufmachung war oft genug für seinen gesellschaftlichen Aufstieg entscheidend.<sup>54</sup> Die geschickte Wahl einer Ehefrau war also eine Investition in die Zukunft. Sie musste deshalb höchst gewissenhaft ausgesucht werden: Zuerst wurde die Familie der Begehrten begutachtet, dann Erziehung und Benehmen geprüft. Sollte alles in rechter Ordnung und Erfolg versprechend sein, verlobte sich das Paar offiziell.

Während dieser Verlobungszeit konnte die Frau mit gesellschaftlicher Billigung vom zukünftigen Ehemann auch körperlich auf Unversehrtheit, sprich auf ein unverletztes Hymen, überprüft werden. Aber, so war es üblich, hatte ein Mann die Frau, die er entjungfert hatte, auch zu heiraten. Anderenfalls konnte die Frau auf Ehe klagen, weil sie in Gutem Glauben ihre Jungfernschaft eingebüßt hatte und auf das Versprechen der Ehe durch den Mann vertraut hatte.<sup>55</sup> Im Fall einer berechtigten Klage auf Ehe erhielt die Frau dann eine finanzielle Entschädigung (!) in Form des „Kranzgeldes“.

Der Lohn der Frau für sexuelle Enthaltensamkeit war die Ehe<sup>56</sup> mit der damit verbundenen gesellschaftlichen Anerkennung und einer lebenslangen Versorgung. War sie keine Jungfrau mehr, konnte die Verlobung ohne Schaden für den Mann gelöst werden. Der Verlust der Unschuld vor der Verlobung galt aber zu keiner Zeit, weder juristisch und auch nicht in der strengen katholischen Kirche als echtes Ehehindernis, welches eine Ehe unmöglich gemacht hätte. Die Entscheidung, sich von einer nicht mehr „intakten“ Frau zu trennen, war somit ausschließlich in einer verletzten männlichen Eitelkeit zu suchen. Die „entlobte“ Frau hatte kaum noch Chancen auf eine rentable Ehe, es sei denn, sie verfügte über den „besseren Namen“ oder schlicht über mehr Geld. Für alle anderen Frauen konnte der Verlust der „Unschuld“ sogar die Ausstoßung aus der Herkunftsfamilie bedeuten, dann musste sie sich selbst ernähren und sich fortan zumeist als Dienstmädchen oder als Prostituierte verdingen.<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Maria Lischnewska, aus dem Kreis um Anita Augspurg, eine der führenden Frauenrechtlerinnen, war eine preußische Volksschullehrerin. Sie beschäftigte sich vor allem mit Fragen des Mutterschutzes, der Ehereform und der Ausbildung für Frauen. Sie gründete mit anderen den „Verband für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau“, sie setzte sich für die Einführung eines Sexualkundeunterrichts an preußischen Schulen ein und war im „Bund für Mutterschutz und Sexualreform“ aktiv.

<sup>52</sup> **Lischnewska, Maria**, "Zur Ehe-Reform (1909)," in M. Janssen-Jureit, Hg., *Frauen und Sexualmoral*, (Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten, hg. von G. Brinker-Gabler) Fischer Taschenbuch: Frankfurt/M., 1986, 129-132., S. 129.

<sup>53</sup> Vgl. *BROCKHAUS* von 1898, Ehestatistik

<sup>54</sup> Daran hat sich übrigens bis heute nichts wesentlich geändert.

<sup>55</sup> Das BGB von 1900 regelte erstmals deutschlandweit für alle Deutschen die Rechte und Pflichten. Viele Gesetzestexte wurden aus älteren Gesetzestexten übernommen, wie der §1300, der das sogenannte „Kranzgeld“ regelt. Dieser Paragraph wurde erst 1998 (sic!) ohne Ersatz gestrichen.

<sup>56</sup> Seit ehedem ist eine Eheschließung erst nach dem „Vollzug“ gültig, d.h. dem Geschlechtsverkehr zwischen den Ehepartnern. Der Nichtvollzug kann auch heute noch als Grund für die Annullierung einer Ehe gelten.

<sup>57</sup> Ein Schicksal, das Karaminka aus der „Weinstube Clara“ (I/2) droht.

Die Unversehrtheit des weiblichen Hymens vor der Eheschließung galt als ein Garant dafür, dass die biologische Vaterschaft gesichert sein werde, und zum anderen als Beweis, dass die Frau keinerlei Vergleichsmöglichkeiten an den männlichen sexuellen Fähigkeiten hätte und sie deshalb auch nicht nach besseren Liebhabern suchen, also treu sein würde. Eine bürgerliche Frau durfte nur mit einem einzigen Mann, ihrem Ehemann, Geschlechtsverkehr haben, und es wurde ihr nicht zugestanden, sich daran zu erfreuen.

Um eine Frau vom ehelichen Betrug, sollte das Geschlechtsleben ihr doch gefallen, in jedem Fall abzuhalten, wurde eine Phalanx gesellschaftlich relevanter Kräfte eingegangen. Die beiden Philosophen Schopenhauer und Eduard Hartmann verarbeiteten alttestamentarische Texte auch im säkularisierten Deutschland, in dem sie behaupteten, schon die Bibel verspräche „Schmerzen“ beim Gebären. Auch die katholische Kirche fordert - bis heute - die körperliche Unversehrtheit der Frauen vor der Ehe, sichtbar am weißen Schleier, den die Braut zu tragen habe.<sup>58</sup> Nach der Bibel müssen seit alters her alle Frauen für jene Tat Evas, die die Vertreibung aus dem Paradies auslöste, leiden, über sie wurden Mühsal in der Schwangerschaft und Mühen bei der Geburt verhängt.<sup>59</sup> Die handfeste, Furcht erzeugende Drohung der Philosophen, die über die Bibel hinausgeht, spiegelt die Angst des Mannes vor der für ihn unerreichbaren Fähigkeit des Gebärens wieder, durch die die Frau ihm allein wegen ihrer Natur überlegen ist. Gleichzeitig bleibt dem Mann eine lebenslange Unsicherheit, ob wirklich der eigene Samen in seinen Kindern wächst<sup>60</sup>.

So kann es wegen der Notwendigkeit, sich „schicklich“ zu verhalten und ihren Ruf zu wahren, mit einer allseitigen Lebenserfahrung der Braut, zu der auch sexuelle Erfahrungen gehören, nicht wirklich weit her gewesen. Trotzdem bedeutet das relativ hohe Alter bei Heirat (27,6 Jahre)<sup>61</sup>, dass die Frauen sich ihrer Entscheidung für die Ehe und die sie entmündigende Position der Ehefrau in den allermeisten Fällen bewusst waren, und nicht unbedingt leichtgläubig oder in ekstatischer Liebe die Ehe eingingen.

Die Ehe, einmal geschlossen, blieb Bindung bis ans Lebensende, denn eine Auflösung der Ehe war Anfang des letzten Jahrhunderts von Seiten der Frau beinahe nicht durchführbar. Die katholische Kirche erlaubt ohnehin keine Scheidung, weil in ihrem Verständnis die Ehe ein Sakrament ist, eine heilige Handlung von Gott gegeben und somit unauflöslich. Eine zivilrechtliche Ehescheidung war um 1900 rechtlich sehr aufwendig und folgte dem Schuldprinzip<sup>62</sup>, d.h. einem Partner musste in einem kostspieligen und langwierigen Prozess die Schuld am Scheitern der Ehe nachgewiesen werden. Eine ungerechte und vor allem die Frauen diskriminierende Rechtsprechung, denn sie konnten aufgrund der Rechtslage gar nicht allein über die notwendigen finanziellen Mittel für die Scheidung verfügen und somit auch ihrem Mann keine rechtliche Schuld nachweisen, ihr selbst aber konnte jegliche minimale Verfehlung als Schuld vorgehalten werden.

Für den bürgerlichen Mann sah das alles ganz anders aus: Er gewann durch eine Ehe viel: Ansehen, Mitgift, legitime Nachkommen und eine willfähige Haushälterin für ein gepflegtes Zuhause. Einem Mann wurden eine regere Sexualität und damit ein höherer Bedarf an Befriedigung zugesprochen, der der Ehefrau nicht zugemutet werden konnte. Außereheliche Verhältnisse oder das Nutzen der Prostitution waren nach dieser Logik also nicht verwerflich, sondern im Gegenteil Schutz und Schonung der Ehefrau. Deshalb war das Halten von Geliebten von der Rechtsprechung durchaus geduldet, auch und gerade im eigenen Haus, ohne

<sup>58</sup> Das Tragen von weißem Kleid und Schleier entspricht vor allem der öffentlichen Zurschaustellung des körperlichen Zustandes der Braut. Die weiße Farbe gilt als Symbol der Unschuld, welches durch das Tragen des Schleiers noch verstärkt wird. Wird der Schleier vor dem Gesicht getragen, ist das ein Beweis für die körperliche Unversehrtheit, ein Schleier nur auf dem Hinterkopf oder gar kein Schleier verweisen auf den Verlust der sog. körperlichen Reinheit. Es soll schon Fälle gegeben habe, in denen der katholische Priester in der Kirche vor versammelter Gemeinde der Braut den Schleier vom Gesicht riss. Das ist nichts weniger als ein eklatanter Missbrauch des Beichtgeheimnisses für eine fragwürdige Sicherung der Paternalität.

<sup>59</sup> Vgl. *LUTHERBIBEL*, 1984, Moses 1.3, 16

<sup>60</sup> DNATests, die den Erzeuger nahezu eindeutig nachweisen oder ausschließen können, gibt es erst seit Ende des 20. Jahrhunderts.

<sup>61</sup> Wenn Frauen heutzutage heiraten, sind sie durchschnittlich auch nicht älter.

<sup>62</sup> Es sollte noch bis 1975 dauern, bis das Schuldprinzip abgeschafft wurde.

dass der Mann deshalb die Ehe schuldhaft gefährdet hätte. Der Preis der lebenslangen ehelichen Bindung war für ihn nur ein kleiner Wermutstropfen, denn er konnte sich problemlos scheiden lassen: Sollte seine Ehefrau auch nur einen Moment zu lang mit einem anderen Mann beispielsweise Walzer tanzen, zu jener Zeit ein wegen der notwendigen Umarmung anrühriger Tanz, konnte sie sogleich verdächtigt werden, den Ehemann zu hintergehen und wäre damit schuldig dem leichten Lebenswandel überführt. Ein geschiedener Mann war im gesellschaftlichen Ansehen vielleicht ein wenig angekratzt, aber nicht ernsthaft beschädigt.

Sollte eine Frau dennoch die Scheidung einreichen<sup>63</sup> und auch tatsächlich dem Ehemann die Schuld am Scheitern der Ehe nachweisen können, so verlor sie dennoch alles. In der Regel hatte der Mann sie und ihre Kinder versorgt. So bekam sie zwar nach der Scheidung einen Unterhaltsanspruch zugesprochen, der aber nur eingelöst werden musste, wenn auch wirklich genug Geld zum Bezahlen vorhanden war<sup>64</sup>, das Verschleiern des wahren Einkommens des Mannes war jedoch in Zeiten der Aktenführung per Hand relativ einfach. Zusätzlich war der Unterhaltsanspruch vom weiblichen sogenannten Wohlverhalten gegenüber dem geschiedenen Ehemann abhängig<sup>65</sup>. Außerdem verlor die Frau nach der Scheidung zu der finanziellen Sicherheit auch an gesellschaftlicher Anerkennung, während der geschiedene Mann eben nur die Frau, nicht aber seinen Ruf verlor. Aufgrund dieser rechtlichen und gesellschaftlichen Praxis gab es so wenige Scheidungen, dass die Zahlen dafür damals nicht einmal erfasst wurden.

In *FRANZISKA* verlangte Frank Wedekind sehr viel von seinem Publikum: Nicht nur den inneren Abgleich mit Goethes *FAUST*, sondern auch den mit eigenen Stücken. Wedekind nahm an, dass der von ihm angesprochene Bildungsbürger die konsequente persönliche Weiterentwicklung eigener Ideen, Vorstellungen und Anschauungen zu Themen wie der Ehe in *FRANZISKA* erkennen könnte. Dieser Anspruch wurde bislang nicht eingelöst, Zuschauer waren sicher überfordert, Kritiker vom *FAUST*-Vergleich abgelenkt.

In *KINDER UND NARREN*<sup>66</sup> von 1891 wird die bürgerliche Ehe von Wedekind als ein Geschäft geschildert, wonach die Mädchen ohnehin nichts anderes gelernt hätten, als zu heiraten, und die Männer die Frauen als Ware auf einem Markt nach dem Wert der jeweiligen Mitgift sähen. Nach dem Protagonisten Carl kann die Verlobungszeit nur als Beginn gegenseitiger geistiger Befruchtung gelten, weil sonst keinerlei Garantie für ein lebenslanges ernsthaftes Zusammenwirken geboten werde, während die Ehe für Anna, die Frauenrechtlerin, in 99 von 100 Fällen das Sterbebett des Individualismus sei. Für den Dichter Meier, der von Berufs wegen eigene Ideen entwickeln und unabhängig bleiben muss, verwirklicht sich dann auch Annas Annahme: Seine Ehe wird der Verderb für den Schriftsteller: Er kann nicht mehr arbeiten, fürchtet um seinen Verstand. Aber letztlich, so das Ende des Stücks, ist für die Frau der einzige Weg, ein erträgliches Leben zu finden, ausschließlich die monogame Bindung an

---

<sup>63</sup> Vgl. **Hirschfeld, Sanitätsrat Dr. Magnus u.a.**, *Sexualkatastrophen. Bilder aus dem modernen Geschlechts- und Eheleben*, Leipzig: Payne, 1926. In seinem Buch hatte Hirschfeld Beispiele für die Grausamkeit einer derartig schwer zu scheidenden Ehe gesammelt. Der Kontext von gescheiterten Ehen in einem Sammelband, welcher Beschreibungen von Perversionen, eines Lustmördern, der Abtreibungspraxis und der Prostitution unter dem Titel *SEXUALKATASTROPHEN* behandelt, weist der Ehe in der damaligen Form deutlich die Rolle einer staatlich sanktionierten Perversion zu.

Magnus Hirschfeld (1868-1935) war Arzt und einer der bekanntesten Sexualwissenschaftler. Er war gut mit Wedekind bekannt.

<sup>64</sup> Das Nichtleisten von Unterhaltsansprüchen hat Tradition. Ein Problem, das bis heute noch nicht vollständig gelöst werden konnte.

<sup>65</sup> Das ist übrigens auch heute im 3. Jahrtausend noch so. Klagen von unterhaltspflichtigen Männern gegen den Lebenswandel der Frau, der zu Aberkenntnis oder zumindest Einschränkung des Unterhalts führen, sind absolut nicht ungewöhnlich. Umgekehrt ist wegen des sexuellen Bedarfes des Mannes, s.o., äußerst eingeschränkt bis gar nicht möglich (sic!) -

<sup>66</sup> *KINDER UND NARREN* entstand zwischen 1889 und 1890, erhielt später den Titel *DIE JUNGE WELT*. Ich beziehe mich auf die Ausgabe von 1891. **Wedekind, Frank**, *Kinder und Narren. Lustspiel in vier Aufzügen*, München: o.V., 1891. (a)

Dieses Stück ist vor allem eine Abrechnung mit dem Naturalismus, und hier vor allem mit Gerhard Hauptmann (Dichter Meier), der mit seinem *FRIEDENSFEST* vertrauliche Informationen über den Familienstreit im Hause Wedekind an die Öffentlichkeit gebracht hatte. **Hauptmann, Gerhart**, *Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe. Bühnendichtung*, Berlin: S. Fischer, 1890.



einen Ehemann.

In *FRANZISKA* wird der Geschäftscharakter einer Ehe nur scheinbar aufgehoben und das besondere Augenmerk auf die Rolle der Ehefrau gelenkt. Sophie, der betrogenen Ehefrau, wird als Entschädigung eine Rolle als Muse ihres Mannes, einem Sänger, angeboten. Auf diese Weise könne sie ihn stärken und dadurch seine Kunst vergrößern:

Veit Kunz: Im Dienste einer großen Kunst haben heldenmütige Frauen wie Sie zu Hunderten gelitten. Eigentlich kann sich eine Frau gar nicht nutzbringender an einem Kunstwerk betätigen. (II/3.3)

Dieser Logik folgend, benötigt der wahre Künstler, um sich ganz auf seine Kunst konzentrieren zu können, eine diskrete, immer den Notwendigkeiten der Bedürfnisse des Künstlers unterworfen und entsprechend handelnde Frau, welche stets unauffällig zu jeder Zeit jegliche Begierden sofort und ohne nachzufragen oder zu hinterfragen stillt. Doch Sophie nimmt ihre Rolle als Muse, als Stimulans, gar nicht als solche wahr, sondern erkennt sofort den Pferdefuß:

Sophie: Schließlich bin ich dann also im Grunde nichts anderes als ein unseliges Werkzeug in der Hand eines geldgierigen Sklavenhalters. (II/3.3)

Sie durchschaut, dass sie als Muse vielleicht die Kunstfertigkeit ihres Mannes vermehren, aber in jedem Fall das Einkommen des Künstlers heben könnte.<sup>67</sup> Die aus ihrer Aufopferung erwachsende Vermehrung seines Einkommens empfindet sie als zynisch. So lehnt sie die ihr dargebotene Rolle schlichtweg ab.

Der Geschäftscharakter der Ehe bleibt auch noch aus einem anderen Grunde bestehen. Sophie hatte sich selbst ihren Mann ausgesucht, nach Kriterien, die ihr einen willfähigen, weil dummen und unattraktiven Mann versprochen. Das schien ihr ein geeigneter Schutz zu sein, wenn sie sich im Gegenzug ihm rechtlich unterwerfen musste und finanziell von ihm abhängig sein würde. Doch ihre Rechnung geht nicht auf: Ihr Mann ist nicht der angenommene Hohlkopf: Sophie unterliegt, ihre Ehe verläuft dramatisch.

Franziska und Lulu, die Protagonistin aus *ERDGEIST* (1895) und *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (1904) sind dagegen beide in grundsätzlich anderen Ausgangspositionen: So kann und wird Franziska selbst wählen, ob sie heiraten will oder nicht, Lulu dagegen wurde zweimal gegen ihren Willen verheiratet, denn sie wurde nicht einmal gefragt. Der erste Ehemann Lulus, Dr. Goll, ein alternder Lustgreis, lässt Lulu für sich allein tanzen, ermöglicht ihr dafür aber ein sorgenfreies, wenn auch völlig abgeschlossenes Leben. Ihn wird letztlich vor Eifersucht der Schlag treffen. Ein alter Mann kann nicht der Mann sein, den eine junge Frau braucht, so Wedekinds feste Überzeugung.<sup>68</sup> Deshalb wird Franziska auch das Angebot des greisen Baron von Hohenkennath, ihn zu heiraten und ohne jegliche Verpflichtung eine reiche Freifrau zu werden, ablehnen.

Der zweite Ehemann Lulus, Schwarz, ist ein Auftrags-Portraitmaler, der durch seine Verheiratung mit seinem Modell zu großem Ruhm kommt. Schwarz ist ausschließlich mit seiner Kunst verbunden, die aber nur durch die Abbildung von Lulus attraktivem Äußeren und

---

<sup>67</sup> Sophie verfügt über kein eigenes Einkommen, ist von den Einkünften ihres Gatten abhängig, da sie aber selbst nie existentielle Not erfahren hatte, ist ihr eine Notwendigkeit der Sicherung des Einkommens unbekannt und wird folglich nicht wahrgenommen.

<sup>68</sup> Gestaltet auch in **Wedekind, Frank**, *Der greise Freier. Mit Lithographien von Alfred Kubin*, Berlin: 1924. (a) von 1886.

Frank Wedekind hatte literarisch diese Auffassung sehr überzeugend vertreten, aber dennoch selbst eine Ehefrau genommen, die nur halb so alt gewesen war wie er. Dadurch wiederholte er den von ihm erkannten Fehler in der Ehe seiner Eltern. Und gerade an diesem Altersunterschied litt die Ehe von Tilly und Frank Wedekind. Die persönliche Sorge, zu alt für seine junge Gattin zu sein, gipfelte darin, dass sich Frank Wedekind schwer krank und mit offener Bauchwunde auf die Bühne stellte, um neben seiner Ehefrau im eigenen Stück aufzutreten. Er quälte sich, nur um gegenüber seiner jungen Frau nicht gebrechlich zu wirken. Doch die körperliche Schwäche hatte sich im Spiel des Frank Wedekind bemerkbar gemacht und prompt bekam seine Frau die besseren Kritiken. Von diesem Moment an war es um die Ehe dieser beiden endgültig geschehen.

den Verkaufskünsten ihres Gönners Schön, berühmt wird. Sein Modell zu sein, genügt Lulu nicht, sie will sich von ihrem Mann als Frau ernst genommen wissen. Doch dazu ist Schwarz nicht in der Lage. Er sieht in Lulu nur seine Muse. Schließlich schneidet er sich die Kehle durch, weil er ihr in keiner Hinsicht ein Mann sein, sie nicht befriedigen kann. Eine Ehefrau darf nicht zur "Heiligen" hochstilisiert werden, sonst werden beide Eheleute unglücklich, ist die Schlussfolgerung des Stückes. Die Ähnlichkeit zwischen Schwarz und Karl Almer in *FRANZISKA* ist offensichtlich. Dessen Heiratsangebot ist subtil, aber eben nicht von echtem Wunsch nach Nähe oder Liebe getragen.<sup>69</sup>

Als Lulu sich dann endlich mit ihrer großen Liebe Schön verheiratet, ist es zu spät. Diese Verbindung muss scheitern, weil der alternde, sich so lange erfolgreich sträubende Schön, der wusste, dass man eine Göttin der Liebe nicht ausschließlich allein besitzen kann, wegen seines demolierten Selbstwertgefühl morphiumsüchtig wird. Zunächst fühlte er sich zu dieser Ehe mit Lulu gezwungen, dann ist er nicht mehr in der Lage, seine Nebenbuhler erfolgreich zu vertreiben und auch nicht mehr, sich gegenüber seiner blühenden Frau durchzusetzen. Er stirbt in einem Handgemenge mit seiner Frau, die ihn versehentlich erschießt. Die Schlussfolgerung lautet: Die Partner müssen sich zum rechten Zeitpunkt binden und gleich stark sein. Diese Einsicht gilt übrigens für Beziehungen ohne Trauschein gleichermaßen, wie die gescheiterten Verbindungen Franziska/Veit Kunz in *FRANZISKA* oder Breitenwald/Franziska aus dem *ZWEITEN ENDE*<sup>70</sup> deutlich zeigen.

Bei den verstorbenen Ehemännern Lulus wollte zwar jeder zuallererst selbst einen Blick ins Paradies werfen, doch dann wollten sie Lulu glücklich machen.<sup>71</sup> Und genau diese "Selbstlosigkeit"<sup>72</sup> ist der entscheidende Punkt für erfolgreiche Ehen, so war Wedekinds Auffassung, denn sie bedeutet die Fixierung auf eine Person: nicht promiskuitiv, eine glücklich zu machen, sondern ausdrücklich sie, die Ehefrau. Immer schließt diese Fixierung auch den Tod mit ein<sup>73</sup>: Schön kann sich nicht von Lulu scheiden lassen, weil sie, wie er zu wissen meint, ineinander gewachsen wären. Aus genau diesem Grund wird sich auch Franz nicht von Sophie scheiden lassen.

Alwa, Lulus letzter Ehemann, behauptet zwar, wie alle anderen, sie zu lieben, aber er gibt sich ihr nicht hin, wie es ihre verstorbenen Gatten taten. Ausschließlich auf sich selbst bezogen, bleibt er ihr gegenüber distanziert. Dieses Verhalten bewirkt letztlich das Ende für Lulu. Wenn Alwa zuerst und ausschließlich an sich selbst und seinen Ruhm als Schriftsteller denkt, hebt er sich nicht von anderen Liebhabern Lulus ab, die alle nur ihr eigenes Vergnügen im Kopf hatten und deshalb keine Erfüllung fanden. Auch Alwa muss für seine ausschließliche, wenn auch unerfüllte Beziehung zu Lulu mit dem Verlust seiner dichterischen Potenz bezahlen. Alwa nutzt Lulu aus und lässt sie für sich arbeiten, eine deutliche Parallele zum Liebhaber Rodrigo, der offen zugegeben hatte, durch Lulu Geld verdienen zu wollen. Die Eifersuchtsanfälle, die Alwa in der Dachstube, Lulus letzter Station, bekommt, entlarven die oberflächliche, bürgerliche Besitzstandswahrungsidee: Alwa sieht in seiner Frau keine Person mit eigenen Gefühlen, sondern behandelt sie wie eine Sache, die ihm, dem bürgerlichen Mann, zu dienen habe. Er liebt Lulu nicht und kann nicht begreifen, dass die Prostitution seine Frau umbringen werde. Weil er Hunger hat, soll sie ihn ernähren. Konsequenterweise wird Alwa bei der Eintreibung seines Zuhältersalärs von Kungun Poti niedergeschlagen und ist bei Lulus Tod bewusstlos oder vielleicht schon gestorben. Das Schicksal Breitenwalds aus dem *ZWEITEN ENDE* ist vergleichbar: Breitenwald war Franziska hörig, konnte sie aber nicht lieben und schickte sie schließlich auf den Strich: Er bleibt nach Franziska Tod psychisch vernichtet zurück.

---

<sup>69</sup> Vgl. Kapitel 5.7

<sup>70</sup> **Wedekind, Frank**, "Franziska-Umarbeitung. Vierter Akt. Neuntes Bild," *Forum*, 1918/19, 534-540.

<sup>71</sup> Die Ehemänner wollten Lulu wirklich glücklich machen, wenn auch auf eine sehr bevormundende Art: Sie waren sich sicher zu wissen, was gut für Lulu sei.

Hier wird Wedekinds alte Prämisse gestaltet, dass Frauen sich nur über und durch ihre Männer entwickeln könnten. Vgl. Lust/Unlust-Bilanz, hier Kapitel 5.2

<sup>72</sup> Diese Selbstlosigkeit ist streng nach Wedekind natürlich keine. Hinter der Selbstlosigkeit steckt glatter Egoismus: Ist sie glücklich, werde ich es auch.

<sup>73</sup> Das ist die Idee, die hinter dem kirchlichen Ehegelübde steht: "Bis das der Tod Euch scheidet!"

In *FRANZISKA* werden als Weiterentwicklung nicht mehr nur individuelle Formen der Ehe, sondern verschiedene Modelle vorgestellt. Zunächst wird die Ehe von Franziskas Eltern, die sich geschätzt, aber ganz sicher nicht geliebt hatten, als schwierig beschrieben. Franziskas Mutter stellt die typisch bürgerliche Frau dar, die eine typisch bürgerliche Ehe hinter sich hat: Die Ehe mit einem bedeutendem Mann und Kindern ist eine schöne Fassade, aber im Innern beherrscht von Zerfall und Leere.

Mutter: Mir scheint es manchmal, als hätte ich drei ganz verschiedene Leben hinter mir.  
Als wäre ich dreimal immer wieder ganz jemand anders gewesen. (I/1.1)

Wohl wahr: Zuerst war sie Jungfrau, vom Vater behütet und beschützt und von der Mutter zur zukünftigen Ehefrau erzogen; dann war sie Ehefrau, vom Ehemann behütet und beschützt und zur Abhängigen erzogen; zuletzt ist sie Witwe, ohne Behütung und Schutz, plötzlich selbstständig, auf sich allein gestellt, ohne Vorbereitung durch ihr vorheriges Leben.

Ihre Ehe muss psychisch sehr aufreibend gewesen sein. Aus Sicht Franziskas gab es jeden dritten Tag Streit in extremsten Ausmaßen. Die Mutter hat die Stärke der Auseinandersetzungen verdrängt oder wenigstens in ihrer Erinnerung abgemildert. Sie verfügt über die Einsicht, dass ihr Mann allen Gefühlsäußerungen gegenüber äußerst misstrauisch gewesen sei, aber er habe Grundsätze gehabt, die nicht veränderbar gewesen wären. Dieser Mann gab der Mutter ein Gerüst, an das sie sich halten konnte, und klare Vorgaben, an denen sie sich orientieren konnte. Diese Sicherheit ist für Franziskas Mutter, ebenso wie für viele andere Frauen jener Zeit, lebenswichtig, denn ihre Erziehung schloss eine Stärkung der eigenen Individualität als Person nicht ein. Als Witwe wirkt diese Sicherheit des Mannes posthum.

Frank Wedekind spottete in seinem 1911 vorgetragenen *PROLOG*:

Die Ehe, meine hochverehrten Damen  
Und Herren, die Ehe hat ihren Namen  
Aus zwei Gleichlauten mit einem H,  
das als Hindernis zwischen beiden da,  
damit nicht ein vorwitziger Wicht  
Zwei gleiche Laute als Einklang spricht.<sup>74</sup>

Der erste Bewerber im Stück um Franziskas Hand ist ein typischer Durchschnittsbürger. Allerdings hält er, anders als die Tradition es verlangte, nicht bei den Eltern, hier der Mutter, um Franziskas Hand an, sondern er fragt zuerst nach ihrem Einverständnis. Dieses Verhalten belegt seine vorsichtige Anpassung an die Zeiten, in denen gleiche Rechte für Frauen öffentlich gefordert wurden und zeugt von seiner Vorsicht, sich nicht lächerlich machen lassen zu wollen.<sup>75</sup>

Franziskas Mutter hatte sich einen Zuwachs an gesellschaftlicher und finanzieller Reputation für ihre Tochter durch deren Eheschließung mit einem entsprechenden Bewerber erhofft. Pragmatisch wie die Mutter ist, erkennt sie Hofmillers Charakter glasklar:

Mutter: Ich halte ihn weder für oberflächlich, noch für langweilig, aber er hat allerdings nicht die geringste Spur von Empfinden für dich. Deinetwegen lässt er sich kein Vergnügen entgehen, das ist sicher. Und daran ist einzig und allein deine Hochnäsigkeit schuld. (I/1.1)

Sie ist sich sicher: Der Mann ist am Namen ihres Kindes, ihrer Jugend und Unschuld interessiert, nicht an ihr selbst. Aber sie weiß auch, wenn Franziska wollte, könnte sie diesen Mann um den kleinen Finger wickeln und ein glückliches und sicheres Leben führen. Franziskas Mutter klammert sich an die Stereotypen, die ihr einst beigebracht worden waren:

<sup>74</sup> *PROLOG*. Aus *ZUM DRAMATISCHEN WERK: FRANZISKA*, in **Wedekind, Frank**, *Werke in drei Bänden. Prosa. Erzählungen. Aufsätze, Selbstzeugnisse, Briefe.*, Berlin, Weimar: Aufbau, 1969. (c), S. 371

<sup>75</sup> Auch Wedekind hatte sich angepasst: Zur Zeiten des *SCHNELLMALERS* wurde die Ehevereinbarung noch zwischen dem Vater und dem Bewerber getroffen. Vgl. **Wedekind, Franklin**, *Der Schnellmaler oder Kunst und Mammon.*, Zürich: Verlags-Magazin, 1889.

Dass eine Frau die Möglichkeiten hätte, jeden beliebigen Mann zu Wachs in den eigenen Händen werden zu lassen, wenn sie nur wolle und sich entsprechend benähme. Dass genau dieses gegenüber dem eigenen Ehemann nicht erfolgreich war, verdrängt sie, oder es ist ihr gar nicht bewusst.

Ihre Tochter, so muss sie einsehen, hatte ihre Unschuld, das Unterpfand für eben eine derartige Ehe, an Dr. Hofmiller verloren, und damit auch ihr als Mutter deutlich gemacht, dass Franziska nicht bereit sei, die üblichen Wege einer bürgerlichen Tochter zu beschreiten. Doch die Mutter kann nicht glauben, dass ihre Tochter freiwillig auf ihre Unschuld verzichtet hatte und verharrt im traditionellen Verständnis. Franziska erklärt nachdrücklich, dass sie ihre Unschuld hatte „endlich loswerden“ (I/1.1) wollen.

Franziska muss sich, anders als alle anderen, wenigstens um die finanziellen Folgen einer möglichen Schwangerschaft keine Sorgen machen, denn sie ist „geburtsversichert“. Damit gibt Wedekind einer seiner Zeit aktuellen Forderung der Frauenbewegung, die 1905 auf der Gründungsversammlung des „Bundes für Mutterschutz“ die staatlich finanzielle Absicherung aller Mütter verlangt hatte, Raum. Franziska erläutert, bis zum 15. Lebensjahr des Kindes würden ihr 500 Mark jährlich ausgezahlt, die ihr finanzielle Unabhängigkeit garantierten.<sup>76</sup> Die Mutter ist entsetzt, aber ihr größtes Argument ist nicht mehr stichhaltig.

Geschickt, aber in ihren Äußerungen ganz pubertierendes Kind, bezieht Franziska die Mutter mit ein und argumentiert, dass diese doch bestimmt nicht wolle, dass sie als alte Jungfer stürbe, oder sie sich mit einem ungebildeten Mann einließe. Dr. Hofmiller habe auch nichts von ihrer Absicht gewusst, denn dann hätte er ihr mit tiefstem „Abscheu den Rücken gekehrt“ (I/1.1). Es wird offensichtlich, dass Franziska sehr wohl in der Lage ist, einen Mann in ihrem Sinne zu manipulieren. Hoffnung und Erziehung der Mutter waren in dieser Hinsicht nicht vergebens, nur die Ziele beider Frauen sind absolut gegenläufig. Die Mutter sieht auch noch nach dem Debakel der eigenen Ehe in der Sicherheit der Versorgungsehe das weibliche Heil, trotz der faktischen Aufgabe der eigenen Person. Franziska dagegen will ihr eigenes Ich nicht nur nicht unterdrücken, sondern überhaupt erst kennen lernen, bevor sie später auch heiraten würde, denn, so sagt sie: „jetzt möchte ich doch erst meines eigenen Daseins ein wenig froh werden.“ (I/1.2)

Dr. Hofmiller, das hatte die Mutter völlig richtig erkannt, will Franziska tatsächlich nicht aus Liebe, aus Achtung ihrer Persönlichkeit oder aus Eignung als Mutter seiner Kinder heiraten, sondern aus sexueller Obsession als eine Art Befreiungsschlag.<sup>77</sup>

Dr. Hofmiller: Ich habe meinen Beruf, der meine ganze geistige Arbeit in Anspruch nimmt. Mir bleibt für meinen Beruf nichts übrig, wenn ich Tag und Nacht nur an dich denken muß. Ich brauche gesicherte Zustände. (I/1.2)

Ihn interessieren Franziska und deren Wünsche nicht im Geringsten. Wichtig ist ihm nur, wie er auf sie wirkt:

Dr. Hofmiller: Halte mich deshalb meinerwegen für anmaßend, für selbstgefällig, aber ich bilde mir ein, dir nicht gleichgültig zu sein. Vom ersten Tage unserer Bekanntschaft an hatte ich das Gefühl, ein ernstes, wichtiges Erlebnis für dich zu bedeuten. (I/1.2)

Aufgrund dieser Relevanz, die er für sie zu haben meint, schließt Dr. Hofmiller im schönsten Kreisschluss, dass er selbst etwas Besonderes sei. Und er verlangt von Franziska an ihn und

---

<sup>76</sup> Diese Forderungen unterstützte auch Gräfin Franziska von Reventlow, vgl. **Reventlow, Franziska Gräfin zu**, "Erziehung und Sittlichkeit (1903)," *Autobiographisches.*, Albert Langen / Georg Müller: München, Wien, 1980, 482-488. (a), die genau wusste, was sie forderte, denn sie lebte als uneheliche Mutter nur von der Hand in den Mund. Sie brachte sich und ihr Kind mit diversen, allesamt erfolglosen Versuchen in verschiedenen Berufen, aber vor allem mit schlecht bezahlter Übersetzungsarbeit am laufenden Band durch.

<sup>77</sup> Diese Auffassung ist eine Gestaltung Wedekinds persönlicher Auffassung: Jener äußerte gegenüber seiner Ehefrau Tilly den bemerkenswerten Satz: „Ich musste dich ja heiraten, um endlich wieder zu meiner Arbeit zu kommen.“ **Wedekind, Tilly**, *Lulu. Die Rolle meines Lebens*, München, Bern, Wien: Rütten + Loening, 1969. (d), S. 83 und ähnlich in **Wedekind, Tilly**, "Wedekinds größtes Modell: er selbst," *Uhu 3 (Monatshefte des Ullsteinverlages)*, 1927, 49-55., S. 53.

seine Überlegenheit trotz besseren Wissens zu glauben:

Dr. Hofmiller: Mißverstehe mich nicht. Ich habe mir nicht einen Augenblick eingebildet, dir überlegen zu sein. Immer aber hatte ich den bestimmten Eindruck, daß du an meine Überlegenheit glaubst. (I/1.2)

Eine perfide Schlussfolgerung, die eine männliche Vorherrschaft aus der Frau selbst heraus zu beweisen scheint. Doch Franziska tappt nicht in diese Falle, im Gegenteil. Rhetorisch unglaublich geschickt, entlarvt sie Hofmillers monierte Überlegenheit als Überlegenheit an Lebenserfahrung, genauer sexueller Erfahrung, die nichts mit der Notwendigkeit zu heiraten zu tun hat:

Franziska: Bist du mir denn nicht überlegen?

Dr. Hofmiller: Aber wieso denn, Franziska?

Franziska: Dadurch, daß du das Leben besser kennst als ich.

Dr. Hofmiller: Allerdings ein Vorzug, auf den ich unmöglich stolz sein kann. Nein, Franziska, wenn ich nicht die unerschütterliche Überzeugung gehabt hätte, daß du mich vor allen anderen Menschen hochschätztest, dann hätte ich es nie so weit zwischen uns kommen lassen.

Franziska: Warum denn nicht? – Hast du die Mädchen so außerordentlich hochgeschätzt, bei denen du zu Gast gewesen bist? (I/1.2)

Dr. Hofmiller fühlt sich entlarvt. Diese Art von Gedanken sind einer Frau der Gesellschaft nicht angemessen, sind ungebührlich. Hofmiller reagiert in seiner Hilflosigkeit beleidigt:

Dr. Hofmiller: Franziska! – Wenn ich hätte ahnen können, daß du mich in dieser Weise beschimpfen werdest? (I/1.2)

Armselig versucht er Franziska in moralische Schranken zu weisen, an ihre Sittlichkeit zu appellieren:

Dr. Hofmiller: Wenn du wirklich nicht mehr für mich empfindest, dann war es einfach unsittlich von dir, dich mir hinzugeben.“ (I/1.2)

Doch das wirkt bei Franziska kontradiktorisch:

Franziska: Du scheinst dich ja recht gut bei mir unterhalten zu haben. (I/1.2)

Touché. Dr. Hofmiller versucht noch einmal, sie zu überreden, seine Frau zu werden, agiert aber in seiner Borniertheit äußerst ungeschickt:

Dr. Hofmiller: Siehst du denn nicht ein, Franziska, daß du dadurch in meine Gewalt geraten bist?

Franziska: Das sehe ich durchaus nicht ein.

Dr. Hofmiller: Der Mann, der dich nach mir bekommt, kann dich unmöglich so hochschätzen, wie ich dich schätze. Ich heirate auch keine Frau, die schon ein anderer gehabt hat. (I/1.2)

Drohungen schlagen bei einer Frau wie Franziska fehl, sie verstärken eher noch ihre Entschlossenheit, sich nicht zu binden. Eine Ehe mit ihm käme einer Selbstaufgabe mit einer ausschließlichen Hinwendung zum Mann und den zu erwartenden Kindern gleich. Dieser Preis für die eine Nacht mit Dr. Hofmiller, die ihre Sexualität weckte, ist Franziska viel zu hoch, der Preis steht für sie in keiner Relation: Sie gewönne einen Mann, der „seinen Vorsätzen treu bleibt“ (I/1.2), also sie nicht verlassen würde, einen treu sorgenden Ehemann und Vater ihrer Kinder, der ihr ein solides Leben ohne Höhen und Tiefen böte. Sie gewönne eben die Versorgungsehe, die sie bei ihren Eltern hatte schief gehen sehen. Franziska kann nur ablehnen. Sie will Dr. Hofmiller nicht kränken, sie akzeptiert, dass er so ist, wie er ist und nicht anders sein kann, aber sie will auch so sein dürfen, wie es ihrer Natur entspricht. Sie will Dr. Hofmiller nicht brüskieren, sie will ihn nur nicht heiraten:

Franziska: Ich stelle aber jetzt, wo ich mich kennen gelernt habe, ganz andere Ansprüche an einen Mann als vorher. [...] Du darfst mich deshalb nicht für ein undankbares Geschöpf halten. (I/1.2)

Franziska: Du darfst mich deshalb nicht etwa für ein undankbares Geschöpf halten.

Dr. Hofmiller: Ich ertrage deinen Anblick nicht länger. (Wendet sich zur Tür.)

Franziska: Was hast du vor?

Dr. Hofmiller: Du hast ruchlos mit mir gespielt. Hätte ich mir doch nur diese unsinnige Reise erspart! (I/1.2)

Dr. Hofmiller ist empört: Aus seiner Sicht sogar zu Recht. Er handelte doch nur im Einklang der üblichen gesellschaftlichen Konventionen. Er konnte sich bei seinem Heiratsantrag als generöser Gentleman vorkommen, der den Schaden, die Entjungferung, den er angerichtet hatte, wieder gut machen wollte. Dafür wollte er sich ein Leben lang binden, sein Dasein als freier Junggeselle aufgeben. Doch überrascht muss er feststellen, dass das Opfer seine Wiedergutmachung gar nicht will. Dr. Hofmiller konnte nicht damit rechnen, dass eine Frau in derartigen Situation seinen Großmut und seine existentielle Hilfe ablehnen würde oder könnte. Noch weniger damit, dass sie sich nicht als Opfer empfindend ihn letztendlich sogar als bigott entlarven würde.

Dr. Hofmiller bekommt aber dennoch seine Rache. Zusammen mit Dirckens, dem Bruder von Sophie, kommt er in Franziskas Haus, wo sie jetzt als größter männlicher Künstler des Erdballs unter dem Namen Franz, verheiratet mit Sophie, lebt. Dr. Hofmiller bleibt es vorbehalten, die Ehe von Franz zu zerstören, indem er Dirckens von seiner früheren Bekanntschaft zu Franziska erzählt. Damit treibt er Sophie, die den Gedanken an die Lächerlichkeit, eine Frau geheiratet zu haben, nicht ertragen kann, in den Selbstmord. Zum anderen kann er sich direkt an Franziska rächen, wenn er ihr von ihrer Mutter erzählt, die, nachdem sie die Nachricht von der Verheiratung ihrer Tochter als Mann bekommen hatte, in unheilbare Krankheit verfallen sei. Mit einem einzigen Satz von ihm kann er doch noch seine Macht über Franziska demonstrieren, was ihm späte Genugtuung verschafft: Franziska wird Witwer und besorgte Tochter einer unheilbar kranken Mutter in einem. Doch Frank Wedekind war gerecht: Dr. Hofmiller wird kurz nach seinem persönlichem Triumph am Matterhorn tödlich verunglücken. Ein wahrlich symbolischer Tod, dieser Absturz von der Höhe des sogenannten Königs der Berge.

Auch die im Dritten Akt in *FRANZISKA* vorgeführte Beziehung des Herzogs fällt in die Kategorie Versorgungsehe, wenn auch mit einer anderen Schattierung.<sup>78</sup> Auch dazu findet Frank Wedekind im *PROLOG* spottende Worte:

Die Reichsten macht ihr großer Reichtum blind.  
Oft träumen sie von Haß, nur weil sie schelten.  
Dann rechnen sie sich vor, wie viel sie gelten,  
Und ahnen nicht entfernt, was sie einander sind.<sup>79</sup>

Wedekind ging es um eine Nuance in der Versorgungsehe, in der Geld für den täglichen Unterhalt keine Rolle mehr spielt, in der aber die Partner sich entweder völlig entfremdet haben oder, wahrscheinlicher, niemals eine Beziehung zueinander hatten. Beide Ehepartner leben ihre eigenen Interessen, so hält sich der Herzog eine Geliebte und seine Ehefrau, die Herzogin, entzieht sich der Ehe durch Reisen.<sup>80</sup> Sie kommt nur nach Hause, wenn ihre Reisekasse wieder aufgefüllt werden muss. Die Beteiligten können weder miteinander auskommen, noch können sie sich ignorieren und nebeneinander her leben. Der Herzog will sich von seiner Frau trennen, nicht, weil er sich „öffentlich zu seiner schönen Geliebten Gisliind“<sup>81</sup> bekennen wollte, sondern ausschließlich, um sich aus dieser unglückseligen Verbindung zu befreien. Die Herzogin übt ihre Rolle als Muse ihres Mannes, die der Ehefrau zugeschrieben wird, nicht aus: Sie wird von ihrem Mann gar als „Stimmungsmörderin“ (III/5.1) bezeichnet. Um sich aus dieser traurigen Ehe zu befreien, will er sich zu den Bedingungen seiner Frau von ihr trennen. Das ist nur auf den ersten Blick großzügig, wie die Herzogin auch sehr genau weiß. Und so will sie sich nicht scheiden lassen:

Herzogin: Ich habe einen Eid geleistet, und meinen Schwüren bleibe ich treu. (III/4)

Natürlich geht es ihr in Wahrheit nicht um den Eid, wohl aber um Sicherheit und Status. Sie will ihren Stand einer verheirateten, reichen und damit respektierten Frau erhalten, um eigenen Interessen nachgehen zu können und sich gleichzeitig an dem ungeliebten Ehemann, der sie durch die Geliebte öffentlich gedemütigt hatte, zu rächen, indem sie auf die Unauflösbarkeit des „Eides“, des Eheschwures pocht. Für diese Befriedigung ihrer Machtgefühle ist sie sogar bereit, einen Krieg auszulösen, der mit Sicherheit ihren Staat vernichten würde. Dass der ungeliebte Ehemann dann nur noch ein Verbannter im Exil in England sein würde und von der Gnade des Kaisers abhinge, beschneidet ihre eigenen Möglichkeiten nicht, sondern bestärkt sie noch auf ihrem Weg der Rache für die durch ihren Gatten erlittenen Demütigungen. Veit Kunz konstatiert:

Veit Kunz: Im Streit zwischen Mann und Frau erscheint der Mann immer roh, erscheint die Frau immer gemein. [...] Der Kampf der Geschlechter führt auf dem direktesten Weg ins Irrenhaus. (III/4)

Die Schlussfolgerung des Publikums kann nur lauten: Die reine Versorgungsehe bringt keinerlei Gewinn. Diese Form führt nur zum Geschlechterkampf, in dem üblicherweise die Ehefrau aus verschiedenen Gründen unterliegen wird.

---

<sup>78</sup> Anders als im Hochadel üblich, handelt es sich bei der herzoglichen Ehe nicht um eine morgantische Eheform, d.h. dass durch die Übergabe der Morgengabe der Unterhalt der zukünftigen Familie gesichert sein sollte. Einer der seltenen Fehler Wedekinds, der nur den Focus auf die Versorgungsehe mit ausreichendem Vermögen hatte legen wollen und die besonderen Bedingungen und Gepflogenheiten des Adels entweder nicht kannte oder als nicht wichtig einschätzte.

<sup>79</sup> *PROLOG*. Aus: *ZUM DRAMATISCHEN WERK: FRANZISKA*, in Wedekind (1969c), S. 373

<sup>80</sup> Allein Reisen zu unternehmen, wäre zu jener Zeit für eine durchschnittliche bürgerliche Frau ohne den völligen Verlust ihres „guten Rufes“ nicht möglich gewesen. Der Herzogin gelingt diese Freiheit nur, weil sie von Bediensteten begleitet werden wird.

<sup>81</sup> Austermühl (2003), S. 86

### 4.3 Versuch einer Ehe: Ist eine Frau der bessere Ehemann?

Wie groß ist die weibliche Leidensfähigkeit? Eine Frage, die Wedekind immer wieder aufwarf, wie 1905 in *MUSIK*, als er eine unendliche Fähigkeit zum Erleiden von Schmach und Schande beim weiblichen Geschlecht festgestellt hatte: Josef, der Gesangslehrer, betrügt seine Ehefrau Else mit seiner Privatschülerin Klara. Else macht sich Vorwürfe, weil sie nicht begeistert genug auf ihren Ehemann gewirkt habe (Muse), sodass er gezwungen gewesen sei, sich bei anderen Frauen zu „engagieren“. Aus diesen Selbstvorwürfen heraus und um ihrer Familie den Skandal zu ersparen, hilft sie sogar der Geliebten ihres Mannes, sei es mit geborgtem Geld oder mit der Einreichung eines Gnadengesuchs vor Gericht. Else ist das klassische Beispiel der bürgerlichen Frau, die geduldig jegliche Erniedrigung erträgt, ohne jemals aufzubegehren, Schuld auf sich nimmt, für die sie nichts kann, nur weil es die Rolle der Ehefrau so verlangt. Sie lebt das schlechte Gewissen des Ehemannes und Stütze der Gesellschaft.

Josef amüsiert sich mit Klara, er sucht sich Abwechslung fürs Bett und schöpft seine Rolle als bürgerlicher Ehemann voll aus. Er kümmert sich nicht um Klara, er schwängert sie wiederholt und zwingt sie dann zur strafbaren Abtreibung, die nur für sie psychisch und physisch unerträglich ist, aber ihn in keiner Weise belastet. Sein Recht als Ehemann füllt er auch, wenn er seiner Geliebten das Vermögen abschwatzt und damit Else tödlich verletzt, denn auf diese Weise hat er ihr, der legalen Ehefrau, die letzte Möglichkeit genommen, Klara, die Geliebte, einfach des gemeinsamen Hauses zu verweisen. Else hält alles aus, denn sie weiß, das Josef bei ihr bleiben wird, egal was geschehen wird: Sie wird nicht zu einer verlassenen, jeglichem Ansehen beraubten Ehefrau werden!

In *FRANZISKA* stellt Wedekind jene Frage leicht variiert: Wie groß ist die weibliche Fähigkeit zum Selbstbetrug, um Leid zu ertragen? Gleichzeitig wird in *FRANZISKA* geklärt, ob die Ehe für die Ehefrau erträglicher werden würde, wenn die männliche Rolle von jemanden übernommen würde, der sich genau mit den Bedürfnissen einer Frau und deren Psyche auskennt.

Im zweiten Akt lebt Franziska als erfolgreicher Sänger Franz mit seiner Ehefrau Sophie zusammen. Franz wollte Sophie einst lediglich als Geliebte, doch diese, ins heiratsfähige Alter gekommen, war sich darüber im Klaren, dass sie bürgerlicher Konvention folgend heiraten müsse. Sophie suchte also einen Ehemann und entschied sich für Franz, da sie ihn für einen unreifen, mittelmäßigen Menschen hielt, den sie leicht in ihrem Sinne beeinflussen könnte. Sie versuchte also, sich in der patriarchalischen Struktur der Versorgungsehe die bestmöglichen Chancen zu sichern, in dem sie einen Partner wählte, der sie finanziell sichern könnte, ihr aber geistig unterlegen sein sollte. Sophie selbst ist mittellos,<sup>82</sup> weil sie Franz gegen den Willen ihres Vaters geheiratet hatte. Letzterer hatte die Unwägbarkeiten des Berufes eines Sängers sehr wohl erkannt und deshalb alle finanziellen Zuwendungen an das Paar gestrichen.

Franz alias Franziska hat sich gut in seine Rolle als Ehemann eingelebt. Allerdings plagten ihn finanzielle Sorgen, erstmals kann er nicht, wegen der Höhe der benötigten Geldsummen für Haushalt und eventuell. drohender Konventionalstrafen auf Baron von Hohenkernath, seinen Gönner, zurückgreifen, der ihm bislang immer aus finanziellen Notlagen geholfen hatte. Franz, der Sänger, entscheidet sich aus Verantwortung gegenüber seiner Frau für eine Versicherung, die seine möglichen Vertrags-Nichteinlösungen absichern soll. Damit ist das männlich-bürgerliche Bild perfekt: Der Sorgen geplagte Mann, der seine Familie schützt, in dem er sie gegen mögliche finanzielle Unbill versichert.

---

<sup>82</sup> Sophie muss nach Wedekinds Vorstellung der bürgerlichen existenten bürgerlichen Gesellschaft mittellos sein, weil sie derart an die Ehe, auch die schrecklichste gebunden bleiben muss, sich auch nicht entwickeln kann, und weil eine reiche Frau nicht derart mit sich spielen lassen würde. Geld, so ist Wedekinds Erfahrung heilt alles früher oder später, auch einen lädierten Ruf.



Franziska mag körperlich eine Frau geblieben sein, aber kognitiv kann sie ihre überlegene männliche Seite gegenüber Sophie gut steuern: Franz gilt nur die eigene Person. Er hält sich aus dem Gespräch, das Veit Kunz mit seiner Frau über deren Unglück führt, auffällig heraus, so, als ginge es ihn nichts an. Er überlässt Veit Kunz, Sophies Leid zu erkunden, und erklärt darüber hinaus, er sei nur an ihrem Elend interessiert, weil es ihm persönlich Halt gäbe:

Sophie: Franz! Franz! Ist dir meine hilflose Verzweiflung eine Freude?

Franziska: Daran ist nur meine aufreizende Kindheit schuld. Ich verliere jeden Halt, sobald ich keine Tragik vor Augen habe. Der Anblick des Schmerzes macht erst einen tatkräftigen, überlegenen Menschen aus mir. (II/3.1)

Franz braucht Sophies Unglück, um sich ihr gegenüber als der traditionell stärkere Mann zu etablieren und beweisen zu können. Überhaupt zeichnet er sich nicht durch Einfühlungsvermögen gegenüber seiner Frau aus, was ihm doch viel leichter fallen müsste als anderen Männern, oder doch zumindest auf den ersten Blick als geboten erscheint. Auch gefühlsmäßig bleibt Franz weit hinter Sophie zurück, die mit großer Bereitschaft versucht, ihren Mann zu verstehen.

In ihrer Einsamkeit wirft sie Franz sanft vor, dass sie mit Kindern gerechnet habe.

Sophie: Als wir uns heirateten, rechnete ich allerdings damit, Kinder zu bekommen.

Franziska: Damit willst du wohl andeuten, daß ich dir nicht genüge? (II/3.1)

Franz, der nicht einmal ein halber Mann ist, weil sich die körperliche Veränderung nur durch Hypnose und nicht in Wirklichkeit vollziehen ließ, fühlt sich dennoch sofort angegriffen: Eine scharfe Beobachtung Wedekinds, die darauf abzielt, dass Männer, die keine Kinder zeugen können, sich minderwertig fühlen. Jeden Verdacht, sie selbst könnten die Ursache der Kinderlosigkeit sein, weisen sie deshalb weit von sich und wälzen die vermeintliche Schuld sofort auf ihre Frau ab. Eine öffentliche Präsentation sexueller Themen im Sinne einer Aufklärung ist im Kaiserreich Wilhelm II. mit seiner starken Zensur ohnehin undenkbar. Sophie reagiert in diesem Stück deshalb - für ihre Verhältnisse vernünftigerweise - erschreckt: Sie hatte ihren Mann nicht kränken, sondern nur auf ihre eigene Kinderlosigkeit und eine damit verbundene Sinnlosigkeit in der Rolle als bürgerlicher Ehefrau verweisen wollen.

Einer ernsthaften Auseinandersetzung über ihre Ehe ist Sophie ohnehin nicht gewachsen. Denn dann würde sie eine Trennung riskieren, die sie um jeden Preis vermeiden will, denn ihr Stolz ist es, eine gute, mehr noch, die beste Ehefrau zu sein. Aus existenziellen Gründen muss Sophie also klein beigeben. Sie wagt noch einen Scheinangriff, in dem sie gekränkt darauf verweist, dass ihr Mann sie selbst nicht kenne und kein Interesse an ihr zu haben scheine und führt beides ganz traditionell auf die eigene Attraktivität zurück:

Sophie: Aber Franz! Deine Bemerkung ist mir unfassbar. Innerlich bin ich dir gänzlich fremd. Ich entwürdigte doch nur mich selber, wenn ich mich über Mangel an Zärtlichkeit beklage. Du bist doch wirklich nicht schuld, daß ich dich nicht stärker reize. (II/3.1)

Sophie leidet übermenschlich: Nicht nur dass sie sich vom eigenen Mann zurückgewiesen fühlt, weil sie wohl nicht seinem erotischen Geschmack entspräche, sie darf sich nicht einmal darüber beschweren. Ihre Klage würde sie selbst entwürdigen, denn dann müsste sie öffentlich zugeben, dass ihr Mann lieber mit anderen als mit der eigenen Frau ins Bett gehe, sie also das Grundrepertoire einer guten Ehefrau nur teilweise beherrscht. Und Franz setzt noch einen drauf, um jeglichen Zweifel an sich selbst im Keim zu ersticken:

Franziska: Es wäre ebenso töricht von dir, als wollte ich mich über deine Ansprüche beklagen. (II/3.1)

Geschickt unterstellt Franz Sophie auch noch Maßlosigkeit, die zweite Kardinalsünde im Leben einer Ehefrau. Sophie lenkt ein und kommt auf das ursprüngliche Thema zurück:

Sophie: Hätten wir ein Kind, dann wäre alles in bester Ordnung.

Franziska: Gewiß, dann hättest du deinen Zeitvertreib, wie ich ihn in meinen Gastspielen habe. Aber bin ich daran schuld, daß es nicht so ist? (II/3.1)

Hier wird eine perfide Argumentation deutlich: Sophie wird gedemütigt, in dem sie, unabhängig von der Realität, zugeben muss, dass sie sexuell für ihren Ehemann reizlos, überhaupt zu anspruchsvoll und dann auch noch empfängnisunfähig sei und damit das dritte große Sakrileg im Repertoire einer Ehefrau begangen habe:

Sophie: Ich habe mich nicht geschaffen. Kinderlose Ehen gibt es zu Tausenden. Aber die Angst, daß meine Absonderlichkeit uns beide entzweien könnte! Bring mir ein Kind von einer Geliebten, ich erziehe es als unseres. (I/3.1)

Mehr kann sich eine Ehefrau kaum demütigen. Sie nimmt die Schuld der Kinderlosigkeit auf sich, sieht sich selbst als „absonderlich“, also als eine Art Monster<sup>83</sup>. Bewusst stellt sie sich somit außerhalb aller gesellschaftlichen Normen und begibt sich dadurch noch mehr in Abhängigkeit von ihrem Mann und dessen Schutz, den sie sich durch die Erziehung seiner Bastarde zu verdienen erhofft.

Und damit nicht genug. Sie liefert sich ihm auch noch aktiv psychisch aus, in dem sie im Verlauf des Dialogs gesteht, sie habe Franz nur heiraten wollen, weil sie ihn für einen „ganz mittelmäßigen Menschen“ (II/3.1) gehalten habe, in den sich kein anderes Mädchen verlieben könnte. Sie, die umworbene Millionärstochter, wählte einst bewusst einen unattraktiven Mann, um sich dessen lebenslange Aufmerksamkeit in Form von Dankbarkeit zu sichern. Doch schnell geriet Sophie in Bedrängnis: Franz war nicht so, wie sie sich solch einen Ehemann vorgestellt hatte. In ihrer Not überhöhte sie ihren Mann, erklärte die wahrgenommenen Ungereimtheiten für moralische Überlegenheit:

Sophie: Ich sah in dir damals meine Seligkeit ganz für mich allein. Aber seitdem bist du mir so himmelhoch über den Kopf gewachsen! Kein Tag vergeht, ohne daß du mir etwas Neues zu denken gibst, an das ich nie gedacht habe. Jetzt weiß ich erst, wie abgrundtief ich unter dir stehe. Nein unterbrich mich nicht! Das wunderbarste ist nämlich: Ich selber erscheine mir auch jeden Tag bedeutender, wertvoller. Allerdings bin ich mir auch jetzt über meine Engherzigkeiten und Albernheiten völlig klar. Du tatest immer, als merktest du gar nichts davon. Dadurch hieltst du mich so unentrinnbar fest in deiner Gewalt. Aber um keinen Preis der Welt, das kann ich schwören, möchte ich heute auch nur für eine Stunde wieder die herzlose, selbstgefällige Egoistin sein, die ich vor unserer Verheiratung war. (II/3.1)

Wenn Franz kein richtiger Mann wäre, hätte Sophie sich lächerlich gemacht. Dieses kann sie jedoch ohne Gesichtsverlust, der in ihrer Gesellschaft für eine Frau lebenslang nachwirkt, nicht tun. Außerdem ist zur damaligen Zeit eine gleichgeschlechtliche Beziehung undenkbar.<sup>84</sup> Deswegen gibt Sophie sich mit ungeheurem Aufwand höchst erfolgreich der virtuoson Selbsttäuschung hin.<sup>85</sup> Zunächst vermutet sie, dass sie Franz sexuell nicht locke, was sie daraus schließt, dass er sich eine Geliebte hält. Doch diese Idee überzeugt letztlich nicht einmal sie selbst. Deshalb legitimiert sie seine Handlung, in dem sie Franz als ihr geistig und moralisch überlegen erklärt. Fortan nimmt sie die patriarchalischen Forderungen nach einer abgrundtiefen Unterlegenheit der Frau für sich selbst an, obwohl Franz das gar nicht verlangt hatte. Sophie erniedrigt sich also, nur um nicht vor sich selbst zugeben zu müssen, dass sie in einer Falle steckt.

---

<sup>83</sup> In Zeiten, in dem auf dem Jahrmarkt Menschen als Monströsitäten ausgestellt wurden, die aus der Norm fielen, wie Kleinwüchsige oder Frauen mit Bartwuchs, ist das Eingeständnis Sophies doppelt schwer zu wiegen.

<sup>84</sup> Seit 1900 galt der §175 BGB, der Homosexualität unter Männern verbot, er sollte aber auf Frauen erweitert werden.

<sup>85</sup> Verdeutlicht wird dieser Ansatz auch durch den Namen Sophie, der sich vom griechischen Sophia, die Weisheit, ableitet, aber auch auf den Begriff Sophistik verweist, was wiederum scheinbare, spitzfindige Weisheit, Spitzfindigkeit oder Scheinbeweis bedeutet.

Der Mann Franz genießt die ihn rundum verwöhnende Ehefrau, ihr Unglück gibt ihm sogar Auftrieb. Die Frau Franziska indes leidet an Sophies Leid und will sie davon befreit wissen. Diese Erlösung der anderen Frau verlangt sie aber von Veit Kunz. Franziska kommt zu diesem Zeitpunkt nicht einmal auf die Idee, selbst etwas ändern zu können, und bezeugt damit ein ähnliches Frauen-Selbstverständnis wie Sophie: Beide sehen in der Passivität die Erfüllung der weiblichen Rolle. Veit Kunz wundert sich:

Veit Kunz: Aber Franziska! So rasch ist deine Spielwut befriedigt! – Oder bildest du dir vielleicht ein, du habest schon alles gelernt, was es aus diesem Spiel für dich zu lernen gibt? (II/3.4)

Hier findet sich das mephistophelische Motiv: Franziska kann anhand dieser unglückseligen Ehe lernen, ein Mann zu sein; lernen, wie eine Frau ihr Leid maskiert; lernen, wie Ehe und damit Bindung sich anfühlen. Dabei ist sie gleichzeitig überlegen in der männlichen Attitüde und weiblich in der mitfühlenden Beobachtung der sich demütigenden, selbst verleugnenden Reaktion. Spottend äußert sich Veit Kunz über die weibliche Lust an der Aufopferung:

Veit Kunz: Sie ist einfach stolz auf ihr Unglück. Sie wird einzig und allein von ihrer unerschöpflichen Seelengröße zum Narren gehalten. [...] Darin feiert die Liebe des Weibes doch gerade ihre herrlichsten Triumphe, daß sie durch jeden Fehler des Mannes nur immer wieder zu größerer Selbstverleugnung aufgestachelt wird. (II/3.4)

Franziska reagiert befremdet. Sie kann nicht begreifen, dass Sophie nicht ihre eigenen Fehler erkennt und aus ihnen lernt, sondern ausschließlich durch die Fehler ihres Mannes sich verändert. Sophies Selbstverständnis als Nichts ist ihr völlig unverständlich. Folglich sieht sie sie zunächst als außergewöhnlich:

Franziska: Durch jeden Fehler! Das ist das völlig Unbegreiflichste an ihrer Liebe. Das ist das Übernatürliche an ihr. (II/3.4)

Veit Kunz schätzt das nüchtern als nichts Verwunderliches ein. Er erklärt Franziska, die zwar eine Frau ist, aber unabhängig, eher wie ein Mann, denkt, die psychologische Motivation Sophies:

Veit Kunz: Aber wieso denn?! Es gibt gar nichts Natürlicheres. Von einem wirklichen Manne ließe sich dieses prachtvolle Geschöpf einfach keine Untreue bieten. Dazu ist sie viel zu stolz. Du bist aber kein Mann. Deshalb muß sie diesen ganz außerordentlichen Aufwand von Liebe für dich aufbringen. Und durch diese Liebe läßt sie sich dummerweise dazu hinreißen, deine Untreue zu bekämpfen. Deiner vermeintlichen Untreue wegen hält sie dich dann für einen wirklichen Mann, während sie sich selber unzulänglich reizlos erscheint. Und dadurch wächst dann ihre Liebe wieder ins Uferlose. (II/3.4)

Franziska kann diese verschlungene Selbsttäuschung nicht nachvollziehen. Sie empfindet Sophie auch nicht als prachtvolles Geschöpf. Empört über diese offen von Veit Kunz zur Schau getragenen Bewunderung stellt sie dar, dass Sophie sie nur geheiratet habe, weil sie Franz für einen dummen Jungen, für einen

Franziska: minderwertigen Gecken, für einen unverbesserlichen Affen, für einen vollendeten Dummkopf (II/3.4)

gehalten habe. Sie will damit sagen, dass Sophie, aus Sicht Franziskas betrachtet, dumm sein müsse, denn sie habe den Franz zunächst falsch eingeschätzt, und sie habe das falsche Geschlecht zuerst nicht wahrnehmen können und später nicht wahrhaben wollen. Jetzt erniedrige sie sich aus falsch verstandenem Stolz und auch aus Scham heraus, nur um diese Täuschung aufrechterhalten zu können. Sophie ist nicht ehrlich gegen sich selbst, erkennt Franziska und kann deshalb in Sophie keine Geistesgröße erkennen. Ganz anders der Mann Veit Kunz, der alles, was gegen Sophie vorgebracht wurde, als Beleg seiner These sieht:

Veit Kunz: Das beweist noch nicht das geringste gegen ihre Seelengröße. Edle Weiber sind es nie, die sich bedeutenden Männern an die Rockärmel hängen. (II/3.4)

Sophie selbst legt, außer in ihrer rückhaltlosen Bewunderung ihres Ehemannes Franz, ein stark gespaltenes Verhalten an den Tag. Sie ist bis ins Innere verletzt und verunsichert, versucht aber dennoch mit den ihr bekannten Mitteln einen Status quo aufrecht zu erhalten: Eine typische Ehe, intakt nach außen, mit einer bemühten, alles regelnden und aushaltenden Ehefrau im Inneren.

Doch diese Selbsttäuschung kann nicht aufrechterhalten werden: Sophie weiß sich letztendlich nicht selbst zu helfen. Sie sucht sich einen Weg, der sie als moderne Frau ausweist, die in einer Welt des Kaufens und Gekauft-Werden lebt.<sup>86</sup> Sie scheint mutig, denn sie stellt sich: Sie flieht nicht heim in die Arme ihrer Mutter, das ließe ihr Stolz nicht zu. Sie spielt mit dem Gedanken, sich Geld vom Vater zu besorgen, um damit ihr Unglück aufzulösen. Aber, und da zeigen sich ihre Grenzen als Frau, sie sucht keinen direkten Weg der Problemlösung, sie will sich weder scheiden lassen und mit dem Geld des Vaters ein neues Leben anfangen, noch kommt sie auf die Idee, einen Mörder zu dingen, der die Geliebte oder auch den Ehemann umbringen könnte. Beide Wege sind der - an bürgerlichen Anforderungen an Ehefrauen erstickenden - Sophie gänzlich fremd.

Als ihr Gatte auch noch eine Geliebte ins Haus bringt, ist das mehr, als selbst die sich demütigende Sophie aushalten kann. Sie droht jener Lydia damit, sie zu erschießen, wenn sie ihren Mann nicht in Ruhe ließe. Damit verharnt sie noch in den Strategien der bürgerlichen, leidenden Ehefrau, die die Geliebte – nicht den betrügenden Gatten - bestrafen will. Diesen Rahmen verlässt sie, als sie das Leben der Lydia gegen eine große Summe versichern will, die so ungeheuerlich ist, dass die sie versichernde Gesellschaft nach Lydias Tod ihren Bankrott erklären müsste. Dieser Gedanke ist an sich zwar überaus abstrakt, entspricht aber durchaus jener bürgerlichen Auffassung, die eine absolute Herrschaft des Geldes annimmt, welche alles regeln kann. Dieses Vorgehen zeigt das wahre Elend und Leid der Sophie:

Sophie: Wenn Sie wirklich Versicherungsagent sind, dann lassen Sie mich bitte das Leben dieser Tänzerin, die eben fortging, zu einer so ungeheuren Summe versichern, daß das Mädchen unmöglich umkommen kann, ohne daß Ihre Gesellschaft dabei den kläglichsten Bankerott macht. Das Geld dazu gibt mir mein Vater. Statt meiner hat dann Ihre Gesellschaft die Aufgabe, meinem Jammer abzuhelpen. Und ich bin diesen seelenmörderischen Kampf um mein rechtmäßiges Lebensglück los. (II/3.3)

Sophie hatte die Ehe, diese Ehe, gewollt, und ihr Stolz lässt jetzt ein Eingestehen des Scheiterns der Beziehung nicht zu. Wenn sie mit dem Geld des Vaters ihre Nebenbuhlerin versichern will, um bei deren Tod die Versicherungsgesellschaft mit ins Unglück zu reißen, will sie auf diese Weise die Verantwortung für ihr eigenes Leid abwälzen, reduziert sie es auf ein Gedankenkonstrukt. Der Bankrott der Versicherungsgesellschaft und das damit verbundene Unglück erscheint Sophie groß genug, um auf diese Weise das eigene Leid zu sühnen. Die ihrem Mann gegenüber so aufopferungsvolle Sophie verschwendet keinen Gedanken an die aus ihrem egoistischen Wunsch resultierende Arbeitslosigkeit von Mitarbeitern der Versicherungsgesellschaft, den Folgen jenes Desasters für die einzelnen Familien, da ist sie ganz bürgerliche Millionärstochter<sup>87</sup>. Egoistisch geht es ihr ausschließlich um das finanzielle Debakel, es soll das schrecklichste Unglück werden, denn nur davon erhofft sie sich, dass es größer würde als ihr eigenes (sic!). Frank Wedekind demaskiert die weibliche Opferrolle erfolgreich, und dennoch kann sich die Zuschauerin, die sich eigentlich in ihrer weiblichen Rolle durchschaut fühlen müsste, aufgrund des abstrusen Gedankenkonstrukts der Sophie vor Selbsterkenntnis schützen, zumal die vorgeschlagene Idee bei der Bewältigung ihres Leides nicht helfen würde:

---

<sup>86</sup> Wedekind, der Sohn eines überaus erfolgreichen Geschäftsmannes, war der festen Überzeugung, dass das Leben aus einem einzigen Kaufen und Handeln besteht. Diese Ausformung des Stückes gibt einen deutlichen Hinweis darauf. Die Mutter als Hort, wo schutzbedürftige Kinder unterkommen, gibt es für Sophie nicht, wohl aber die pekuniäre Hilfe des Vaters, die zwar des Mitgeföhls per se entbehrt, aber ein sicheres Pfund ist, auf das sie bauen kann.

<sup>87</sup> Das Nichtwahrnehmen der unteren Schichten war für die Kunst in jener Zeit üblich.

Veit Kunz: Gegen derartige Unglücksfälle sind wir natürlich bei anderen Gesellschaften rückversichert. Da die anderen Gesellschaften das auch bei uns sind, erzielen wir dabei zu guterletzt noch Prämierendivende. (II/3.3)

Der von Sophie gewählte Weg führt nicht zu dem von ihr geplanten Ziel: Die belangte Versicherungsgesellschaft als Statthalter von Sophies Leid ginge nicht Bankrott, sondern zynischerweise würde Sophies Anspruch aus der Police sie noch stärken, und, bliebe man in Sophies Logik, würde damit ihr Leid sogar noch vergrößert werden.<sup>88</sup> Somit wird deutlich gemacht: Sophie kann ihr Leid nicht abwälzen, sie muss es allein durchleben, sie muss sich entscheiden, ob sie resignieren oder eine andere Lösung finden will.

Veit Kunz pragmatischer Vorschlag, doch selber aktiv zu werden und ihrerseits den Mann zu betrügen, wird von ihr vehement abgelehnt, sie liebe ihren Mann zu leidenschaftlich:

Sophie: Das kann ich nicht! Dazu liebe ich ihn zu leidenschaftlich! Ich habe ihn nicht umsonst gegen den Willen meiner ganzen Familie geheiratet. Er ist mein ein und alles. Er ist mein Glück. Soll ich denn meinem eigenen Glück untreu werden?! (II/3.3)

Da ist er, Sophies falsch verstandener Stolz verbunden mit blanker Selbstverachtung verbrämt mit der Mär vom Glück. Veit Kunz demaskiert Sophies Selbsttäuschung als Selbstmitleid und als eklatantem Mangel an Achtung vor sich selbst:

Veit Kunz: Wenn gnädige Frau so wenig Achtung vor sich selber haben (II/3.3)

Denn, so fährt er fort, wie könnte sie verlangen, dass ihr Mann sie achte, wenn sie selber dazu nicht in der Lage sei. Sophie weist das empört zurück:

Sophie: Wenig Achtung vor mir selber! Was fällt Ihnen denn ein! Liebe und Reue sind seit Erschaffung der Welt die heiligsten weiblichen Tugenden. Ich achte mich nicht geringer, ich achte mich höher als jede andere Frau! (II/3.3)

Veit Kunz schlägt Sophie vor, sich selbst zugunsten eines Wöchnerinnenheims oder Waisenhauses zu versichern: Von dem Augenblick an hätte ihr Leben einen Sinn, Sophie könne erfüllt sein von Stolz, sie könne sich an ihrem Edelmut freuen und es würde ihrer Eitelkeit schmeicheln. Damit weist Veit Kunz punktgenau auf den tatsächlichen Mangel von Anerkennung in Sophies Leben hin. Er schlägt ihr einen Weg vor, um diese in Zukunft aber eben außerhalb ihrer Ehe zu erhalten. Sophie, die ihre unglückliche Ehe nicht wahrhaben will, kann aber eben deshalb auf diesen Vorschlag nicht eingehen. Gefangen im traditionellen Denken wiederholt sie, dass sie Lydia umbringen würde, wenn diese noch einmal auftauchen werde.

Als sich die Ehe als unauflösbar, weil sich Franz nicht scheiden lassen will, aber auch als unhaltbar entpuppt, weil Sophie die ihr zuge dachte Rolle nur unter unmenschlichen Leiden spielen kann, werden beide durch den dramatischen Fortgang der Geschichte erlöst. Sophies Bruder, Dirckens, kommt aufgehetzt durch den ehemals abgewiesenen Dr. Hofmiller, um zu überprüfen, ob seine Schwester tatsächlich eine Frau geheiratet habe. Als Sophie ihre Lebenslüge aufgedeckt und in die Öffentlichkeit gezerrt sieht, fühlt sie sich blamiert und ihren Wert als Frau, der sich in dem Wert als erfolgreiche Ehefrau manifestiert, in Frage gestellt. Sie ist in ihren Werten und ihrer Persönlichkeit vernichtet und konsequent beendet Sophie ihr Leben durch Selbstmord.

Doch selbst im Tod ruft sie noch nach ihrem Mann, nach dem Trugbild, dem sie ihr psychisches Leben und nun auch ihr physisches Leben opferte. Sophies Selbstmord erinnert nicht von ungefähr an den Freitod vieler Offiziere, die gefehlt hatten und zur Sühne mit einer Pistole allein gelassen wurden. Mit ihrer Selbstvernichtung will Sophie standesgemäß, schließlich ist auch ihr Bruder Offizier, die Blamage von sich und ihrer Familie nehmen. Noch im Tod handelt sie edel und rücksichtsvoll aber eben völlig unnützlich, denn ihr Bruder wird wegen der Schande doch seinen Abschied von der Armee nehmen müssen. Anders als bei den

---

<sup>88</sup> Wedekind treibt die Idee der absoluten Weltherrschaft durch die Versicherungen auf die Spitze.

Offizieren kann nicht einmal der Tod ihren Fehler wieder gutmachen, ihre Familie von der durch sie erlittenen Schande befreien.

Konsequenterweise - aber nichts desto trotz äußerst bedrückend -, wird in dem Stück keinerlei Abschied von Sophie genommen, kein Nachruf mehr auf ihr unglückliches Leben gesprochen, ihrer nicht gedacht. Niemand, auch Franziska nicht, weder als mitfühlende Frau noch als Witwer, lässt irgendeinen Kommentar zu Sophies Tod fallen, so als habe sie durch ihren Selbstmord nicht nur das Recht verwirkt, in kirchlicher Erde mit kirchlichem Segen beerdigt zu werden, sondern auch jegliche Erinnerung an ihr Leben gelöscht. Es ist, als habe Sophie nicht existiert, als sei ihr Leben und Wirken entbehrlich und ihr Tod nutzlos gewesen.

Die immanente explosive Problematik dieser Ehe erschließt sich dem heutigen Leser nur noch schwer. Die Eheschließung zwischen gleichgeschlechtlichen Paaren ist heute in Deutschland gesetzlich möglich, damals aber völlig undenkbar. Ebenso mutet die Vollkommenheit der Selbsttäuschung der Sophie, welche das wahre Geschlecht ihres Ehepartners nicht wahrnehmen will, heute - in Zeiten sexueller Aufklärung - seltsam an.

Im zweiten Akt von „Franziska“ ist das Thema die Ehe. Speziell sind es diejenigen logischen Trugschlüsse, Illusionen und Selbsttäuschungen, durch die, oft auch unter den ungünstigsten Verhältnissen, zwei Menschen noch aneinander gefesselt werden. Um diesen Vorgang darzulegen, konstruierte ich eine so unglückliche Ehe, wie sie in Wirklichkeit kaum möglich ist, gewissermaßen eine Karikatur einer unglücklichen Ehe. Das Stoffliche dieses Aktes will daher nicht allzu ernst genommen sein. Um so ernster wollen die logischen Zusammenhänge erwogen werden, auf deren Ergründung ich ausging.<sup>89</sup>

Wedekind lenkte selbst geschickt die Aufmerksamkeit auf Sophies Fähigkeit zur absoluten Selbsttäuschung, die beileibe nicht ungewöhnlich ist, wenn sie auch hier in seltener Perfektion vorgeführt wurde. Die Kunst der Selbsttäuschung hat bis heute manche unglückliche Ehe am Leben erhalten, sie hat die Ehepartner unglücklich werden lassen, aber nichts an den Ursachen verändert. Und, um den Zuschauern jeglichen Glauben an eine glückliche Versorgungsehe zu rauben, der einfache Rollentausch hilft der Frau definitiv auch nicht.

Schlussendlich ist festzustellen: Die Versorgungsehe kann kein Modell für eine funktionierende Form des Zusammenlebens sein.

#### ***4.4 Veit Kunz und Franziska: Die Gestaltung der Freien Ehe***

Die bürgerliche Ehe stand als Form des Zusammenlebens Anfang des 20. Jahrhunderts in der öffentlichen Diskussion. Führende Frauen der Frauenbewegung verlangten eine Veränderung der Ehegesetze. Beispielsweise forderte 1909 Marie Lischnewska in ihrem Aufruf an die Frauen<sup>90</sup> ein neues Scheidungsrecht, welches der neuen Situation der Frauen, die immer häufiger berufstätig waren, angemessen sei. Bis dato wurde eine Ehe de facto nur aufgelöst, wenn beide zustimmten oder einem Partner alle Schuld nachgewiesen werden konnte. Eine Scheidung nur auf Wunsch der Frau war also so gut wie unmöglich. Die Reform des Scheidungsrechts sollte Frauen ermöglichen, aus einer unglücklichen, von psychischen und physischen Misshandlungen gekennzeichneten Ehe zu entkommen. Maria Lischnewska war der festen Überzeugung, und sie brachte damit einen gesellschaftlichen Aspekt der Zukunftssicherung in die Diskussion, dass eine selbstständige Frau über mehr sittliche Kraft verfüge und deshalb eine bessere Mutter für ihre Kinder sei. Für das Geschlechtsleben dieser neuen Frau gelte nur das Gesetz der „Einheit zwischen Sinnen und Seele“<sup>91</sup>, also das beide

<sup>89</sup> Wedekind (1969c), Band III, S. 370

<sup>90</sup> Lischnewska (1986)

<sup>91</sup> Lischnewska (1986), S. 130

befriedigende und phantasievolle Sexualleben. Deshalb, so argumentierte sie, würden auch immer mehr Männer die Forderungen nach erfüllender Sexualität für beide Seiten und einem liberalen Scheidungsrecht unterstützen.

Ebenfalls 1909 forderte Hedwig Dohm<sup>92</sup> eine leichter zu vollziehende Scheidung, aber sie fand es wesentlich hilfreicher, schon die Ehegesetze selbst neu zu formulieren: „Die Frau aber in der freien Ehe<sup>93</sup> ist nicht die Geliebte des Mannes, sie ist sein Weib.“<sup>94</sup>, womit Hedwig Dohm auf gleiche Rechte und Pflichten für beide anspielt. Für sie ist die Eheschließung als solche aber nicht wesentlich, im Gegenteil. Die Ehe fordere per Kirche und Gesetz Monogamie beider Partner. In der Realität bestünde die Treuepflicht aber nur auf weiblicher Seite. Deshalb wäre die Freie Ehe nach Meinung von Hedwig Dohm wohl die einzige Möglichkeit zur wirklichen Monogamie. Die Gleichwertigkeit beider Partner, meinte Dohm, zwänge den Mann, wolle er seine Ehe erhalten, zur Treue.

Grundlage dieser Überlegungen waren Vorstellungen von einem partnerschaftlichen und deshalb vertrauensvollem Verhältnis zweier erwachsener Menschen auf gleicher Augenhöhe. Alle in diese Richtung gehenden Ideen erwarteten, dass der Gewinn für Mann und Frau, für deren Kinder und für die Gesellschaft erheblich wäre. Erstens: Durch die freie Art der Annäherung wäre ein beiderseitiges sexuelles Vergnügen möglich. Somit wäre ganz nebenbei die Prostitution unnötig gemacht, weil der Mann nicht mehr gezwungen sei, sich Lusterfüllung außerhalb der Beziehung zu suchen. Somit wäre die Verbreitung von Geschlechtskrankheiten eingedämmt.<sup>95</sup> Zweitens: Durch den partnerschaftlichen Umgang beider würden Frauen eine sittliche Reifung durchmachen, die ihr ermöglichen würde, eine echte Partnerin des Mannes zu sein, um gemeinsam mit ihm die Schwierigkeiten des Lebens schultern zu können. Und drittens: Die Kinder dieser Beziehungen könnten somit sittliche Reife bei beiden Elternteilen erleben, würden in entsprechender Haltung erzogen und als Erwachsene wiederum ähnliche Wertmaßstäbe entwickeln.

Die meisten Männer allerdings erkannten die aus einer solchen Entwicklung resultierenden Vorteile kaum. Sie ertrugen den Kontrollverlust schwerlich, hatten außerdem Sorgen um ihre Privilegien und befürchteten, dass Frauen, die ihre Rechte wahrnehmen, ihre Pflichten als Ehefrauen und Mütter vernachlässigen würden. Die krudesten Argumente wurden angeführt, um der Öffentlichkeit die Gefahren aufzuzeigen, die von „emanzipierten“ Frauen ausgehen würden.<sup>96</sup>

Frank Wedekind selbst teilte diese Befürchtungen nicht. Wohl aber beobachtete er mit Sorge die immer mehr um sich greifenden Forderungen nach der Auflösung der Ehe an sich. Das widersprach seiner innersten Überzeugung, dass die Ehe einen notwendigen Halt im Leben eines jeden Menschen darstelle. Er hatte stets die Einstellung propagiert, dass es eine absolute Notwendigkeit für die Ehe gäbe. Die Ehe sei im

---

<sup>92</sup> Hedwig Dohm war mit 17 Geschwistern aufgewachsen und hatte die bürgerliche Mädchenerziehung als einengend und traumatisierend empfunden. Sie selber war verheiratet, hatte 5 Kinder, war die Großmutter von Katia Mann. In ihren Romanen blieb sie den Traditionen des Frauenromans ihrer Zeit verhaftet. Aber sie brillierte in Publikationen über die Frauenemanzipation und legte immer mehr ihre Scheu ab. Über siebzigjährig bezog sie zu Fragen der Sexualpädagogik, freier Liebe und Ehescheidung durchaus radikal Stellung.

<sup>93</sup> Die Freie Ehe ist nicht zu verwechseln mit der Freien Liebe. Hedwig Dohm meinte eine Eheschließung, die jederzeit wieder aufgelöst werden könnte, wenn der Mann nicht auf Gleichwertigkeit, sondern auf Unterordnung bestünde. Die Freie Liebe dagegen ist eine Bindung ohne rechtliche Absicherung.

<sup>94</sup> **Dohm, Hedwig**, "Über Ehescheidung und freie Liebe (1909)," in M. Janssen-Jureit, Hg., *Frauen und Sexualmoral*, (Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten, hg. von G. Brinker-Gabler) Fischer Taschenbuch: Frankfurt/M., 1986, 133-147., S. 139

<sup>95</sup> Das hat sich allerdings als eine naive Einschätzung herausgestellt. Auch heute ist einer der in Deutschland blühendsten Wirtschaftszweige der der Prostitution, obwohl das Ehe- und Scheidungsrecht liberalisiert wurde und freie Partnerwahl durchaus üblich ist. Auch die Verbreitung der Geschlechtskrankheiten ist immer noch ein Problem, wie die rasante Verbreitung von AIDS sehr deutlich macht.

<sup>96</sup> Es gibt einen sehr sprechenden Aufsatz von Oscar H. Schmitz, der zwar satirisch gemeint ist, aber alle Satire hat eine ernstzunehmende Grundlage: Dieser Aufsatz könnte durchaus ernst gemeint aus konservativen Kreisen stammen. Vgl. **Schmitz, Oscar H. H.**, "Hetärenum und Frauenemanzipation," *Der Neue Merkur 1. Monatsschrift für geistiges Leben.*, 1914/15, 193-202..

großen und ganzen [...] außer unserer Geburt und unserem Tod das Unerbittlichste, dem wir Menschenkinder verfallen sind.<sup>97</sup>

Diese von Wedekind herbeigeführte Gleichstellung von Ehe mit Geburt und Tod verstärkt die seiner Meinung nach bestehende Unausweichlichkeit, dass jeder Mensch heiraten müsse. Dieser Zwang lässt die Ehe aber automatisch negativ, „unerbittlich“ erscheinen, eben weil der Mensch nicht mehr frei wählen kann. Die Ehe könne, nach Wedekind, aber auch gleichsam als Heilmittel angewendet werden. Wenn der Mann Ruhe brauche, heirate er, werde vom anstrengenden Liebesmarkt erlöst – wie auch der Tod nach langwieriger Krankheit oder im hohen Alter Erlösung sein könne. Die Frau dagegen nehme die Ehe als naturgewollte Bestimmung an.

In *FRANZISKA* hatte Frank Wedekind verschiedene Ausprägungen der Ehe untersucht und alle als nicht tragfähig abgetan, weil sie den Geschlechterkampf forcieren, statt die Gemeinsamkeiten zu stärken. So stellte er die sogenannte Freie Liebe<sup>98</sup>, die zu seiner Zeit als echte Alternative zu der die Frau entmündigenden und demütigenden Ehe in der öffentlichen Diskussion vorgeschlagen wurde, auf den Prüfstein. Die Freie Liebe unterscheidet sich von der Ehe, indem sie ohne Trauschein, also ohne öffentliche Legitimation auskommt und allein auf dem gegenseitigen Einverständnis der beiden Partner basiert. Da die Freie Liebe auf der Freiwilligkeit der Partner fußt, also jederzeit auflösbar ist, kann nur eine Untersuchung der Positionen und Interessen und ein Kräftevergleich in der Beziehung zwischen Mann und Frau die Tragfähigkeit dieses Beziehungsmodells deutlich machen.

Die Beziehung Franziskas zu Veit Kunz baut sich langsam auf. Im Ersten Akt führt sich Veit Kunz bei Franziska als „Sternenlenker“ ein, als der Mann, der besondere Künstler schaffe. Er offeriert Franziska, unter welchen Bedingungen er sie, die langbeinige Schönheit, zu einer einmaligen Künstlerin machen werde.<sup>99</sup> Im Gegenzug verspricht er ihr die „Sterne“ in Form von Freiheit und Lebensgenuss. Doch Franziska will mehr, sie will die Ungebundenheit und den Lebensgenuss, den sich ein Mann ihrer Zeit erlauben kann:

Veit Kunz: Sind Sie denn etwa so unvernünftig, ein Mann sein zu wollen?

Franziska: Wenn es mir dabei möglich wäre, nichts zu verlieren, sondern nur zu gewinnen ... Genußfähigkeit, Bewegungsfreiheit ...

Veit Kunz: Sie verlieren Ihre Gewalt über Männer.

Franziska: Dafür gewinne ich den Wettkampf mit Männern. (I/1.3)

Franziska will nicht über die Männer herrschen, sie will sich mit ihnen messen, ihnen auf gleicher Stufe begegnen in der sicheren Annahme, in den daraus entstehenden Auseinandersetzung zu siegen.

Veit Kunz ist bereit, Franziska zur Sängerin auszubilden. Dafür soll sie vier Bedingungen erfüllen wie gähnende Rachenstellung und bewegliche Ohren. Diese absurden Voraussetzungen stehen für zwei Ziele: Das erste testet Franziskas Fähigkeit, sich selbst etwas einzureden. Wenn sie es schaffen sollte, sich tatsächlich selbst davon zu überzeugen, dass sich ab sofort ihr Mund oberhalb ihrer Nase befände, dann wäre sie auch fähig, sich einzubilden, sie sei ein Mann.<sup>100</sup> Und wenn sie selbst davon überzeugt sei, dann würden die anderen sie als Mann akzeptieren, so Veit Kunz berechnete Annahme. Das zweite Ziel ist ein viel direkteres:

---

<sup>97</sup> *EHEPROBLEME IM SPIEGEL UNSERER ZEIT*, In: **Vinçon, Hartmut**, *Frank Wedekind*, sammlung Metzler, 1987., S. 88f

<sup>98</sup> Die heutige Bedeutung dieses Begriffes bezieht sich nur auf die freie Wahl der Sexualpartner und hat mit der ursprünglichen Bedeutung kaum noch etwas zu tun.

<sup>99</sup> In *FRANZISKA* entlarvt Wedekind den kommerziellen Kunstbetrieb, der nicht wahre Künstler fordert und fördert, sondern ausschließlich nach äußeren, marktorientierten Kriterien handelt. Die Äußerlichkeiten des Sängers und nicht, wie anzunehmen, die Schönheit seines Gesanges entscheiden, ob jemand Erfolg als Sänger haben wird oder nicht.

<sup>100</sup> Der Kern ist wahr und bezieht sich auf Selbsthypnose. Heute wird in der Psychotherapie oder auch bei Image-Veränderungen durch Coaching Selbsthypnose gelehrt: Wenn ich mich überzeugen kann, wirke ich auch überzeugend auf andere.



Veit Kunz legt Franziska die Hand auf den Bauch und erklärt, bis sie zur Sängerin ausgebildet sei, würde die Hand dort liegen bleiben:

Veit Kunz: Um Ihre Atmung zu prüfen. [...] Solange ich Ihre Stimme ausbilde, liegt meine Hand hier.“(I/1.3)

Denn er will mehr:

Veit Kunz: Sie spüren das gar nicht mehr, wenn Sie meine Geliebte sind. (I/1.3)

Franziska ist verwundert:

Franziska: Ihre Geliebte? – Ich denke, Sie machen einen Mann aus mir?

Veit Kunz: Sobald Sie singen können. Der Gesangsunterricht notzüchtigt Lehrer und Schülerin. Wir sind Märtyrer. Sie fühlen sich mißhandelt und lechzen nach Ihrem Peiniger. Mich peitscht die Nervenanspannung auf, die ich in Ihnen hervorrufen muß. Jede Übungsstunde endet mit einem Liebesfest. (I/1.3)

Wedekind knüpft auch hier an sein früheres Stück *MUSIK* an, dass den Wedekind-Kenner im Zuschauerraum an den Gesangslehrer Josef erinnert und vorwarnt, weil jener der nicht allzu klugen Schülerin Klara den Konservatoriumsunterricht erfolgreich als den Tod ihrer künstlerischen Fähigkeiten vorgegaukelt hatte und ihr Privatunterricht – natürlich bei ihm selbst - zu nehmen empfahl. Für Klara galt:

Die Liebe zu meiner Kunst war mir meine Religion! Ein höheres Gebot gab es in dieser Welt nicht für mich, als diese seltenen Gaben, die mir unter Tausenden durch die Gnade des Himmels zuteil geworden, zur allerhöchsten Vervollkommnung auszubilden. Und mich brachte ich meiner Kunst so frei, so rein, so unangetastet als Einsatz dar.<sup>101</sup>

Das ist durchaus wörtlich gemeint, ging es für Klara um die reine Kunst, geht es in der Kunst eines Josef nicht um die Kunst als solche, sondern in erster Linie um die Befriedigung der sexuellen Lust des Lehrers. Klara konstatiert, dass sie im Privatunterricht viel gelernt habe, wenn auch völlig andere Inhalte, als sie gedacht hatte:

Dein Privatunterricht hat Abgründe vor mir aufgetan, von deren Vorhandensein ich mir vorher nichts hatte träumen lassen.<sup>102</sup>

Sie wird schwanger, treibt ab, steht deshalb vor Gericht und vor einer Gefängnisstrafe. Ihre Mutter hatte sie einst gewarnt:

Um eine berühmte Sängerin zu werden, rief sie, muß man andere Nerven haben, als du von deinen Eltern geerbt hast! [...] Dazu muß man über Leichen gehen können! Sie hatte recht! Sie hatte recht! Könnte ich Dirne jetzt wenigstens vor sie hintreten und sagen: Ja! Ich habe mich überschätzt! [...] Ich bin keine Sängerin! Ich bin zu spießbürgerlich, ich habe zuviel Ehrgefühl, um eine wirkliche Sängerin zu werden.<sup>103</sup>

Ausgerechnet Ehrgefühl, sich an Abmachungen zu halten und stets das Beste zu geben, sind Klara auf dem Weg der Erfüllung ihres Herzenswunsches im Weg. Und nur wegen ihrer Spießbürgerlichkeit kann sie von Josef nach Belieben ausgenutzt werden.

Spießbürgerlichkeit geht Franziska jedoch ab. Sie will Männern im Kampf der Geschlechter gleichberechtigt gegenüberstehen und nicht als Opfer unterliegen müssen. Deshalb durchschaut sie Veit Kunz Ambitionen und argumentiert, wenn er sie so schnell zur Sängerin ausbilden könne, dann gelänge es ihm auch, sie gleich schnell zum Sänger anzuleiten. Daraufhin kommt es zum Vertrag, wonach Franziska zwei Jahre volle Bewegungs- und Genussfreiheit als „wirklicher Mann“ (I/1.3) bekommen sollte und im Gegenzug dafür im Anschluss lebenslang als Weib, Leibeigene, Sklavin eines Veit Kunz leben müsste. Um keine Zweifel aufkommen zu lassen, bemüht Veit Kunz hier das Naturgesetz, welches unabdingbar

<sup>101</sup> **Wedekind, Frank**, *Werke in drei Bänden. Dramen I.*, Berlin, Weimar: Aufbau, 1969. (e), Band II. *MUSIK*, 1. Bild, 3. Szene, S. 15

<sup>102</sup> Wedekind (1969e), Band II: *MUSIK*, 1. Bild, 3. Szene, S. 16

<sup>103</sup> Wedekind (1969e), Band II: *MUSIK*, 1. Bild, 3. Szene, S. 17

die Frau zur ausgebeuteten Abhängigen des Mannes mache. Franziska glaubt nicht daran: Gesetze seien Männerwerk, die vorrangig das Wohl des Mannes berücksichtigen. Deshalb fordert sie nachdrücklich Klarheit in den Klauseln des Vertrages. Veit Kunz verspricht ihr, dass sie auf exakt zwei Jahre ein Mann werde, als hätte Gott sie als Mann erschaffen. Auf ihre klare Frage, ob sie dann nicht seine Geliebte zu sein brauche, weicht Veit Kunz aus:

Veit Kunz: Wozu die Frage? Wir sind beschränkte Menschen. (I/1.3)

Franziska gibt sich erstaunlicherweise damit zufrieden, was mit ihrer idealistischen Rechtsauffassung zu erklären ist: Sie wird nur einen Vertrag erfüllen, der in ihrem, weiblichen, Sinne ist.

Zunächst übernimmt Veit Kunz die Rolle des Ausbilders. Er bringt Franziska als Franz konsequenterweise in ein Weinlokal, wie Mephistopheles einst Faust Lebensgenuss zunächst in „Auerbachs Keller“ erfahren ließ. Doch ist dieses Weinlokal mehr als ein Ort des Betrinks, mehr ein Animierlokal, wahrscheinlich ein Bordell. Franz soll neben Lebensgenuss als Mann auch die Rolle des Mannes übernehmen lernen. Und Franz hat bei den Frauen viel Erfolg. Der sprachliche Flirt zwischen Franz und der Prostituierten Mausi unterscheidet sich sehr von den übrigen Gesprächen, er ist deutlich erotisch, spricht von gegenseitigem Begehren. Allein diese Gegenseitigkeit ist für das Verhältnis Kunde/Prostituierte untypisch, sprengt den üblichen Rahmen, treibt das Begehren Maxis, Franz als Kunden zu gewinnen, an. Ein geschickter Schachzug von Franz, aus der eigenen Biographie als Frau begründet. Doch weckt Maxis Verlangen gleichzeitig das Misstrauen ihres Zuhälters, der die Überschreitung Maxis professioneller Begeisterung hin zu echter Leidenschaft spürt und um sein Eigentum fürchtet.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Veit Kunz die mephistophelische Ebene verlassen, war wieder der einfache Lehrer der Musik und hatte damit die Ebene des Lehrers des Lebens geräumt. Dadurch kommt es zu einer sichtbaren Gleichrangigkeit zwischen Franziska und Veit Kunz: Sie darf ihn für seinen Mut, abfällige Bemerkungen gegen Polizei und Zensur zu machen, loben. In diesem Augenblick ist sie sogar kurzfristig stärker als er. Veit Kunz spürt das, kann es nicht zulassen und entfacht den offenen Streit zwischen Franz und Laurus Bein, dem Zuhälter, und reißt damit die Führungsposition als Lehrer des Lebens wieder an sich.<sup>104</sup>

Kunz will, dass Franz auch die Durchsetzung der Macht im „Wettkampf zwischen Männern“ kennen lernt. Doch Franz nimmt die Regeln des männlichen Miteinanders nicht an. Franz bemerkt nicht, dass tiefste Beleidigung in dem Satz von Laurus Bein, dem Zuhälter, liegt:

Laurus Bein: Schulbube, sprich, aus welcherlei Verdienst

Du dir dies Weib zu kaufen dich erkühnst! (I/2)

Franz schämt sich einfach nicht dafür, dass er seine finanziellen Mittel einem Dritten, dem Baron von Hohenkemnath, verdankt, deshalb fühlt er sich auch nicht angegriffen. Er denkt nicht daran, dass es nur für eine Frau üblich ist, Geld von einem Mann zu erhalten, für einen Mann aber als schändlich verstanden wird. Veit Kunz schreitet beschleunigend in die Auseinandersetzung ein, getreu seiner Rolle als Ausbilder, indem er Franz deutlich macht:

Veit Kunz: Seid ihr Männer, dann bist du ihm eins in die Zähne schuldig! (I/2)

Doch Franz, der nur hypothetisch ein Mann ist, kann das männliche Ehrgefühl, wie es hier von ihm verlangt wird, absolut nicht nachvollziehen. Er beschwichtigt:

Franziska: Mich stimmt Maxis Liebe so geduldig. Geh, Mausi, lassen wir den Tropf allein. (I/2)

Franz wählt den Weg der Worte: Er kann beleidigen, aber er will sich nicht prügeln. Worauf

<sup>104</sup> Das ist Veit Kunz destruktiver Weg, der sich durch das ganze Stück zieht: Bei empfundener Unterlegenheit sorgt er dafür, dass sich andere bis zur gegenseitigen Vernichtung streiten. An dieser Stelle ist er um seine Rolle als Lehrer und Bestimmer besorgt, im Festspiel im Dritten Akt fühlt er sich nicht ausreichend bezahlt, und wenn das alles nichts fruchtet, begeht er Selbstmord, der allerdings misslingt.

Laurus Bein, dem an einer körperlichen Auseinandersetzung ebenfalls nicht gelegen ist, weil sein Gegner jünger und mutmaßlich stärker sein könnte, seine Wut auf Mausi verlagert und Besitzansprüche deutlich macht:

Laurus Bein: Rühr ihn nicht an! Es wird dein Ende sein! (I/2)

Auch der Weg über Mausi führt nicht zur Eskalation. Veit Kunz scheitert in seinem Wunsch nach einer Prügelei, seine Aufforderung:

Veit Kunz: Läßt du von diesem Strolch dir was befehlen? (I/2)

verhallt unbeantwortet. Mausi will gehen, der drohenden Eskalation entkommen. Laurus Bein ist verzweifelt und setzt der verlorenen Auseinandersetzung um sein Eigentum ein unumkehrbares Ende, aus dem er sich als Sieger hervorgegangen wähnen kann: Er schafft Tatsachen, indem er Mausi erschießt – zynisch von ihm als „Abschiedskuß“ gekennzeichnet.

Franziska gewinnt den Wettkampf mit Männern nur teilweise. Sie erobert zwar in der Rolle als Mann Franz die Frauen, was für Männer wie Breitenwald aus dem *ZWEITEN ENDE*<sup>105</sup> die höchste Form des Sieges bedeutet, aber sie verliert im direkten Wettstreit mit Männern, weil sie andere, weibliche, Prämissen und Wertvorstellungen hat: Sie pflegt ein anderes Ehrgefühl, ihr Selbstwert ist nicht durch Geld bestimmt, ihre Form der Auseinandersetzung ist nicht die der körperlich-gewalttätigen.

Der Zuschauer wird Zeuge, wie Veit Kunz die Situation zum Eskalieren bringt, Franz sich aber dem rauen „Männerwettkampf“ elegant, ohne deshalb unmännlich zu wirken, entziehen konnte. Dem Publikum stellt sich die Frage: Was ist ein Mann und was macht ihn aus? Es wird damit auf den roten Faden des Stückes gestoßen und weiter durch die Handlung geleitet.

Im Zweiten Akt ist Franz, ein weltberühmter Sänger und mit Sophie verheiratet und Veit Kunz offiziell Versicherungsvertreter. Als solcher sucht er nach Beendigung seiner Gesangslehrermission den erfolgreichen Sänger in seinem ehelichen Haushalt auf. Die Beziehung Franziska/Veit Kunz hat sich wieder verändert, jetzt ist sie intim geworden. Die Erotik zwischen Franz/Franziska und Veit Kunz wird im Gespräch mit Sophie sogar angesprochen, doch ohne Kenntnis davon kann Sophie die Anspielungen im Gespräch um ihre eigene Rolle nicht verstehen:

Veit Kunz: Die Frau wirkt dadurch als eine Art belebender Arznei, als ein Reizmittel, das alle Nerven und Muskeln anspannt.

Sophie: Ich merke nichts davon.

Veit Kunz: Ich desto mehr. (II/3.3)

Natürlich merkt Sophie nicht, dass sie als Frau wie ein Reizmittel wirkt, denn sie ist nicht die Empfängerin. Sie ist nur Mittel zum Zweck, dient der Erotisierung der Beziehung ihres Mannes mit seinem Maestro, und sie ahnt es bis zu ihrem Tode nicht. Damit wurde sie sogar doppelt betrogen: Nur die vermeintliche Beziehung ihres Mannes zu der Tänzerin Lydia ist ihr bekannt, so kann sie dagegen ankämpfen. Die andere tatsächliche und folgenschwere, die zu Veit Kunz, wird dagegen sowohl von Franz/Franziska als auch Veit Kunz sorgfältig kaschiert. Diente die Beziehung zu Lydia allein der Ablenkung Sophies von ihren Zweifeln, so ist das Verhältnis zwischen Franziska und Veit Kunz ein äußerst sinnliches, welches ein Gutteil seiner Faszination aus der Rolle Franziskas als Mann Franz zieht. Diese wird noch dadurch erhöht, dass im Stück die anderen von diesem erotischen Spiel nichts ahnen. Die erfolgreiche Geheimhaltung ist aus mehreren Gründen vonnöten, zum einen ginge sonst viel vom wollüstigen Rollenspiel innerhalb des Paares verloren, zum anderen ist die Verheimlichung nach außen unabdingbar, weil bei Bekanntwerden Franz' Bild in der Öffentlichkeit und damit sein Erfolg ruiniert wäre.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Vgl. Kapitel 5.5

<sup>106</sup> Homosexualität stand seit 1900 deutschlandweit unter Androhung von Gefängnisstrafen. Das Vortäuschen, ein männlicher Sänger zu sein, hätte vermutlich folgenschwere Schadenersatzansprüche von Veranstaltern nach sich gezogen.

Ein Großteil von Sophies Ehrenrettung als Ehefrau läge für sie in einer Schwangerschaft. Doch auch in diesem Punkt ist sie betrogen. Denn nicht nur, dass sie von Franz, der die Ehe ja nicht vollziehen kann, nicht schwanger werden kann, mehr noch, Franz ist als Franziska von Veit Kunz schwanger.

Franziska: Du machst es dir leicht. Du versprichst mir hoch und teuer, ich solle ein Mann werden. Statt dessen bin ich nun seit einem vollen Jahr nichts anderes als deine Geliebte. (II/3.4)

Mit diesem Satz werden zwei Dinge für den Zuschauer deutlich. Zum einen hat Veit Kunz seinen Vertrag, Franziska zum „wirklichen Mann [...] wie von Gott geschaffen“ (I/1.3) zu machen, nicht erfüllt, zum anderen hat er die von ihm offen gehaltene Frage nach seinem Dafürhalten eingelöst: Natürlich wurde Franziska seine Geliebte, so hatte er sich das von vornherein vorgestellt. Die Frage ist nur, warum Franziska diese Beziehung eingegangen war.

Angelegt wurde Franziska von Wedekind als eine im höchsten Maße selbstständige Frau, die durchaus über ihre geschlechtlichen Neigungen selbst zu entscheiden bereit ist und das auch vermag. Dies impliziert, dass sie nur dann zu Veit Kunz eine Beziehung eingehen würde, wenn es auch ihr Wunsch entspräche. Ihr Verlangen, sexuell von Veit Kunz befriedigt zu werden, muss demnach größer gewesen sein als der frühere Wunsch nach echter Männlichkeit, um das Leben frei zu genießen. Wedekind schafft hier äußerst geschickt und völlig unaufdringlich eine deutliche Parallele zu Sophie und deren Fähigkeit zur Selbstverleugnung.

Der Mann Veit Kunz sieht nur sich selbst, sein Fehler liegt im gebrochenen Versprechen, Franziska zu einem Mann wie von Gott geschaffen, zu machen. Die Liebe des Weibes Franziskas zu Veit Kunz zeigt sich in einer immer größer werdenden Selbstverleugnung, im Aufrechterhalten der Illusion, ein echter Mann zu sein, um Veit Kunz' erotischen Vorstellungen zu entsprechen. Franziska erkennt das auch, sie spürt ihre eigenen Grenzen und rät:

Franziska: Ich möchte dir nicht raten, dich mir gegenüber auf diese schöne Überzeugung zu verlassen. (II/3.4)

Dieser Satz ist zu diesem Zeitpunkt nur Donnerhall, nur eine leere Drohung, wie Veit Kunz auch weiß. Er beschwichtigt sie mit den Worten:

Veit Kunz: Habe ich bei dir jemals auf Großherzigkeit gerechnet? (II/3.4)

Nein, das hat er tatsächlich nicht, denn in dem ursprünglichen Vertrag knebelte er Franziska mit knallharten Forderungen, die er gar mit einem Naturgesetz als unentrinnbar untermauerte, aber er rechnete stets wie selbstverständlich mit ihrer Liebe.

Wenn Veit Kunz, ein gestandener und äußerst umtriebiger Mann, die Selbstaufopferung einer Frau wie Sophie als Seelengröße offen bewundert, testet er die Bindung Franziskas zu sich selbst. Für Frank Wedekind war wahre Liebe immer an dem Grad der empfundenen Eifersucht messbar<sup>107</sup>, und das ist auch Veit Kunz' Maßstab: Reagiert sie eifersüchtig, liebt sie ihn, und er ist sich ihrer sicher. Hier zeigt sich Franziskas Unbedarftheit, denn sie steigt offen darauf ein:

Franziska: Jetzt reißt mir die Geduld! Du bist bis zum Wahnsinn in dieses Weib verliebt! [...] Dann nimm doch Sophie zur Geliebten! (II/3.4)

Franziska hat sich in Veit Kunz verliebt, und deshalb muss sie ihrer Eifersucht freie Bahn geben. Doch gleichzeitig zeigt sie ihre Selbstständigkeit: Sie wird sich nicht betrügen lassen. Sie droht unverhohlen:

Franziska: Ich sehe mich derweilen nach einem anderen Paar Ärmel um. (II/3.4)

Veit Kunz weiß, was er wissen wollte. Verlieren will er Franziska auf gar keinen Fall, so setzt er seine Position als Maestro ein und baut auf Dankbarkeit:

<sup>107</sup> Vgl. Wedekind (1969d)

Veit Kunz: Dazu habe ich nicht den berühmtesten Künstler des Erdballs aus dir gemacht.  
(II/3.4)

Damit sind die Prioritäten klar. Der Zuschauer stellt fest: Der Vertrag ist offensichtlich mit Kenntnis und Billigung Franziskas abgeändert worden. Franziska wurde zwar nicht ein wirklicher Mann, wohl aber erhält sie Ruhm und Geld im Überfluss, von Freiheit und Lebensgenuss im ursprünglichen Sinne ist allerdings nicht mehr die Rede. Die alte Idee, eine Frau sähe Lebenssinn in der Selbstaufgabe von Wünschen und Vorstellungen, hat an diesem Punkt des Werkes noch die Oberhand.

Veit Kunz ist zu diesem Zeitpunkt, am Ende des Zweiten Aktes, als Maestro des gefeiertsten Künstlers der Welt auch deshalb ganz klar in der stärkeren Position. Er schmeichelt Franziska, wenn er ihr vermittelt, dass Sophie als Star keine Chancen hätte, weil ihr die schönen Beine fehlen. Als Sahnehäubchen der Werbung enthüllt er Franziska, dass sie zum herzoglichen Festspiel in Rotenburg erwartet würden, wo der Schauspieler Franz die „Bestien“, das Volk, „einlullen“ (II/3.5), d.h. durch seinen Auftritt das Volk vom drohenden Volksaufstand abbringen soll. Eine große Aufgabe, die Franziska außerordentlich reizt, denn das geht weit über einen üblichen Auftrag hinaus. Doch ist ihr klar, dass sie diese Arbeit nicht wird annehmen können:

Franziska: Zu dumm, daß ich gerade jetzt in anderen Umständen bin! (II/3.4)

Franziska ist doppelt übervorteilt: Zum einen behindern Schwangerschaft und Kind die berufliche Tätigkeit in großem Maße, verhindert sie vielleicht sogar; und zum andern ist als „männlicher“ Künstler eine Gravidität völlig undenkbar. Veit Kunz ist für Franziska keine große Hilfe, denn er sieht in ihrer Schwangerschaft nur eine einmalige Chance, sich in „Geisteselastizität“ zu beweisen und für die Zukunft keine Stagnation des Erlebens durchleiden zu müssen, weil die Situation für ihn neu wäre. Er sieht nicht einmal eine Notwendigkeit zur Übernahme von Verantwortung als Vater, sondern macht nur den Reiz eines Spiel aus.

Die Entscheidung, die Franziska trifft, wird im Stück nicht ausgeführt, ist nur zwischen den Zeilen lesbar. Frank Wedekind gestaltete konsequent eine überaus eigenständige Frau, die auch über ihren Körper ganz allein bestimmt, für sich und klugerweise ohne Aufhebens darüber entscheidet, ob, wann und von wem sie ein Kind haben möchte. Franziska kann den Kunzschen Standpunkt, ein Kind als Spiel der intellektuellen Herausforderung zum Beweis geistiger Elastizität zu sehen, absolut nicht nachvollziehen. Für sie ist ein Kind zu haben, eine echte Verantwortung und kein Spiel. Franziska ist sicher, dass Veit Kunz in der Vaterrolle undenkbar ist und sie selbst die Mutterrolle zu diesem Zeitpunkt noch nicht würde ausfüllen können oder wollen. Deshalb entscheidet sie sich für eine Abtreibung. Damit zeigt sie eine Reife im Sinne von Eigen- und Fremdverantwortung, die weit über die eines Veit Kunz oder irgendeiner anderen Person dieses Werkes<sup>108</sup> hinausgeht.

Im Dritten Akt ist Veit Kunz auf dem Höhepunkt seiner Macht angekommen. Er hat großen Einfluss auf die Einflussreichen, setzt Franziska in verschiedenen Rollen gezielt für seine Belange ein, kann seine sittliche Sichtweise der Dinge ohne Widerspruch darlegen. Er fühlt sich sicher auf der Seite der Mächtigen.

Veit Kunz wird von kirchlicher Seite gebeten, die vom Herzog gewünschte Scheidung aus politischen Gründen zu hintertreiben. Er soll in Form einer außerordentlich eindringenden Ermahnung den Herzog davon überzeugen, dass dessen Scheidung wahrscheinlich den nationalen Untergang heraufbeschwören würde. Das bewerkstelligt Veit Kunz, indem er zunächst die Position der Herzogin, die eben nicht in eine Scheidung einwilligen will, festigt:

Herzog: Jetzt sage ich dir aber etwas, was uns Männern ein Anderer gesagt hat: Du gehst zum Weibe, vergiß die Peitsche nicht.

Veit Kunz: Darauf sage ich zum Weibe: Du gehst zum Manne, vergiß deine Selbstachtung nicht! Dann kann der Mann so viel Peitschen zur Hand haben, wie er will. Er findet keine

<sup>108</sup> Diese Reife im Sinne der Übernahme von Selbst- und Fremdverantwortung wird übrigens auch von keiner anderen Figur in Wedekinds Gesamtwerk erreicht.

Gelegenheit, davon Gebrauch zu machen. (III/4.1)

Mit dem Rat an die Frau, sich nicht einschüchtern zu lassen, sondern sich selbst bewusst zu sein und sich dadurch als die Stärkere im Geschlechterkampf zu erweisen, setzt Veit Kunz jenem primitiven Wunsch des Mannes nach Rache und Überlegenheit die ursprüngliche, echte Selbstachtung der Frau entgegen. Kunz ist der festen Überzeugung, dass im direkten Vergleich sich die Frau als die stärkere erweisen würde, weil die auf Unterwerfung beruhenden Antriebe des Mannes die starke Persönlichkeit, das innere Sein, einer sich selbst bewussten und achtenden Frau nicht brechen können. Genau in diesem Sinne gestaltete Wedekind auch das *ZWEITE ENDE*, in dem Franziska mit Breitenwald um ihr Leben kämpft.<sup>109</sup>

Diese Replik Veit Kunz ist die zentrale Aussage des Stückes *FRANZISKA* und auch Gestaltung der Auffassung Wedekinds, dass das weibliche das wahrhaft stärkere Geschlecht sei.<sup>110</sup>

Gleichzeitig ist diese Textstelle aber auch eine wunderbare Ironisierung: Der Herzog benutzt einen der bekanntesten Sätze Friedrich Nietzsches ohne tatsächliche Textkenntnis. Er unterliegt dem typischen Missverständnis, dass es eine Überlegenheit des Mannes gegenüber der Frau gäbe, die mit der Peitsche durchgesetzt werden könne, müsse und solle. Dass diesen berühmten Satz in *ALSO SPRACH ZARATHRUSTRA*<sup>111</sup> ein altes Weiblein spricht und der Zusammenhang alles andere als eindeutig ist, sondern vielfach ironisch gebrochen, weiß der Herzog nicht. Der wirklich gebildete Zuschauer wird sich amüsieren, alle anderen bekommen Stoff zum Nachdenken.

Außerdem hat der berühmte Satz einen Bezug, der Wedekind, der sich intensiv mit Nietzsche befasst hatte, bekannt gewesen sein dürfte: Nietzsche ließ 1882 eine von ihm selbst in Szene gesetzte Fotografie kurz vor der Entstehung des *ZARATHRUSTRA* machen:<sup>112</sup> Nietzsches Freund Paul Rée sitzt auf dem Kutschbock, Nietzsche selbst und die Russin Lou von Salomé, ihr Name ist auch heute noch ein Synonym für die begehrte Frau, hinten. Sie hält eine mit Flieder umkränzte Peitsche. Wie oft bei Nietzsche ist die Gestaltung mehrdeutig: Natürlich nahm Nietzsche mit dieser Inszenierung Bezug auf eine bekannte Szene der Philosophiegeschichte, in der der liebestolle Aristoteles von der Hofdame Phyllis geritten wurde, weil sie ihm erfolgreich weisgemacht hatte, dass dieser Brauch in ihrer Familie vor dem Geschlechtsakt üblich sei. Der Kutscher, so könnte man annehmen, ist nur ein Detail, als

---

<sup>109</sup> Vgl. Kapitel 5.5

<sup>110</sup> Vgl. Kapitel 5.5

<sup>111</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen.*, Stuttgart: Kröner, 1939.

<sup>112</sup> Lütkehaus, Ludger, "Du gehst zu Frauen? Nietzsche vergisst die Peitsche nicht. Ein Fundstück," *Die Zeit*, 2000.

erotische Variante des Rittes zu verstehen, wenn man nicht weiß, dass Aristoteles Opfer der Rache von Phyllis wurde, die ihn verprügelte, weil er seinen Zögling Alexander erfolgreich von ihr, Phyllis, ferngehalten hatte.

Die Peitsche in den Händen der Salomé auf der Photographie zeigt zweierlei: Zum einen wird die Peitsche zum Symbol der Macht in den Händen der Frau und damit zu einer sichtbaren Umkehrung der Geschlechterverhältnisse, zum anderen wird durch die Umkränzung der Peitsche mit Flieder auf die nahezu magische Wirkung der Frau auf Männer hingewiesen, denn Flieder/Holler steht in Europa als Symbol für Hexenkraft. Und genau deshalb hatte dieses Foto auch einen persönlichen Bezug: Lou von Salomé war die Frau, die Nietzsches Heiratsantrag abgelehnt hatte, auch und gerade, weil Rée der Bote dieses Antrages gewesen war. Diese Frau, die Hexe, hatte die Macht, Nietzsche zur Wilden Ehe zu überreden, doch scheiterte diese Beziehung zwischen Nietzsche und Salomé schnell am Intrigenspiel seiner Schwester.

Dieses Foto gibt somit Zeugnis einer äußerst komplizierten Gestaltung einer enttäuschten Liebe und Freundschaft. Das berühmte Zitat aus dem kurze Zeit später entstandenen *ZARATHRUSTRA*, der in nur 10 Tagen geschrieben worden war, gibt auch der persönlichen Enttäuschung Nietzsches Ausdruck. Deshalb kehrt sich im *ZARATHRUSTRA* die frühere Gestaltungsidee, die das Foto prägte, ins Gegenteil: Der Mann soll die Peitsche tragen. Die Aussage wird zum Schutzzruf: Nicht noch einmal! Damit wird dieser Satz zum Ausdruck der Rachedanken eines unterlegenen Mannes.

Veit Kunz' Replik ist deshalb nicht nur geistreich, sondern erhellend.

Doch nicht nur von den kirchlichen Vertretern des Herzogtums wird Kunz eingebunden, auch der Herzog selbst bittet um Hilfe: Veit Kunz wird zum persönlichen Ratgeber des Herzogs, ist Agent eines Schauspielers, der durch seine Kunst den Herzog an der Macht halten soll, und Kunz stellt sich als Verbindungsmann zum Ingenius dar, der dem Herzog durch Inspirationen das Rückgewinnen der Macht im eigenen Reich ermöglichen soll. Kurz, Veit Kunz macht sich unentbehrlich.

Die Kunz gestellte Aufgabe, die herzogliche Scheidung zu verhindern, löst er auf ganz eigene Weise. Er verbietet sie nicht, sondern demontiert schlüssig die herzogliche Selbstdarstellung und dessen gesellschaftliche Reputation auf vielfältige Weise: Sei es durch die Stärkung des ehewerblichen Selbstbewusstseins oder durch das erfolgreiche Einreden, nur der Geist könne dem Herzog helfen, dessen Rat sich dann als nicht unbedingt hilfreich herausstellt. Letztlich vernichten wird Kunz die herzogliche Selbstdarstellung, indem er dessen Festspiel als Darsteller des Spötters Pietro Aretino<sup>113</sup> verfemt:

Veit Kunz: Ich kämpfe nur, solange man mich bezahlt.  
Wenn die vorhandnen Gelder nicht genügen,  
Dann such' ich einfach mein Privatvergnügen.  
In diesem Fall dreht sich's für mich darum,  
Des Herzogs Festspiel auf den Kopf zu stellen,  
Dem Dichter seine Freude zu vergällen. (III/6)

Veit Kunz fühlt sich im Recht und schlägt zwei Fliegen mit einer Klappe: Er sieht sich für seine Dienste unterbezahlt und deshalb dem Herzog nicht verpflichtet, und außerdem erträgt er den Inhalt des Festspiels, das weit von seiner eigenen Auffassung abweicht, nicht, weshalb ihm ein behördliches Verbot dieses Stückes sehr zupass kommt. Durch den Ruf nach der Zensurbehörde wird das herzogliche Stück für Veit Kunz' Empfinden hinreichend deklassiert. Das nicht voraussehbare Ergebnis dieser Störung durch Aretino/Kunz ist der Selbstmord Gislinds, in dessen Folge der Herzog zum ersten Mal, wie seine Frau feststellt, Herrschaftsqualitäten zeigt und so die Achtung seiner Frau erringt. Ob die Scheidung

<sup>113</sup> Pietro Aretino (1492-1556) war ein begabter Satiriker aus dem italienischen Humanistenkreis in der Renaissance. Er lebte fürstlich am Hof Papst Leo X, sein bekanntestes Werk waren die *KURTISANENGEPRÄCHE* von 1555.

deswegen tatsächlich verhindert wurde, ist für den Fortgang des Stückes *FRANZISKA* irrelevant.

Franziska wirkt in diesem Dritten Akt wie blutleer, nichts ist von ihrer Persönlichkeit wahrzunehmen. Das liegt an ihrer Situation: Die Schwangerschaft und Abtreibung hat ihr Verantwortungsbewusstsein nicht nur für das Kind geweckt, sondern sie auch an ihre Eigenverantwortung erinnert. Scheinbar losgelöst von allem kann sie ihren Weg nicht mehr weitergehen, sondern muss sich mit ihrer Vergangenheit aktiv auseinandersetzen. Franziska ist melancholisch, sie leidet an vielem. Im Ringen um Selbsterkenntnis ist sie zu dem Ergebnis gekommen, dass sie ihrem Vater unrecht getan haben könnte, indem sie ihn für alles Schlechte in der Familie verantwortlich gemacht hatte. Sie erkennt, dass sie nicht verstanden hatte, dass es ihm vielleicht nur an Entwicklungsmöglichkeiten gefehlt haben könnte. Deswegen, so erklärt sie sich selbst, hatte er nicht die Möglichkeit, Zufriedenheit im Zusammenleben mit seiner Frau zu erlangen, und deshalb war ihre eigene Kindheit durch das Miterleben der elterlichen Zusammenstöße geprägt.<sup>114</sup> Sie leidet und findet keinen Weg, mit ihrer Kindheit endgültig abzuschließen.

Außerdem ist Franziska noch längst nicht über die Abtreibung hinweg, so notwendig sie ihr zu jenem Zeitpunkt auch erschienen sein mag. Damit hatte sie sich selbst keinen Dienst erwiesen: Sie konnte zwar im herzoglichen Stück mitspielen und als Geist den Herzog im Sinne Veit Kunz' beeinflussen, doch daran scheint sie keine Freude zu haben. Zum ersten Mal fühlt Franziska sich als Mitglied einer Gesellschaft, für die auch sie Verantwortung trägt, und zeigt deshalb plötzlich juristische Bedenken, die ihr früher fremd gewesen waren.<sup>115</sup>

Franziska: Bedenkst du denn gar nicht, daß wir für den ungeheuerlichen Unfug, den wir hier treiben, auf zehn Jahre ins Gefängnis kommen können? (III/5.3)

Franziska meint zwei Straftatbestände, die addiert 10 Jahre Haft umfassen können. Für Majestätsbeleidigung, unter die die Beeinflussung des Herzogs zu fassen wäre, stand Gefängnisstrafe oder Festungshaft nicht unter zwei Monaten bis 5 Jahre; zum anderen droht eine mögliche Bestrafung wegen Abtreibung einer Schwangerschaft mit 5 Jahren Zuchthaus, sollte Franziska verraten werden.

Doch nicht nur Franziska selbst hat sich verändert, auch das Paar steckt in einer Krise, die Veit Kunz nicht wahrzunehmen scheint. Er versteht nicht, dass Franziska in „gefühlvolle Träumereien“ (III/5.3) versinkt, obwohl sie wie er im Mittelpunkt einer europäischen Staatsaktion stehen. Hier zeigt sich der unüberwindliche Gegensatz zwischen den beiden. Veit Kunz handelt, denkt in gesellschaftlichen Kategorien, lässt sich auch vom Äußeren erotisieren, bleibt persönlich aber völlig unberührt. Franziska dagegen handelt und denkt nach persönlichen Aspekten, ist im Inneren zu treffen. Sie hat Angst vor dem Gefängnis, was Veit Kunz leicht abtut:

Veit Kunz: Fürs Gefängnis sind wir beide doch längst reif. (III/5.3)

Franziska empört sich, wähnt sich sündenlos:

Franziska: Du sicherlich! Ich doch nicht! (III/5.3)

Sie fühlt sich moralisch überlegen. Genau das kann Veit Kunz nicht ertragen, er demontiert ihr Selbstbildnis der hehren Frau sofort und absolut nachhaltig:

---

<sup>114</sup> Das war psychologisch gut beobachtet: Nur souveräne Menschen können souverän streiten. Dass die Kinder unter ihren unsicheren Eltern leiden, war eine recht neue Bewertung und ist auch auf die Entwicklung der Psychoanalyse von Freud zurückzuführen.

<sup>115</sup> Bis zur Einführung des für das gesamte Kaiserreich gültige BGB und STGB, 1900, war Homosexualität in Bayern straffrei gewesen. Ganz anders Abtreibungen, die waren zu allen Zeiten gerade in Bayern für die Mutter und die Hebamme, nicht aber für den Erzeuger (!) strafbar.



Veit Kunz: Hast du dich etwa nicht gegen das Gesetz vergangen, um deine Mitwirkung bei diesem Gastspiel zu ermöglichen? (III/5.3)

Er setzt seine Machenschaften, göttergleich mit Menschen zu spielen, mit der Verantwortung auf eine Stufe, die Franziska als Mutter für sich und das Kind angenommen und souverän getroffen hatte. Auf seine oberflächliche Weise betrachtet, ist das sogar stimmig: Opfer müssen gebracht werden, damit das Spiel weiter gehen kann. Veit Kunz bleibt ausschließlich Beobachter und Nutznießer, moralische Bedenken sind ihm auch zu diesem Zeitpunkt immer noch ebenso wie die Übernahme von Verantwortung absolut fremd.

Zusätzlich ist die sexuelle Anziehungskraft zwischen Veit Kunz und Franziska auf einem Tiefpunkt angelangt. Veit Kunz Begrüßung

Veit Kunz: Wir sind allein, mein Jung! (III/5.3)

wirkt nicht mehr, nicht einmal mehr bei ihm selbst. Dieser Satz ist nur noch eine gewohnheitsmäßige Floskel, allenfalls ein Wunschtraum, die Vergangenheit wieder zu beleben, denn das Spiel mit der Erotik verschiedener Geschlechter für Außen und Innen hat seine wollüstige Funktion verloren. Eine neue Ebene der Sinnlichkeit haben beide bis jetzt nicht erreicht. Eine mangelnde erotische Erwidern und der moralische Unschuldverlust machen Franziska für Veit Kunz persönlich angreifbar. Verschwunden ist die kämpferische, selbstbewusste Frau, die sich nicht unterkriegen lässt, die sich ihres eigenen Wertes bewusst ist - unabhängig von einer Anerkennung durch Gesellschaft oder Mann

Schlecht gelaunt spielt Kunz seine Macht ihr gegenüber aus. Für ihn ist Franziska sicher an ihn gebunden:

Veit Kunz: Nach unserer Vereinbarung bist du heute übers Jahr meine Leibeigene. Dazu hätten wir gar keinen Vertrag zu schließen brauchen, da dir das Naturgesetz keine andere Wahl läßt. (III/5.3)

Komplimente, Schmeicheleien oder einfühlerisches Verhalten meint Veit Kunz nicht mehr nötig zu haben. Erstaunlich, denn gegenüber Spreizfüßchen, „seiner“ Prostituierten, war er darin ein Meister gewesen. Veit Kunz verkörpert die Attitüde des gelangweilten Ehemannes: Als Franziska ihm erzählt, dass ihre Brüder sie entmündigen lassen wollen, reagiert er kurz angebunden mit dem Hinweis, das wäre doch einerlei, ihr Geld wäre schließlich vor allen Gerichten der Welt in Sicherheit.

Franziskas Brüder stellen sich als kaltblütiger als sie selbst heraus, vielleicht hatten sie auch nicht so unter den Streitigkeiten im Elternhaus gelitten. Auf den Ruf ihrer Familie bedacht, wollen sie Franziska wegen ihrer Mannwerdung entmündigen und unter Vormundschaft stellen lassen.<sup>116</sup> Sie kann die Beweggründe der Brüder nicht verstehen und verteidigt sich:

Franziska: Ich habe geturnt, ich habe geschwommen, ich bin geritten, ich habe Tararabumdieh getanzt. Einem jungen Mädchen wird das doch wohl erlaubt sein. (III/5.3)

Das hört sich heute völlig alltäglich an, jeder kann dem zustimmen, natürlich ist körperliche Bewegung erlaubt und sogar erwünscht. Anders aber zu Zeiten Franziskas,<sup>117</sup> in denen eine

---

<sup>116</sup> Diese Sequenz ist dem realen Leben der Franziska zu Reventlow entnommen. Die Gräfin hatte sich mit ihrem Lebenswandel (geschieden, polygam und Mutter eines unehelichen Kindes) so sehr von dem üblichen Bild einer Höheren Tochter entfernt, dass sich die Familie berechtigt und vielleicht sogar verpflichtet gefühlt hatte, Franziska von Reventlow wegen „moral insanity“ entmündigen lassen zu wollen. In letzter Konsequenz wurde dieses Vorhaben nicht ausgeführt, aber von diesem Augenblick war deutlich sichtbar, dass der Familienkrieg nicht nur zwischen Mutter und Tochter, die sich nie verstanden hatten, stattfand, sondern auch die Geschwister involviert gewesen waren. Damit wurde für die gesamte Familie der Bruch unumkehrbar. Vgl. den biographischen Roman **Sperr, Franziska, Die kleinste Fessel drückt mich unerträglich. Das Leben der Franziska zu Reventlow**, München: Goldmann TB 72510, 1995., S. 162

<sup>117</sup> Franziska von Reventlow hatte sehr daran gelitten, dass ihre Brüder sich sportlich betätigen durften, sie aber zur selben Zeit im dunklen Zimmer stecken sollte. Vgl. **Reventlow, Franziska Gräfin zu, Autobiographisches**.

Höhere Tochter zu sitzamer, passiver Lebensweise verpflichtet war. Derartige sportliche Betätigungen galten als Affront gegen den guten Ruf jedweden Mädchens. Franziska macht in diesem Akt deutlich, wie wenig sie sich mit der derzeitigen Situation der politischen Macht und Ränkespiele identifiziert, weil sie zu sehr in ihrer Kindheit verhaftet geblieben ist. Franziska versteht ihre Brüder nicht, denn sie verurteilen nicht ihren körperlichen Bewegungsdrang, wohl aber ihren Lebensweg als Mann. Das kann Franziska auch als Franz nicht nachvollziehen, weil sie sich überhaupt nicht als Mann fühlt.

Franziska geht es so schlecht, und sie fühlt sich derartig verunsichert, dass sie den größtmöglichen Fehler macht, den eine Frau in einer kriselnden Beziehung begehen kann: Sie zwingt Veit Kunz über ihr Liebesverhältnis nachzudenken und ihren persönlichen Wert für ihn darzulegen. Sie hofft auf Gefühle, bekommt aber nur kühle Statements zu hören:

Franziska: Ist das ein Wunder, wenn ich längst nicht mehr weiß, worauf du mit mir ausgehst?

Veit Kunz: [...] Heute bin ich noch dein Knecht, der dir jeden Wunsch erfüllt. Diese Stellung benutze ich, um dir die besten Gelegenheiten zur möglichst ausgiebigen, möglichst vollkommenen, möglichst vielseitigen Entwicklung all deiner Veranlagungen, all deiner Begabungen zu verschaffen. Ich wünsche in dir eine Leibeigene zu bekommen, der nichts Menschenmögliches unbekannt geblieben ist.

Franziska: Worin erblickst du meine Begabungen?

Veit Kunz: In deiner Wollust, in deiner Herrschsucht, in deiner Leichtlebigkeit, in deiner Spielwut, in deiner Vergnügungssucht und, um das Herrlichste nicht zu vergessen, in deiner maßlosen Eitelkeit. (III/5.3)

Schlimmer noch, Veit Kunz, dieser Mann, der bereits alles erlebt hat und dem Normalen mehr als überdrüssig ist, fordert von ihr das Außergewöhnliche, das Grenzüberschreitende. Franziska muss sich in ihrer schlechten Verfassung vorkommen wie ein Tier im Zirkus und versucht aus Selbstschutz den Kunzschen Anspruch der fortwährenden Einmaligkeit auf Menschenmaß abzumildern:

Franziska: Auf meine Treulosigkeit scheinst du keinen besonderen Wert zu legen?

Veit Kunz: Genau so wenig wie auf deine Dankbarkeit. Deine Treue laß getrost meine Sache sein. Was haben Liebe und Treue mit Veranlagung zu tun? Sie sind euer Geschäft. Ich vertraue einfach darauf, daß du zu klug bist, um schlechte Geschäfte zu machen. (III/5.3)

Veit Kunz erwartet von dieser Frau rein rationale Entscheidungen, wie er selbst sie trifft. Er verlässt sich darauf, dass Franziska geschäftstüchtig sei und ihre Gefühle dieser Eigenschaft unterordnen wird. Er ist sich absolut sicher, dass sie treu sein wird, weil sie an Veit Kunz mehr habe als beispielsweise an einem in seinen Entwicklungsmöglichkeiten beschränkten Herzog. Franziska wagt es halbherzig aufzubegehren, die Machtverhältnisse umzukehren und will wissen, ob er denn nicht fürchte, dass sich der Herzog in sie verlieben könnte, worauf Veit Kunz lachend abwinkt:

---

*Ellen Olestjerne, Roman, Novellen, Schriften, Selbstzeugnisse. Herausgegeben von Else Reventlow. Mit einem Nachwort versehen von Wolfdiétrich Rasch, München, Wien: Langen-Müller, 1980. (b)*

Körperliche Ertüchtigung wie Turnen oder schwimmen wurde von den höheren Schichten der Gesellschaft um 1900 als proletenhaft betrachtet und die Mode tat ein übriges: So wurde in Badekleidern, die den ganzen Körper verhüllten, gebadet, schwimmen war für die Frauen im knöchellangen Badekleid so gut wie unmöglich. Frauen ritten im unbequemen Damensattel, damit sie nicht die Beine spreizen mussten, konnten so aber nur sehr schlecht die Kontrolle über das Pferd behalten, waren deshalb sehr unsicher. Geturnt wurde ausschließlich bei den Arbeitern, Tararabumbie tanzen war ein Affront, denn schwungvolle Bewegung hat fliegende Kleider zur Folge und impliziert damit Leichtlebigkeit.

Veit Kunz: Ich und fürchten? (Er lacht.) Diesen Herzog? Beiderseitige Enttäuschung und ich bin eine alberne Gans los, die meiner nicht würdig wäre! – Für den Herzog kommst du als Weib gar nicht in Frage. Der Herzog liebt Weiber, die geistig mit seinen Pferden und Hunden auf gleicher Stufe stehen! (III/5.3)

Er selbst ist nicht eifersüchtig, bleibt völlig unbelastet, völlig ohne Gefühl, ein deutliches Zeichen nach Wedekinds Diktion: Er liebt Franziska nicht. Er schätzt sie als Wertanlage, ein „Prachtgeschöpf“, das seiner, dem „wählerischen Menschenkenner“ (III/5.3), würdig ist. Die Bedingungen sind seiner Meinung nach völlig klar: Er hat die Erfahrung, sie in ihren Anlagen derart auszubilden, dass sie bestmöglichst mit ihm harmonisieren wird, wenn sie nach Ablauf des Vertrages seine Sklavin sein wird. Und seine feste Überzeugung lautet, dass sie ihm freiwillig die Treue halten und auch das Vertragsende aus eigenem Antrieb erfüllen wird, eben weil sie geschäftstüchtig ist und mit ihm den besten aller Männer bekommen werde:

Veit Kunz: [...] Offenbar fürchtest du wieder einmal, ich könnte Schindluder mit dir treiben?

Franziska: Ich und fürchten? (Sie lacht.) In dem Augenblick, wo du Schindluder mit mir treibst, spiele ich dir einen Schabernack!

Veit Kunz: Tu das! (III/5.3)

Einen winzigen Moment schimmert die wahre Franziska durch, doch klingt es eher trotzig. Sie droht, aber ihre Drohung ist leer, verhallt wirkungslos: Was könnte sie schon zu diesem Zeitpunkt in ihrem Zustand tun? Und Veit Kunz weiß das ganz genau. In diesem Akt ist er auch in der Beziehung zu Franziska ganz offensichtlich der Stärkere.

Schließlich kommt im Vierten Akt die große Wende. Veit Kunz hatte es nicht für möglich gehalten, und doch erlebte er mit Franziska etwas für ihn völlig Neues. Der Liebesakt auf der Schlosstreppe, die zu Franziskas Vaterhaus führt, verändert Veit Kunz: Das sexuelle Erleben inmitten der Natur und das um sie herum spielende Kätzchen hatten den nach eigenen Aussagen an Erfahrungen reichen Veit Kunz in eine völlig neue Erfahrungsebene katapultiert.

Veit Kunz: Gestern abend hielt ich hier unter freiem Himmel ein Weib in den Armen und empfand dabei mit klarstem Bewusstsein die Schönheit der Natur, die uns umgab.

Franziska: Was wundert dich daran?

Veit Kunz: Ich glaube, rohe Menschen können das nicht.

Franziska: Möglich. (IV/7)

Dieser Dialog irritiert. Wären die Namen vertauscht, wäre dieses Zwiegespräch eines von vielen: Die Frau schwärmt von der Schönheit der Natur, empfindet sich und ihren Partner deshalb als sehr feinfühlig und damit sich von anderen abhebend, und all dies wird vom Mann, der dafür keinerlei Sinn und Interesse hat und es deshalb auch nicht nachempfinden kann, geduldet. Doch hier ist es genau umgekehrt: Das Brechen des traditionellen männlichen Rollenbildes verwirrt den Zuschauer.

Konsequent gestaltet Frank Wedekind nun die Auflösung der Rollenvorgabe für den Mann. Das Kätzchen, das um das Paar herum beim Liebesakt gespielt hatte, beschäftigt Veit Kunz' Gedanken. Er überlegt, ob das Tierchen auch geblieben wäre, wenn sie selbst Katzen seien. Franziska verneint das, es wäre weggelaufen, sei es aus Zartgefühl, oder weil es dann von ihnen nicht geduldet worden wäre. Veit Kunz vermutet hingegen, es wäre aus Neid nicht geblieben. Und Frank Wedekind geht in dieser Rollenbrechung noch einen Schritt weiter: Franziska kann der Natur als solche nichts Erotisierendes abgewinnen, wohl aber der spielenden Katze, die ihre Wollust anspricht. Erst als sie die Begeisterung Veit Kunz' begriffen hat, erinnert sie sich kühl daran, dass sie die Sterne hinter seinem Kopf gesehen habe.

Auch Franziska wird durch diese eine Nacht entscheidend verändert. Endlich wird ihre erotische Phantasie angeregt, endlich kann sie durch das sexuell befriedigende Erlebnis auf der Schlosstreppe, die wohl weniger den erotischen Fähigkeiten des Kunz als dem Kätzchen

zuzuschreiben sind, all die schlechten Erinnerungen der Kindheit löschen:

Franziska: Als ich heute vom Badeplatz zurückkam, waren die westlichen Schloßfelsen noch von der Sonne beleuchtet. Als Kind sah ich das oft. Aber damals, auf dem Wege zum Schloß hinauf, verdüsterte sich mir das friedliche Bild mit jedem Schritt ...

Veit Kunz: Franziska! Willst du das nie vergessen?

Franziska: Es ist vergessen! Ausgelöscht. Deshalb erzähle ich es dir. Als ich heute die grünüberwachsenen Felsen im warmen Abendsonnenschein wiedersah, da jubelte es in mir: dieser Friede ist jetzt Wirklichkeit! (IV/7)

Endlich ist sie innerlich frei, bereit, ihr Leben wirklich zu genießen:

Veit Kunz: Sollten deine unseligen Kindheitserinnerungen nun also wirklich für alle Zeiten vergessen sein...

Franziska: Seit gestern abend sind sie's!

Veit Kunz: Und du wirst dir keinen Lebensgenuß mehr durch sie vergällen lassen ...

Franziska: Jetzt? Wo mir diese Treppe so ganz und gar anders in Erinnerung ist?

Veit Kunz: Dann gib mir als Unterpfand dafür einen Kuß.

Franziska: Tausend für einen. (IV/7)

Franziska ist selig, die Schatten der Kindheit los zu sein. Doch Dankbarkeit ist ihre Sache nicht, wie Veit Kunz längst erkannt hatte, und auf die er auch nicht baute – wenigstens so lange nicht, wie er noch unberührt von weiblicher Denkungsart durchs Leben ging. Durch seine Bitte um einen Kuss als Unterpfand wird von Wedekind noch ein letztes Mal deutlich gemacht, dass Veit Kunz das männliche Rollenbild um weibliche Komponenten erweitert hatte.

Der Zuschauer ist irritiert. Veit Kunz hatte immer klar gesagt, dass Franziska als Frau ihm qua Naturgesetz untertan sei, allein schon wegen ihres Geschlechtes unterlegen. Die wenigen Situationen, in denen Franziska aufbegehrt, in denen sie auch Macht zu haben glaubt, werden großzügig von Veit Kunz in dem Wissen abgetan, dass das Naturgesetz am Ende doch die Frau dem Manne untertan machen werde. Für Wedekinds Werk einmalig, wird in diesem Bild die von Hegel aufgestellte und von Frank Wedekind propagierte Gleichung der Frau=Natur und Mann=Geist aufgehoben, eine neue Gleichung oder eine Synthese von Geist und Natur hier aber noch nicht erreicht.<sup>118</sup> Im Weiteren wird dargestellt, ob und wenn, in wie weit, der Zugewinn an weiblichen Eigenschaften Veit Kunz sogar schadet.

Wieder einmal hatte Veit Kunz den Beruf gewechselt. Im Vierten Akt ist er Dramatiker, der in seinem eigenen Stück in der größten Rolle auftritt. Er ist von seiner Fähigkeit überzeugt, er ist eitel, und die Kreise um ihn herum unterstützen diese Selbsteinschätzung: Der Schauspieler Breitenbach spricht ihn als „Meister“ an und unterlässt auch sonst keinerlei Schmeichelei; Kunz' Stücke sind bedeutend genug, um auch in kritischen Zeitungen besprochen zu werden; Manager wollen ihm für seine Mysterien sogar ein eigenes Theater bauen<sup>119</sup>.

Einzig Franziska, die jetzt endgültig zu ihrer Weiblichkeit zurückgefunden hatte und als Schauspielerin in der Rolle der Helena in Kunz' Mysterium auftritt, hat eine distanziertere Haltung eingenommen. Die Beziehung Franziska und Veit Kunz konzentriert sich auf die künstlerische Arbeit.

Kunz' Stück, das Mysterium, wird auf völlig neue Art, die dem Publikum viel Vorstellungsvermögen abverlangt, in Szene gesetzt. Anders als zuvor das herzogliche Stück, welches der Zuschauer als Stück im Stück gesehen hatte, wird das Kunzsche Mysterium über journalistische Zusammenfassungen, Interpretationsdiskussionen oder Szenenproben nur

---

<sup>118</sup> Vgl. Kapitel 5.4

<sup>119</sup> All dieses erinnert nicht von ungefähr an den Rummel um den Komponisten Richard Wagner in Bayreuth. Auch auf dieser Ebene findet in *FRANZISKA* eine süffisante Kunst-Diskussion um Künstler und Inhalte statt.

andeutungsweise vermittelt.

Veit Kunz, Franziska und später auch Breitenbach spielen unabhängig aller Rollenzuweisungen zunächst einmal ihre eigenen Selbsteinschätzungen. Das Stück zeigt einen gänzlich anderen Mannestypus als den Menschenkenner Veit Kunz, der die Anregungen für seine zukünftige Leibeigene Franziska wie ein Gourmet genießerisch zusammenstellt. Der Autor Veit Kunz hat eine Wandlung durchgemacht, vom mephistophelischen Charakter, vom Spieler, zum konservativen Mann mit allen typischen Ängsten vor der selbstständigen, begehrenden Frau. In ebenso typischer Weise versucht er sie zu bändigen. Das Stück spiegelt diese neue Haltung wider. Der Titel *FRANZISKA. EIN MODERNES MYSTERIUM* ist also nicht nur ironisch als „Gütezeichen“ zu verstehen, sondern bezieht sich genau auf diese Rollenzuschreibung.

Die Gottheit, gespielt von Veit Kunz, verweilt „einen Abend, einen Tag und einen Morgen“ in der Unterwelt, um die Geisteshelden der Vergangenheit aus dem „ihnen drohenden Fluch des Vergessens zu befreien.“ Dort trifft er Helena.<sup>120</sup>

Veit Kunz: Nur fehlt der Wunsch, dir selbst für mich der Glaube.  
Ich kann die Heidin nicht zum Licht geleiten [...]  
Leg' der Verführung gleißnerischen Schein  
Erst ab! Begnüg' dich ruhmlos mit Gebären!  
Du bist der Hölle Helferin allein! (IV/8)

Ebenso deutlich wird Franziskas Position zu eben dieser Rollenauffassung Veit Kunz'. Sie will sich nicht als Gebärerin, gleichsam einer Maschine, sondern als menschliches Wesen verstanden wissen:

Franziska: Erhöht erring' ich mich in den dunklen Sphären.  
Darf ich erst fesselfrei im Lichte weilen,  
Wird sich mein Bild so rasch wie deines klären. [...]  
Dann aber führt die unbegrenzte Weite  
Gemeinsam uns der Weg vor Gottes Thron.  
Dann wandle ich gleichberechtigt dir zur Seite. (IV/8)

Wenn eine Frau nicht an den Mann als Überlegenen glauben kann und sich deswegen nicht unterordnen will, wenn sie sich nicht allein mit der Rolle einer Gebärerin begnügen will, wenn sie nicht von ihrer Fähigkeit, den Mann um den Verstand zu bringen, lassen will, sich also insgesamt als die Stärkere entpuppt, dann, so die göttliche Schlussfolgerung in Kunz' Stück, kann und wird sie nicht aus der Hölle erlöst werden. Der im Kreisschluss gewonnene Beweis ist erbracht, dass die Frau dann auch sittlich für die göttliche Erlösung nicht reif sein kann:

Veit Kunz: Ich muß die Macht für größeres mir bewahren.  
Doch steigt herab und hebt zum Himmel dich  
Vielleicht ein Andrer in zweitausend Jahren. (IV/8)

Die Gefahr, die es zu bannen gilt, ist eine Interpretation der Helena als Ur-Frau, als Göttin, die sich der Gottheit, verkörpert durch den Mann, ebenbürtig fühlen würde:

Franziska: Weißt du, daß mein Geschick dem deinen glich,  
Daß wir, obwohl getrennt durch Ewigkeiten,  
Denselben Weg genommen, du und ich? (IV/8)

---

<sup>120</sup> Helena ist eine berühmte schöne Frau aus der griechischen Mythologie, die sehr unterschiedlich interpretiert worden ist.

Helena im *FAUST II* ist die von Faust erträumte Ur-Schönheit, zeitlos und opferwillig. Sie garantiert die Erlösung Fausts, weil sie ihm ein Stück von sich, ihr Kleid, überlässt.

Dieses Ansinnen auf Gleichheit wird prompt bestraft mit noch einmal zweitausend Jahren Verbrennungen, Leid und Qual. Und Simson, der christliche Held, der sich in Helena verliebt und zunächst ohne sie die Hölle nicht wieder verlassen wollte, wird durch eine Diskussion mit Sokrates (sic!) überzeugt, dass dies die beste Gelegenheit sei, sein eigenes Seelenheil zu retten. Simson lässt Helena ungeachtet aller Liebesschwüre ohne Gewissensbisse zurück.

Breitenbach braucht sich für die Rolle des Simson nicht zu schauspielern. Er ist eine ausgezeichnete Besetzung für einen Mannes, der große Töne spuckt und sofort kneift, wenn er für seine Worte Verantwortung übernehmen soll. Er ist eine wahre Idealbesetzung des Simson im Kunzschen Mysterium. Breitenbach/Simson erregt allein der Anblick Franziskas derart, die ihrer Rolle als Helena wie verlangt zunächst leicht geschürzt nachkommt, dass er von sich selbst sagt:

Breitenbach: Ich gerate außer Rand und Band.  
Ich werde gemeingefährlich. (IV/8)

Er wird zum „Tier“, wie er sich selbst bezeichnet. Genau das macht ihn für Franziska, die bis jetzt nur zwei Männer näher kennen gelernt hatte, den Langweiler Dr. Hofmiller und den Kenner Kunz, äußerst attraktiv. Sie besitzt die Gabe, sich ganz den körperlichen Freuden hinzugeben, und mit Breitenbach erlebt sie das erste Mal animalische Sinnlichkeit bis zum Stillstand der Gedanken. Seine Erotik ist für Franziska, die einst Lebensgenuss zu ihrem Programm erklärt hatte, erfahrungswert. Seine sexuelle Anziehungskraft für andere Frauen macht ihn in ihren Augen noch begehrenswerter. Franziska, von Veit Kunz sorgfältig geschult, kann diesen Genuss auskosten. Frei wie sie ist, stürzt sie sich ohne Gewissensbisse in das Abenteuer mit Breitenbach. Aber dieser Liebhaber verhüllt nicht seine Beweggründe, wie alle anderen ist auch er nur am Körperlichen und überhaupt nicht an Franziska als Person interessiert.

Laurus Bein war einst - trotz körperlicher Unterlegenheit - Mausi nicht streitig gemacht worden (vgl. I/2). Anders jetzt: Der männliche Wettkampf erreicht eine neue Dimension:

Breitenbach: Jedenfalls haben wir uns nichts vorzuwerfen. Warum lässt er dich mit mir allein! Das ist nichts als unverschämte Prahlerei von ihm! In diesem Augenblicke hat er draußen nicht mehr das geringste zu suchen. [...] Welcher anständige Krieger lässt sich denn von Seinesgleichen zur Parade befehlen, ohne daß er eine Schlacht liefern darf!  
(IV/8)

Breitenbach ist sich durchaus bewusst, dass er Franziska eigentlich nicht hätte berühren dürfen. Er entschuldigt sich mit Schuldzuweisungen an Veit Kunz. Dieser habe nicht genügend auf seinen Besitz aufgepasst. Mehr noch, in seinem Selbstverständnis als Mann folgert Breitenbach, er sei eigentlich einer Selbstverständlichkeit nachgekommen. Er interpretiert den Wettstreit der Männer vor allem als Auseinandersetzung untereinander mit dem Ziel, dass der stärkste auch über die Frauen verfüge. Sein Weltbild besteht aus einer einfachen Formel des Sieges: Die Metapher des Krieges wird von ihm nicht wie sonst in diesem Stück üblich auf den Kampf zwischen den Geschlechtern angewendet, sondern auf den Wettstreit zwischen Männern, die ihren Wert am Besitz von Frauen messen. Jene Schlachten, die in diesem Sinne geliefert werden, sind dann folgerichtig als notwendig und unumgebar zu interpretieren und implizieren den Willen und die Fähigkeit zum Sieg über die Frau. Verlorene Schlachten sind in dieser Vorstellung nicht vorgesehen, allein, die Frauen sind Beute, sie haben opferbereit und willfährig zu sein.

Der um weibliche Denkungsart bereicherte Mann Kunz ist sich sehr wohl bewusst, dass seine Beziehung zu Franziska verbesserungsfähig ist. Er setzt die Kühle der Beziehung mit mangelnder Erregung gleich. Hatte nicht Franziska schon ganz im Anfang, gleich nach ihrem Kennenlernen, Lebensgenuss gefordert?

Franziska: Dann fordere ich – Freiheit – Lebensgenuß –

Veit Kunz: Beides verschaffe ich Ihnen, soweit ein Weib jemals daran Gefallen fand.

Franziska: Das haben Millionen Weiber. Ich werde vor Langeweile dabei verrückt.

Veit Kunz: Sie fordern mehr, als was ein Weib an Freuden erleben kann. (I/1.3)

Veit Kunz will dem Mangel abhelfen. Doch wieder einmal interessieren ihn weniger ihre Begierden als die seinen: Veit Kunz reizt es, das Zusammentreffen „seines“ Geschöpfes Franziska mit einem simpel denkenden Tatmenschen zu beobachten, weshalb er Breitenbach für die Rolle des Simson engagiert hatte. Kunz erwartet von der Erregung Franziskas durch das Spiel mit einem animalischen Mann zu profitieren.

Kunz ist sich völlig sicher, Franziska soviel Lebensgenuss verschafft zu haben, dass sie von ihrer Entwicklung weit über das Animalische eines Breitenbachs hinaus ist. Oder wenn das unerwarteterweise nicht ganz so sein sollte, dass sie dann wenigstens profitorientiert genug sei, diesen triebhaften Kerl nicht mit ihm feinsinnigen Mann tauschen zu wollen. Veit Kunz macht den großen Fehler, den letztlich alle von sich selbst sehr überzeugten Menschen machen: Er überschätzt sich und seine Fähigkeiten in der Wirkung auf andere. Franziska hatte persönlich viel zu wenig von Veit Kunz' geistigen Entwicklungsversuche, ihr fehlte in seiner ganzen männlichen Reife die Ursprünglichkeit in der Sexualität und vor allem die Hinwendung auf ihre Bedürfnisse. Befriedigt wurden allein die seinen. Da mag es zeitweise einen Gleichklang gegeben haben, spätestens jetzt stellte sich aber heraus, dass echte weibliche Bedürfnisbefriedigung eine wesentliche Grundlage aller gelungenen Beziehungen ist.

Franziska: So weit hätte ich mich nicht entwickeln sollen!

Breitenbach: Entwickeln? Was heißt das?

Franziska: Ich sollte mich nach allen Richtungen möglichst weitgehend entwickeln, damit er um so mehr Anregung in mir findet. Sicherlich empfand er deine künstlerische Mitwirkung auch als Anregung. (IV/8)

Sie hat Kunz durchschaut: Sie weiß, dass Veit Kunz annahm, dass die Mitwirkung eines animalischen Schauspielertyps, der Simson lebt, nicht nur seinem Stück allein zugute käme, sondern auch, dass ihre Erregung, die Franziska zweifellos verspüren würde, ihm selbst zuteil werden sollte. Und sie weiß, dass er nie angenommen hätte, dass sie ihn, Veit Kunz, zugunsten eines Hohlkopfes aufgeben würde, doch schon einmal hatte Kunz die Frau Franziska verkannt.

So ist Veit Kunz völlig arglos, als er in den Raum zurückkommt, in der die beiden, Franziska und Breitenbach, allein gewesen waren. Erst bei einer letzten Probe in der Garderobe wird Veit Kunz hellhörig. Dem Satz

Franziska: Dann wandle ich gleichberechtigt dir zur Seite! (IV/8)

den sie als Helena sprechen soll, fehlt es nach Meinung Veit Kunz' an Wärme. Breitenbach, der sich stets bei Veit Kunz einschmeicheln will, glaubt eine bessere Betonung gefunden zu haben und spricht statt ihrer vor. Die Vorstellung, dass der triebhafte Breitenbach/Simson gleichberechtigt neben dem hochgeistigen Veit Kunz/Gottheit zur Erlösung wandeln könnte, ist zu viel für Franziskas Selbstbeherrschung: Sie bekommt einen Lachkrampf. Veit Kunz wird misstrauisch: Er will wissen, was vorgefallen ist, und Franziska zeigt es ihm in unnachahmlicher Art und Weise.

Franziska will nicht mehr ein Spielball der erotischen Phantasien eines Kunz sein. Sie versteht, dass Veit Kunz „Schindluder“ mit ihr getrieben hatte und endlich kann sie sich zur Wehr setzen. Wie im 3. Akt versprochen, spielt sie ihm einen „Schabernack“. Ihre Reaktion auf sein „Schindluder“ ist mit dem Wort „Schabernack“ nur sehr harmlos umschrieben. Franziska handelt absolut.<sup>121</sup> Zurück bleibt ein Kunstwerk, dass der Intention des Autors zuwiderläuft, zurück bleibt ein der Lächerlichkeit preisgebener und vernichteter Künstler,

---

<sup>121</sup> Vgl. Kapitel 7.3.2

zurück bleibt ein betrogener Liebhaber und ein vernichteter Mann.

In Veit Kunz' *Mysterium* tritt ein Chor der Schatten auf. Da aber etliche Mädchen gebraucht werden, gibt es für ihn keine feste Besetzung, d.h. der Chor muss ständig aufs Neue eingeübt werden:

Die Mädchen: Durch Schmeicheln gewonnen,  
Umwedelt, getäuscht,  
Und eh' wir entronnen,  
Schon sind wir zerfleischt.  
Denn der Herr mit dem finstern Blick,  
Grimmerfüllt, von wildem Gebaren,  
Ungelenkig mit wirren Haaren,  
Gibt uns nicht mehr der Welt zurück. [...]  
Aber trinken wir einmal Blut  
Dann sind wir die mächtigen Schönen! (IV/8)

Genau an diesem Punkt setzt Franziska, symbolträchtig, an: Sie verändert den Chor der Schatten, derer, die nie am Leben und der Entwicklung der Menschheit teilgenommen haben. Ihre Veränderung wirkt Kraft spendend wie das Trinken von Blut in den Mythen: Aus dem Chor der Schatten wird der selbstbewusste und sich selbst beherrschende Chor der Mädchen. Dank Franziska ist er frei: Die Mädchen befreien sich aus dem passiven Dulden, sie werden aktiv, zeigen ihre Kraft: Sie stampfen, springen in Tierfelle gegürtet und mit Blumen geschmückt wie vom Wahnsinn erfasst einen wilden Tanz:

Die Mädchen: Blut haben wir getrunken, / Uns dürstet nach Blut. [...]  
Wir haben unsern Quäler / In finstern Hinterhalt  
Lebendig zerrissen / In unersättlicher Wut. [...]  
Nun tanzen wir wieder / Und lachen aller Scham,  
Zu dulden, zu dienen, / Des wird kein Weib mehr froh.  
Die Herrscherin ist erschienen, / Wir herrschen ebenso. [...]  
Warum tanzten und sangen / Wir nicht von Anbeginn! (IV/8)

Doch nicht nur der Chor der Mädchen wird zum machtvollen Instrument, welches Veit Kunz zweifach zeigt, dass er auf ganzer Linie verloren hat. Franziska entspricht seiner Bitte um die Wahrheit beinahe grausam sehr genau: Sie wirft sich Breitenbach an die Brust:

Franziska: Deiner Küsse, holder Buhle,  
Bin ich lange noch nicht müd.  
Lehr' mich du in strengster Schule,  
Wie der Körper Funken sprüht. –  
Dort ist ein Prophet zu sehen,  
der sich meiner sicher fühlt.  
Hab' ihm drum im Handumdrehen  
einen Schabernack gespielt. (IV/8)

Veit Kunz muss schmerzhaft einsehen, dass er einen fundamentalen Fehler begangen hatte. Es ist jetzt auch dem letzten Zuschauer deutlich: Kunz ist nicht der Mann, dem es wirklich an einer tatsächlichen Entwicklung Franziskas oder wenigstens am Einhalten des Vertrages, der ihr freien Genuss ausdrücklich zugesichert hatte, gelegen war. Er ist nicht der freie Mann, als den er sich ausgibt, ganz im Gegenteil: Er offeriert das übliche Rollenklischee, das besagt, dass eine Frau nach dem Beischlaf mit einem anderen Mann die bestehende Beziehung aufgelöst hat.<sup>122</sup> Und an diesem Punkt wird auch deutlich, dass Veit Kunz die Erfahrungen einer weiblichen Sichtweise nicht wirklich verinnerlicht hatte. Weitergehende weibliche Eigenschaften kann er nicht integrieren.

---

<sup>122</sup> Der Wert der weiblichen Treue entscheidet über den Fortbestand der Beziehung, die männliche Treue steht dabei nicht zur Debatte.



Bis jetzt hatte Veit Kunz immer nur an sich gedacht hat, an das Verlangen seiner eigenen Sinne, nicht aber, wie ehemals versprochen, an Franziskas Lust und Befriedigung. Unerschütterlich verweigert Kunz die Einsicht, dass seine Annahme, seine Befriedigung sei automatisch auch die ihre, versagt. Seine Sorge ist, ob er ihr womöglich mehr gegeben haben könnte, als er von ihr erhalten habe:

Veit Kunz: Aus! Hin! Verloren! Mein Geschöpf! Warum  
War's mein? Gab ich ihr mehr, als sie mir gab?  
Ich hohler Kahlkopf baute dreist und dumm  
Auf ein Gesetz, das Menscheneigentum  
Durch Opferfreudigkeit aus Menschen macht! (IV/8)

Veit Kunz meint natürlich nicht den Menschen allgemein, der sich aus Opferbereitschaft zum Menscheneigentum erklärt, sondern einzig und allein die Frau. Wichtig war ihm nur ihr Besitz:

Veit Kunz: Ein halb Jahrhundert alt und nichts, was mein in Gottes Schöpfung!<sup>123</sup>

Nicht von ungefähr ist Veit Kunz 50 Jahre alt, als er alles verliert. Der 50. Geburtstag ist eine Zäsur nach Wedekinds persönlicher Überzeugung,<sup>124</sup> denn jener bezeichnet den Übergang zum Alter. Als Mann, der allein ist und sein seiner Meinung nach angestammtes Eigentum verloren hat, will sich Veit Kunz nach einem glanzvollen und durchaus selbstkritischen Abschlussmonolog

Veit Kunz: Zermalmend siegt das Weiterleidenwollen.  
Sie hätt' so weit sich nicht entwickeln sollen!  
Ganz nah daran. Dann halt. Je mehr gefährdet  
Schien sie ein um so höheres Gut.  
Fluch meinem Spiel! Dem Stolz! Dem Übermut!  
Als welch ein Maulheld hab' ich mich gebärdet. [...]  
Um jetzt im Überschwang von Hochgefühlen  
Als dümmster Narr den lieben Gott zu spielen!  
Nicht Unglück, Ekel nur, mit Haß gepaart,  
Kann mich, der unzerbrechlich schien, zerstückeln.  
Mag sich die Welt, so schön sie will, entwickeln!  
Ich schließe ab mit dieser Höllenfahrt. (IV/8)

vom Leben angeekelt selbst erdrosseln. Doch nicht einmal das will ihm gelingen. Ausgerechnet Franziskas lebenslanger Gönner, Baron von Hohenkernath<sup>125</sup>, lässt den Strick durchschneiden. In einem abschließenden Gespräch zwischen dem ehemaligen Liebhaber und dem greisen Finanzier und Beobachter wird jeweils die Beziehung zu Franziska geklärt, um den Begriff des „Menscheneigentums“ deutlich zu machen:

Baron von Hohenkernath: Ich wollte sie heiraten. Gar keine Verpflichtungen hätte sie gehabt. Wer weiß, wie bald wäre sie jetzt selbsherrliche Freifrau auf Hohenkernath. Sie war sich zu gut dazu. Mit siebzehn Jahren. Ein loses Mädel. (IV/8)

Der alte Mann hatte Franziska Freiheit zu Füßen legen wollen, aber unter dem formalen Eingebundensein in eine Ehe. Auch dieses Modell der Ehe hätte Franziska zum Besitz erklärt, was sie nicht sein wollte, darüber war sie sich schon als junges Mädchen klar. Erst nach dem Tod des Barons wäre Franziska frei gewesen, als Freifrau ihr Leben unabhängig zu führen, und

<sup>123</sup> Der Chor der Mädchen verwendet genau dieselbe Frauen verachtende Argumentation wenn auch in umgekehrter Bedeutung: „Uns Tieren, ins Joch gebogen, / Der Menschheit angetraut, / Uns bleibt der Mensch gewogen, / Auch wenn ihm vor uns graut!“ (IV/8) Dort bezeichnen sich die Frauen, die jetzt die Gerte zu schwingen vermögen, also herrschen können, sich als Tiere, den Mann aber, der ohne sie nicht sein kann, als Menschen.

<sup>124</sup> Vgl. die Schilderungen über Wedekinds eigenen 50., Geburtstag. **Ehrenstein, Albert**, "Frank Wedekind, zu des Dichters 50. Geburtstag, 24. Juli," *Hamburgischer Correspondent* v. 24.7.1914, Hamburg, 1914., Wedekind (1969d), **Kuh, Anton**, "Zu des Dichters 50. Geburtstag," *Zeitgeist im Literaturcafé [zuerst 1914]*, Wien, 1983, 169-178.

<sup>125</sup> Der Name des großzügigen Gönners Hohenkernath ist sprechend gewählt: Er birgt in sich die Kemenate, dem Frauengemach in mittelalterlichen Burgen, eine beheizte Rückzugsmöglichkeit für Frauen.

deshalb lehnte Franziska diese Chance auf erst später einsetzende Freiheit ab. Sie war und ist viel zu gradlinig, um sich auf ein in ihren Augen falsches Spiel einzulassen. Der vom Baron gewählte Begriff „loses Mädel“ ist deshalb missverständlich: Hohenkernath benutzt ihn als Beschreibung einer von gesellschaftlichen Anforderungen losgelösten weiblichen Entwicklung, die zweite Konnotation der auch heute noch üblichen Bezeichnung für eine Hure, liegt ihm fern. Die Doppeldeutigkeit hat Methode: Der Zuschauer kann den Baron missverstehen, an diesem Punkt des Stückes ist das für eine notwendige Veränderung der Ansichten des Zuschauers nicht von Belang, im Gegenteil die selbsterhebenden Gefühle des moralisch Besseren mögen weitere Erkenntnisse sogar beflügeln..

Baron von Hohenkernath ahnte Franziskas Freiheitswillen, der allerdings jenseits seines Vorstellungsmögens lag. Fasziniert blieb der Baron dieser Frau bis zu seinem Tod und darüber hinaus verbunden. Sein Interesse an einer besonderen Entwicklung Franziskas bekundete er schon der ganz jungen Franziska durch den Abschluss einer Mutterschaftsversicherung, die den Unterhalt eines Kindes bis zum 15. Lebensjahr<sup>126</sup> zu tragen hatte. Nach dem Tod des Barons würde sie zudem eine Leibrente erhalten. Baron von Hohenkernath beobachtete Franziska aus der Ferne, nahm aber außer der finanziellen Hilfe keinerlei Einfluss auf ihre Entwicklung und ermöglichte ihr auf diese Weise eine ungestörte Entfaltung.

Ohne seine fortwährende pekuniäre Hilfe wäre die in *FRANZISKA* vorgestellte Entwicklung einer Frau nicht möglich gewesen. Gretchen aus *FAUST I* hatte nicht dieses Glück des uneigennütigen und großzügigen Bewunderers. Faust warb mit einem Kästchen Preziosen um ihre Gunst, ein Geschäft, wie Gretchen weiß: „Nach Golde drängt/ am Golde hängt/ doch alles. Ach wir Armen!“<sup>127</sup> Die gesellschaftliche Schlussfolgerung, dass Frauen zum Gedeih aller finanziell unabhängig sein müssen, ist offensichtlich. Der Weg dahin wurde von Wedekind allerdings nicht aufgezeigt.

Der Baron beneidet Veit Kunz, der Franziskas Körper hatte genießen dürfen, was dem Baron aus Altersgründen nicht mehr vergönnt gewesen war. Doch Veit Kunz, der in seinem Begehren nach Franziska anders als der Baron egoistisch gewesen war, kämpft mit seinem eigenen Dünkel, seiner eigenen Eitelkeit:

Veit Kunz: Ich Tölpel, der ich sie zu kennen glaubte!

Hohenkernath: Aber was kennt man denn! Haben Sie schon einen Mann gekannt, der seine Frau gekannt hat? Oder umgekehrt? Als sie sich heirateten, da kannten sie sich. Oder ein Kind, das seine Eltern gekannt hat? Das ist rein logisch schon ganz und gar unmöglich. (IV/8)

Baron von Hohenkernath hingegen weiß um die Entwicklungen, die jeder im Laufe seines Lebens mitmacht. Er ist der Überzeugung, dass der Mensch einen anderen immer nur in ganz intensiven Augenblicken für eine sehr kurze Zeit kennen kann, wie im Moment der Heirat. Langfristig hält er eine menschliche Entwicklung voneinander weg für wahrscheinlicher, hält eine echte Bindung zwischen zwei Menschen, die mit und aneinander wachsen, für unmöglich. Das Ergebnis scheint ihm Recht zu geben: Die Freie Liebe der Protagonisten ist gescheitert.

Mit dem Ende der Bindung zu Franziska endet auch Veit Kunz außergewöhnliche Karriere, wie der Fünfte Akt darstellt. Nach Jahren endlich erklärt Veit Kunz; der Franziska in ihrer Wohnung in der Künstlerkolonie Dachau aufsucht, wie sehr gebunden er an sie war und ist: Einst war er in seiner Bindung zu ihr stark und groß, sie war seine Muse, mit ihr konnte er alles tun. Anders als Breitenwald aus dem *ZWEITEN ENDE* war er Franziska nicht sexuell hörig, aber in seiner gesamten persönlichen Entwicklung von Franziska abhängig. Durch sie erst konnte er seine eigenen Grenzen überspringen:

Veit Kunz: Franziska! – Als ich dich an jenem Sommerabend im Hause deiner Mutter überraschte, als ich durchs Fenster einstieg und dir meinen Hokuspokus anpries, war ich eine verlorene Existenz. Genau dasselbe hatte ich ohne die geringste Wirkung bei anderen

<sup>126</sup> Auch der Erzeuger selbst war dem Kind nur Unterhalt bis zum 15. Lebensjahr schuldig.

<sup>127</sup> Gretchen, *FAUST I*. Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust. Urfaust, Faust I und II, Paralipomena, Goethe über Faust*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag Aufbau-Verlag, 1983., Vers 2801-2803

versucht. Aber du erfülltest mich vom ersten Augenblick an mit einem solchen Selbstvertrauen. Deine Gegenwart machte mich so sicher, so waghalsig, so tollkühn, du fachtest einen solchen Größenwahn in mir an, daß ich, solange du zu mir hieltst, über alles Missgeschick hoch erhaben war. (V/9)

Genau so oder so ähnlich ist in tausenden von Liebesromanen die Liebe beschrieben worden. Doch Veit Kunz ist sich immer noch nicht klar darüber, dass er Franziska wirklich geliebt hatte und immer noch liebt.

Die Rollen haben sich jetzt endgültig geändert. Franziska ist dank einer vom Baron von Hohenkernath ausgesetzten Leibrente endgültig finanziell abgesichert und unabhängig geworden. Veit Kunz ist jetzt „Leiter“ eines Detektivbüros, beschreibt seine Ein-Mann-Klitsche großspurig als weltumspannend. Vom einstigen Sternenlenker dagegen ist nichts mehr übrig. Doch nach wie vor sieht er sich als ungebundenen Abenteurer, bezeichnet sich selbstironisch als „Fürst im Reiche der Pechvögel. Schwere Repräsentationspflichten!“ (V/9) Veit Kunz gibt sich eitel: Vor dieser Frau kann er sich keine Blöße geben, denn er will ihr Mitleid nicht und schon gar keine finanzielle Unterstützung. Kunz' ohnehin verletzte männliche Eitelkeit würde dann ins Bodenlose stürzen, nähme er ihre Hilfe an.

Aber wenn Kunz das „Prachtgeschöpf“ (III/5.3) Franziska nicht für sich haben kann, und es eine andere, die sie ersetzen könnte, nicht gibt, dann will er, Kunz, Franziska wenigstens beobachten dürfen, wenn er sie schon nicht besitzen kann. Viel gelernt über Beziehungen hat er immer noch nicht, denn nach wie vor setzt er, absolut übergreifend, sich und seine Bedürfnisse über die anderer, gerade auch über die der von ihm geliebten Frau. Für die Erfüllung seines Wunsches stellt er Franziska doch tatsächlich Bedingungen:

Veit Kunz: Was ich dir in dieser Welt allenfalls noch gerne sein möchte, alle näheren Beziehungen natürlich ausgeschlossen, habe ich dir genau gesagt. (V/9.3)

Zur selben Zeit taucht auch der ehemalige Liebhaber Breitenbach bei Franziska auf, auch er will sein Verhältnis zu ihr neu regeln. Beide Männer verlangen von Franziska, weiterhin mit ihr in Kontakt zu bleiben. Obwohl beide nicht mit ihr leben wollen oder können, sind sie dennoch an ihr interessiert. Und beider männlicher Horizont überschreitet bereits die Vorstellung, dass Franziska ihrerseits gar kein Verlangen nach einer weiteren Beziehung zu ihnen haben könnte, weshalb sie auch nicht fragen, sondern Franziskas Zustimmung einfach voraussetzen. Das ist eine deutliche Aufforderung Wedekinds zur Kommunikation zwischen den Geschlechtern: Den Männern stünde es gut an, die Frauen nach ihren Bedürfnissen zuerst zu fragen und dann unter deren Berücksichtigung zu handeln.

Die Schlussfolgerung lautet: Die Freie Liebe zwischen den beiden Hauptfiguren muss ohne Erfolg bleiben, denn die notwendigen Bedingungen der gegenseitigen Gleichläufigkeit in Entwicklung und Interessen hatten von Veit Kunz und Franziska nicht erfüllt werden können. Der Zuschauer kann je nach Geschlecht, Temperament und Erfahrungen die Freie Liebe an sich oder eben nur diese Beziehung als solche für gescheitert erklären.

Wedekind argumentierte durch das dezidierte Scheitern dieser Form der Beziehung für die Erhaltung der Ehe als Lebensform: Durch das enge Verhältnis beider Eheleute wird Wedekinds Meinung nach eine absolute Unauflöslichkeit der Beziehung erzeugt, wie er in seinen Werken immer wieder gezeigt, in seinem Leben immer wieder betont und in seiner eigenen hochdramatischen Ehe auch selbst gelebt hatte.<sup>128</sup> Die Ehe war für ihn eine natürliche Lebensform, denn er sah eine Zwangsläufigkeit für das Leben der Menschen: Die Ehe bringe Festigkeit, die der Mensch notwendigerweise braucht. Und diese Festigkeit hatte seiner Überzeugung nach wiederum Rückwirkung auf das Funktionieren der Gesellschaft.

---

<sup>128</sup> Vgl. Wedekind (1969d)

## 5 Wedekinds Aufgabe: Vorstellung der gesellschaftlichen Weiterentwicklung

Für Wedekind war die notwendige Grundlage einer funktionierenden bürgerlichen Gesellschaft die umfassende Modernisierung der Ehe, die die Gleichberechtigung der Frau, welche nicht mit heutiger Gleichstellung verwechselt werden darf, mit einschloss: Wedekind wollte die unmündige Ehefrau in Rechte und Pflichten heben, und damit verlangte er auch eine Veränderung des Mannes an sich, um durch zwei gleichberechtigte Ehepartner eine menschenwürdige Gesellschaft zu ermöglichen.

Wedekind stellte die Anforderungen klar, aber er entwickelte auch eine deutliche Vorstellung an die Fähigkeiten, die der Mensch entwickeln müsste, um der modernen Ehe und damit auch der modernen Gesellschaft gewachsen zu sein. Dieser konstruktive Ansatz Wedekinds wird in dieser Arbeit erstmals untersucht.

### 5.1 Der Neue Mensch und seine Fähigkeiten

*FRANZISKA* stellt verschiedenste Rollenvorstellungen vor. Diese und die Figuren, die diese Rollen füllen, werden auf ihre Tauglichkeit für eine Neue Gesellschaft, die modernen Bedingungen standhält und dabei menschlichen Bedürfnissen entspricht, geprüft und bewertet.

In „Auerbachs Keller“ im *FAUST* blieb der Zuschauer mit seinem Unwohlsein allein. Die Situation wurde nur durch die Flucht von Mephistopheles und Faust aufgelöst, eine Veränderung jener Gesellschaft wurde nicht versucht. In *FRANZISKA* dagegen leitet Wedekind den Zuschauer an, sich eine veränderte Gesellschaft vorzustellen, sich eine andere Umgangsweise der Menschen untereinander mit deren Folgen auszumalen.

Wedekind machte konkrete Vorschläge zu der Beschaffenheit jener Menschen, die eine bessere Welt hervorbringen könnten: Alle diese zeichnen sich durch ein hohes Maß an Wedekindscher Elastizität aus. Damit ist jene Fähigkeit gemeint, den Stürmen des Lebens zu trotzen, ohne dabei vernichtet zu werden. Dieses maßgebende und bildende Prinzip der Zirkusmanege hatte Wedekind schon 1887 als Allegorie auf das Leben ausgemacht. Elastizität bezeichnet die Unbeugsamkeit des Willens zum Leben:

mag uns die ernste Bühne das Dasein ernst, die komische es lächerlich auffassen lehren: das maßgebende Prinzip der Manege ist die Elastizität, die plastisch-allegorische Darstellung einer Lebensweisheit. [...] Kühner, rasch entschlossener Anlauf im günstigen Moment der Erregung; leichter, lachender Sprung; und wenn der Fuß die Erde berührt, eine gefällige Kniebeuge, daß man nicht auf die Nase fällt; fabelhafte Virtuosität im Kleinen, um alle Welt in Erstaunen setzende Effekte zu erzielen - sollten das nicht zeitgemäße Devisen sein? Jeder von uns stürzt mal in die Tiefe nieder. Wem aber dann die Elastizität im Fußgelenk fehlt, dem wird jene Ferse zur Achillesferse; sie zerreißt, er bleibt liegen,<sup>129</sup> und die wilde Jagd geht johlend und kläffend achtlos über ihn hinweg.<sup>130</sup>

Der Wille zum Leben ist also starr, das Leben des Lebens muss deshalb elastisch sein, sonst würde der Mensch zerbrechen. Er muss sich biegen können im Sturm des Lebens, ohne sich verbiegen zu müssen, damit er sich gleich einem auf dem Boden liegenden Grashalm unbeschadet wieder aufrichten kann. Frank Wedekind konstatierte: Der Neue Mensch muss, ohne seine Persönlichkeit aufzugeben, sich den Gegebenheiten anpassen können.

Grundbedingung für diese Elastizität ist die Fähigkeit zur Kommunikation, welche in

<sup>129</sup> Im *ZWEITEN ENDE* stirbt Franziska, weil sie sich erniedrigt hatte, als sie von sich aus und selbstvergessen mit einem anderen als ihrem Mann geschlafen hatte.

<sup>130</sup> *ZIRKUSGEDANKEN*, Wedekind (1969c), S. 156

*FRANZISKA* nur Veit Kunz, Franziska, Mausi und Spreizfüßchen beherrschen. Sie können trotz widriger äußerer Bedingungen im Sinne eines Gesprächs kommunizieren. Nur diese vier können einander wahrnehmen und aufeinander einführend reagieren. Das Gesetz des menschlichen Eigentums wird zugunsten einer echten einführenden Menschlichkeit aufgehoben. Der Neue Mensch ist deshalb nicht mehr isoliert, sondern zeichnet sich durch seine Fähigkeit zur Wahrnehmung am anderen Menschen aus.

Die exemplarischen Neu-Menschen sind eine Ansammlung von Individuen, die nichts mit der üblichen bürgerlichen Vorstellung eines „guten und anständigen“ Menschen zu tun hat: Da ist Veit Kunz, der „Sternenlenker“, Franz, der eigentlich Franziska ist; Mausi, die geschäftstüchtige, und Spreizfüßchen, die abgeklärte Prostituierte. Sie stehen für einen eigenen Lebensweg, ohne dass sie je einen Menschen besessen hätten oder von ihm besessen worden wären.

Veit Kunz besteht die Prüfung für den Neu-Menschen nur halb. Das liegt nicht daran, dass sein Leben aus Schein statt aus Sein besteht, er ist ein Meister an Wedekindscher „Elastizität“. Das liegt auch nicht an seinem Beruf, er ist ein ehemaliger, von seiner Hure sehr geschätzter Zuhälter. Denn genau diese Wertschätzung macht Kunz zu einer Ausnahme: Entscheidend für den Neuen Menschen ist die menschliche und verantwortliche Komponente in der Ausführung jeglicher Arbeit und nicht das Tun an sich, weshalb der Beruf des Zuhälters ebenso wenig als ehrenrührig in *FRANZISKA* geschildert und von Wedekind verstanden wird wie der spätere des Versicherungsvertreters mit Drang nach Höherem. Kunz achtete stets die Würde „seiner“ Prostituierten - auch nach der Beendigung ihrer Geschäftsbeziehung. Er ist wirklich an Spreizfüßchen und ihrer Welt interessiert, so verweist das Gespräch zwischen ihnen mitten im „Milieu“ auf eine zwischenmenschliche Beziehung, die Wärme an jenem kalten Ort ausstrahlt, und die dort herrschende Einsamkeit zu überwinden hilft. Bis hierhin kann Veit Kunz als Musterexemplar des Neuen Menschen gelten.

Doch Kunz scheitert. Seine Vorstellung, dass seine Frau, Franziska, für seine Befriedigung bestmöglich ausgebildet sein solle, lässt die gleichwertige Berücksichtigung der weiblichen Bedürfnisse nicht zu. Seine Vorstellung, dass sie seine Leibeigene sein werde, allein weil es das Naturgesetz so wolle, ist eine Wunschvorstellung und Machtfrage. Der Wille nach Menscheneigentum ist eine alte Entwicklungsstufe, der Neue Mensch kommt ohne aus. Kunz ist ein Schritt hin zur richtigen Entwicklung des Neuen Mannes, aber mit seinen ausschließlich egoistisch geprägten Vorstellungen kann er kein Partner für die Neue Frau sein.

## **5.2 *Der individuelle Weg: Die Neue Lust/Unlustbilanz***

Frank Wedekind war viel zu sehr Realist, um anzunehmen, dass sein Publikum sich der moralisch gebotenen Veränderung eines Rollenverständnisses ohne spürbaren persönlichen Gewinn, im psychologischen Sprachgebrauch Belohnung genannt, unterwerfen würde. Wissend, dass jeder Mann eine befriedigende Sexualität als hohen Wert für sich ansieht, gleichzeitig aber gerade Wedekind als Hüter von Moral und Gesellschaft nichts von Promiskuität hielt, entwickelte er schon früh eine Idee, die für den Mann sofort nachvollziehbar Befriedigung und damit Belohnung versprach: Die sexuelle Befriedigung der eigenen Frau.

Der junge Frank Wedekind hatte sich durch seine „philosophische Tante“, Olga Plümacher (1839-1895)<sup>131</sup> intensiv mit dem Pessimismus beschäftigt. Schopenhauer als dessen

<sup>131</sup> Olga Plümacher litt an ihrer Zeit: Weil sie eine Frau war, durfte sie nicht studieren und schon gar nicht an der Universität lehren. Sie erarbeitete sich die Philosophie autodidaktisch und veröffentlichte ein Werk, das die verschiedenen Pessimismus-Theorien verglich. Schließlich stellte sie sich in den Dienst des pessimistischen Philosophen Eduard von Hartmanns, um ihn einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Dadurch reduzierte

Begründer definierte diese Philosophie derart, dass nur der Unlust ein positiver Wert zuzumessen, und die Lust als Mangel an Unlust zu interpretieren sei. Gestützt auf Kant kam Olga Plümacher in ihrem Buch von 1881 zu der Auffassung, dass beide, Lust und Unlust, positive Werte seien, die sich bilanzieren ließen, dagegen sei es Angelegenheit des Pessimismus, dass bei diesem Sachverhalt die Unlust bei weitem überwiege (negative Lust/Unlust-Bilanz). Die Auffassung Plümachers einer positiven Lust/Unlust-Bilanz ist für Frank Wedekinds Werk prägend wie kaum etwas Zweites und gleichzeitig die einzige Beachtung des Werkes von Olga Plümacher als eigenständiger Philosophin.

Der nächste Schritt war folgerichtig: Es waren jene Mittel zu finden, die die Lust gegenüber der Unlust überwiegen lassen würden. Wedekinds Meinung nach hatte die Natur das Mittel dazu in der Frau geschaffen. Nur sie könne nach Wedekinds Auffassung die Lust für den Mann überwiegen lassen, oder wenigstens die Unlust des männlichen Daseins erträglich machen:

Die erotische/sexuelle Beziehung ermöglicht hierbei dem Mann (= dem Geist), der Unlust zu entfliehen und in den Armen der Natur (= des Weibes) Lust und damit Erholung/Entlastung von der Qual des Daseins zu finden.<sup>132</sup>

Diese Fähigkeit der Frau nennt Frank Wedekind "Beruf"<sup>133</sup>.

Wenn [...] das Weib einen Beruf zu erfüllen hat, so ist es derjenige, den Mann in seiner heiligen Qual aufrecht zu erhalten. Es wäre ja sonst bis zu einem gewissen Grad überflüssig.<sup>134</sup>

Frank Wedekind kommt auf diesem Weg argumentativ elegant zur Verflechtung von Natur und Lust.

"Verflechtung von 'Weib', biologischer, natürlicher Funktion ('Natur') und Lust"<sup>135</sup>.

Diese Verflechtung wird Basis der Wedekindschen Weltanschauung.

Die rücksichtsvolle Natur hat in Ihnen dem Manne ein Entgelt für seinen trostlosen Kampf mit den Elementen zgedacht. Zeigen Sie sich der Ehre würdig. Zeigen Sie sich der Überfülle von Anmuth würdig, mit der die liebenswürdige Natur Sie zu ihrem Amte befähigt. Mehr verlangt man von ihnen nicht. Wir sind die gebornen Kämpfer, unser Eroberungsgebiet ist die Schöpfung. Sie, meine Damen, sind in dieser unendlichen Schöpfung das Paradies, in dessen Schatten krystallklare Quellen ohn' Unterlaß zu unserer Erfrischung sprudeln.<sup>136</sup>

Im Gegensatz zu Nietzsche, dem von Wedekind hoch geschätzten und bedeutendsten Philosophen jener Zeit, sah Wedekind den Lebensgenuss, der sich am deutlichsten in der Wollust ausdrücke, als konkreten Wert. Bestärkt durch Schopenhauer kam Frank Wedekind zu dem Ergebnis, dass die Lust, den eigenen Willen befriedigt zu haben, in der bürgerlichen Gesellschaft durch deren Postulat, die Sexualität unterdrücken zu müssen, stets der Unlust, also den Willen nicht befriedigt haben zu dürfen, unterliege. Es gilt also, will man den Willen befriedigen und die Lust/Unlust-Bilanz positiv ausfallen lassen, die Lust selbst zu stärken und

---

sie sich in ihrem Vermögen zwangsläufig selbst und ist als Philosophin heute vergessen.

<sup>132</sup> Höger, Alfons, *Der Konstruktivismus als schöpferische Methode*, Königsstein/Ts. : 1979., S. 37

<sup>133</sup> „Beruf“ kommt von "Berufung", die Daseinsberechtigung der Frau ist demnach also die Berufung, dem Manne Lust zu verschaffen.

<sup>134</sup> Wedekind (1891a), I/11, S. 21.

Diesen Satz lässt Wedekind zwar den höchst unsympathischen Dichter Meier sprechen, aber wie so oft sind die unsympathischen Figuren bei Wedekind auch die Träger der Wedekindschen Anschauung zu unbequemen Fragen, vgl. Laurus Bein, Kapitel 7.4

<sup>135</sup> Höger (1979), S. 37

<sup>136</sup> Wedekind (1891a), I/11, S. 22.

deshalb gerade den Geschlechtsgenuss zu verwirklichen. An diesem Punkt hatte Frank Wedekind den Pessimismus überwunden und Plümachers Theorie in seiner schon früh entwickelten Auffassung integriert, die er zeitlebens beibehielt.

Zur Entstehungszeit von *KINDER UND NARREN*, 1889, folgt Wedekind als Mann seiner Zeit der allgemeinen Auffassung, dass sich der Gegensatz zwischen Natur und Geist in dem Paar Weib-Mann konkretisiere. In *DER ERDGEIST*, 1895, erklärt Alwa Lulu, er hätte nur die Möglichkeit, sie zu gestalten oder sie zu lieben; im Einakter *DIE ZENSUR* von 1907 wird die Gleichung Mann zu Frau zu dem Verhältnis Künstler zu formendem Stoff.

Die damals übliche Auffassung, nach der der Mann dem Geist und die Frau der Natur gleichzusetzen sei, wird in *FRANZISKA* zum einen unterstützt, aber durch den Geschlechtswechsel Franziskas konterkariert, um zur Auflösung der Gleichung „Mann verhält sich zu Geist wie Frau zu Natur“ zu kommen. Wedekinds Erkenntnis lautet: „Der Mensch braucht Geist und Natur“. Damit hat der Autor Wedekind althergebrachte Positionen verlassen und sich mit seiner Figur weiterentwickelt.

Deshalb macht er eine neue Lust/Unlust-Bilanz auf. In *FRANZISKA* ist zunächst alles beim Alten: Das Weib ist das Mittel, die männliche Lust positiv ausfallen zu lassen. So ist Franziska anfangs lediglich das Werkzeug für Veit Kunz, dessen Lebensqualität zu erhöhen. Doch die Gewichtung verschiebt sich, denn der Genuss wird beidseitig. Franziska genießt es durchaus, Veit Kunz' Geliebte zu sein. In den Vierten Akt legte Wedekind den großen Wendepunkt: Die Rechnung wird jetzt anders aufgestellt: Veit Kunz ausgefallene Ideen bleiben ausschließlich auf seinen eigenen Geschmack zugeschnitten, deshalb sind seine Genüsse auch nicht länger die ihren. In der Kurzgeschichte *RABBI ESRA* von 1897 wurde schon festgestellt, dass körperliches Verstehen geistiges Übereinstimmen nach sich zöge, und jenes geistige Verständnis wiederum das körperliche Verstehen verstärke.<sup>137</sup>

Im *ZWEITEN ENDE*<sup>138</sup> wurde Franziska gedemütigt und muss schließlich sterben, es galt noch die alte Lust/Unlust-Bilanz. In *FRANZISKA* wird die jüdische Auffassung der gegenseitigen Übereinstimmung zur Ursache für das Scheitern der Beziehung zwischen Franziska und Veit Kunz. Die unbefriedigte Franziska sucht sich letztlich anderweitig Befriedigung. In *FRANZISKA* wird die Gleichung der Lust/Unlust-Bilanz erstmals nicht mehr nur nach männlichen Gesichtspunkten aufgemacht. Ab sofort gibt es eine Schlussrechnung, die beiden, Mann und Frau, durch das jeweils andere Geschlecht ein positives Endergebnis ermöglichen soll und kann. Konsequenterweise werden mit dem Ende der alten Form der Lust/Unlust-Bilanz Karriere und strahlende Persönlichkeit ihres dogmatischsten Vertreters, des nicht mit der Zeit gehen könnenden Veit Kunz, vernichtet.

Im veröffentlichten Stück hat Franziska am Ende ihre sexuelle Lust unter Kontrolle, sie kann deshalb auf Männer als Partner verzichten. Franziskas Bedürfnisse sind andere geworden, welche Männern unerreichbar bleiben müssen: Sie wird Mutter, und ihre Befriedigung liegt fortan im Wohl ihres Kindes. Da Franziskas unruhige Zeiten mit der Geburt Veitralfs vorbei zu sein scheinen, getreu der männlich-bürgerlichen Annahme, dass eine Mutter asexuell sei, liegt es durchaus im Bereich des Möglichen, dass Franziska sogar heiraten wird. Doch wenn sie es tut, dann nicht aus eigenem Interesse, sondern ausschließlich im Interesse ihres Jungen, für den sie alles tun würde, notfalls eben auch heiraten. Das Stück *FRANZISKA* geht offen aus, der Zuschauer bleibt mit Vermutungen allein.

---

<sup>137</sup> Das ist die Wiedergabe der gängigen jüdischen Auffassung, deren sinnfrohe Auslegung schon den jungen Wedekind überzeugt hatte. Vgl. *RABBI ESRA* in Wedekind (1969c), S. 16-20

<sup>138</sup> Wedekind (1918/19)

Franziska kann die Sexualität als einzigen positiven Wert der alten Lust/Unlust-Bilanz überwinden und die Neue Bilanz durch den Wert einer aktiven und verantwortungsvollen Mutterschaft erweitern und damit endlich die positive Bilanzierung auch aktiv von der Frau abhängig machen, denn die Neue Lust/Unlust-Bilanz der Frau Franziska erfordert für deren positive Bilanzierung keinen Mann mehr.

### ***5.3 Entgrenzung als notwendige Überwindung des Überholten***

Das bürgerliche Weltbild war in Gefahr, so hatte Wedekind konstatiert, weil es seinen Bürgern nicht gelungen war, Veränderungen als notwendig zu begreifen. In seiner selbst gewählten Aufgabe als Hüter der Gesellschaft wollte Wedekind seinem Zuschauer Angst nehmen, indem er ihm die Entgrenzung als eine notwendige Entwicklung hin zur Überwindung von Althergebrachten nahe zu bringen versuchte. Die Veränderungen sind deshalb in seinen Stücken stets zwangsläufig und daher nicht als beängstigend gestaltet.

Wedekind hatte über seine Werke hinweg unterschiedliche Lebensweisen der Frau vorgestellt und untersucht. *FRANZISKA* ist der End- und Höhepunkt der Wedekindschen Entwicklung als Autor, das gilt sowohl für die Vorstellungen als auch für die Umsetzungen seiner Figuren.

Die Lulu der *MONSTRETRAGÖDIE* von 1894 ist leidenschaftlich und körperlich ungezwungen, sie ist, wenn man so will, eine Göttin der Liebe.<sup>139</sup> Ihre diversen Ehemänner waren ihrer sexuellen Anziehungskraft erliegen. Da sie Lulu aber nicht unterwerfen, aber gleichzeitig auch nicht mit deren Selbstachtung und Freiheitsliebe leben können, bringen sich die ersten beiden selbst um, der dritte stirbt in einem komplizierten erotischen Spiel. Anders ihr letzter Ehemann: Alwa wollte Lulu als Statussymbol und nicht, weil er sie liebte. Das zeigt auch Lulus Ende. Alwa hungert, und weil er niemanden als sich selbst liebt, kann er deshalb auch keinerlei Verständnis für Lulu aufbringen. Sie sei schließlich mit ihm verheiratet, also soll sie ihn ernähren. Konsequenterweise schickt er Lulu auf den Strich, dass er Lulus Persönlichkeit damit bricht, interessiert ihn, den egozentrischen Mann bürgerlicher Herkunft, nicht. Da er sie als Göttin der Liebe nicht schätzen konnte, weiß Alwa auch nicht, dass Lulu frei in ihrer Entscheidung zur Liebe sein muss, anderenfalls sie sterben wird. Und genau so ist das Ende des Stückes: Lulu wird sinnfälligerweise von Jack the Ripper geschlachtet, ihre weiblichen Geschlechtsorgane von ihm seziiert und in einer Schale bewahrt und dem Publikum vorgeführt. Alwa ist zu diesem Zeitpunkt längst seiner Verantwortung durch einen jämmerlichen Tod enthoben, erschlagen von einem Kunden, als er den Hurenlohn einfordern wollte.

*MINE-HAHA* von 1901<sup>140</sup> war die gestaltete Untersuchung, was passiert, wenn man eine Frau ausschließlich auf männliche Lusterfüllung hin formt.<sup>141</sup> Mine-Haha wurde bestens auf ihren zukünftigen Beruf als eine den Mann befriedigende Frau, ausgebildet: Schon als Säugling von der Familie getrennt, wird sie in einem Park mit anderen Mädchen von Anfang an auf die Befriedigung fremder Bedürfnisse diszipliniert. Zu einem körperlichen Training, welches vornehmlich Schönheitssymbole wie schmale Fesseln und leichten Schritt ausbildet, und auf ein Leben als Darstellerin männlicher Vorstellungen vorbereitet, wird ihre Persönlichkeit auf uneingeschränkten Gehorsam und Ungebildetheit des Lebens beschränkt. *MINE-HAHA* ist somit

<sup>139</sup> Liebe und Geschlechtsakt sind in allen Lulu-Dramen immer Synonyme.

<sup>140</sup> *MINE-HAHA* wurde 1901 eigenständig veröffentlicht, obwohl es ein Teil des nie fertig gestellten Romans *DIE GROSSE LIEBE* gewesen war.

<sup>141</sup> Ortud Gutjahr belegte als erste diesen Aspekt der Erziehung, vgl. Gutjahr, Ortrud, "Mit den Hüften denken lernen? Körperrituale und Kulturordnung in Frank Wedekinds "Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung junger Mädchen", in S. V. H. Dreiseitel, Hg., *Kontinuität - Diskontinuität*, (Wedekind-Lektüren, Band 2 hg. von Frank Wedekind-Gesellschaft) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 33-56.



die konsequente Gestaltung einer männlich-bürgerlichen Vorstellung einer absoluten Herrschaft des Mannes über die Frau. Diese Vorstellung aber muss und wird scheitern: Denn eine Frau ist ein Mensch, sie kann deshalb nicht zu einem willenlosen Objekt männlicher Begierde dressiert werden, wie Wedekind auch in diesem Werk deutlich machte.

Auch Effi aus *SCHLOSS WETTERSTEIN*<sup>142</sup> ist keine bürgerliche Ehefrau. Sie arbeitet zwar nicht in einem Bordell wie die Mädchen aus *DAS SONNENSPECTRUM* und *TOD UND TEUFEL*, die entweder aus Überlebenswillen ins Bordell geflüchtet sind, oder in der irrigen Annahme, wenigstens dort ihre Triebe ausleben zu können und Befriedigung zu finden, was nach bürgerlichen Vorstellungen einer sich wohl verhaltenen Frau nicht ansteht. Alle diese Mädchen werden für ihre Not mit Erniedrigung bis zum Tod bezahlen.

Effi ist das, was man heute ein Callgirl nennt. Sie ist die Beste ihres Standes und deshalb gibt es genaue Verträge, die ihre Dienste festlegen. Und doch entwickelt auch sie keine wirkliche Selbstachtung für ihre eigene Person, sondern tut, was der Vertrag, und sei er noch so unsinnig, ihr vorschreibt. Im Vertrag mit ihrem Kunden Tschamper steht, dass sie ihm eine gewisse Zeit lang völlig untertan zu sein habe. Mit der Vertragserfüllung nimmt sie es sehr genau, lässt sich deshalb von ihrem Kunden erniedrigen und nimmt sogar den Giftbecher, den er ihr reicht: Ihr Kunde, hatte als sexuelles Spiel ihre völlige Unterwerfung verlangt, und sie hatte zugestimmt, weil sie nicht erwartet hatte, dass ein Kunde ihre Unterwerfung so buchstäblich nehmen würde. Effi steckt in einem Dilemma: Sie durchschaut natürlich den absoluten Herrschaftsanspruch des Kunden Tschamper, aber ohne das einzige preiszugeben, was sie hat: Ihre Berufsehre und damit ihre Identität kann sie ihr Schicksal nicht abwenden: Sie wählt den Giftbecher, sie trinkt aus Berufsethos, alles, ehe sie sich als ehrlose Prostituierte und Vertragsbrecherin beschimpfen lassen würde. Die Annahme, sich als Prostituierte in der bürgerlichen Gesellschaft von männlicher Dominanz befreien und Selbstachtung entwickeln zu können, ist mithin uneingeschränkt als gescheitert zu betrachten.

In *FRANZISKA* werden gleich alle Vorstellungen der männlich-bürgerlichen Machtphantasie über Frauen gegenübergestellt. Mausi, die Prostituierte in der „Weinstube Clara“, fällt dem absoluten Herrschaftsanspruch ihres Zuhälters zum Opfer, als sie ihre Professionalität zugunsten ihrer Gefühle vergisst. Die Ehefrau Sophie unterliegt ihrem eigenen Anspruch, als die Fassade ihrer Ehe einen nicht zu übersehenden Riss bekommt, weil die Realität, mit einer Frau verheiratet zu sein, sich mit ihrem eigenen Ehrgeiz, eine perfekte Ehefrau zu sein, nicht zur Deckung bringen lässt. Gisind, die herzogliche Geliebte, muss feststellen, dass ihre konsequente Selbstaufgabe ihr nicht die von ihr sehnlichst erhoffte Liebe durch den von ihr geliebten Herzog oder wenigstens dessen Würdigung ihrer selbst einbringen wird<sup>143</sup>. Sich ihrer Einsamkeit und Verlorenheit bewusst, richtet sie sich auf der Bühne.

Alle drei weiblichen Rollenbilder, sei es Prostituierte, Geliebte oder Ehefrau, können der Frau auch bei bester Ausführung keine echte Identität und damit auch keine Selbstachtung bringen. Denn alle diese Rollenbilder verlangen die weibliche Verleugnung: Weder Mausi, noch Sophie oder Gisind sind wahrhaftig: Ihnen gelingt keine Synthese zwischen Körper und Geist, weil sie sich selbst nicht annehmen können. Alle drei versuchen männliche Ansprüche zu erfüllen, ohne auf die eigenen Gefühle zu achten und müssen deshalb alle scheitern. Diese Rollenbilder, so ist in *FRANZISKA* zu begreifen, sind ausschließlich egoistisch auf den Mann geprägt und bringen in ihrer unnachgiebigen Konsequenz jede Frau um.

Die wiederholte Vorführung des Scheiterns aller Figuren, die nur ihrer Rolle entsprechen, ohne eine eigene Identität zu entwickeln, verweist in *FRANZISKA* als gesellschaftlicher Studie deutlich auf die Notwendigkeit, Rollenzuschreibungen zu verändern. Vor allem durch Franziskas Geschlechtswechsel provoziert, wird das Publikum in die Lage versetzt, Frau und Mann im Stück *FRANZISKA* als bloße „Rollenbilderfüller“ wahrzunehmen. Die damit erreichte unverfälschte Wahrnehmung des Menschen vom Menschen ermöglicht neue Einsichten und

<sup>142</sup> Vgl. **Wedekind, Frank**, *Schloß Wetterstein. Familiendrama in 3 Akten*, München: Müller, 1910.. Wedekind diskutiert hier das Modell der Hetäre, das um 1900 als Möglichkeit für die Selbstverwirklichung der Frau in Betracht gezogen wurde, vgl. dazu auch *NANA* von Emile Zola oder *DIE GÖTTINNEN* von Heinrich Mann.

<sup>143</sup> Vgl. Kapitel 9.1: Die sittliche Verantwortung der Frau.

neue Erfahrungen.

Allerdings verlangt eine Entgrenzung des Rollenverständnisses zwingend neue Umgehensweisen miteinander. Denn wenn die Grenzen zwischen Frau und Mann verschwimmen, muss auch der Umgang miteinander sich ändern. Er muss fortan auf gleicher Augenhöhe unabhängig vom angeborenen Geschlecht erfolgen und von Respekt und Achtung vor dem Anderen geprägt sein. In *FRANZISKA* müssen die meisten Protagonisten diese Umgehensweise noch lernen, denn dort unterwerfen sich die Frauen freiwillig den Männern, die ihrerseits nichts anderes erwarten. Einzig Franziska kann gegenüber Männern Stärke ohne Machtanspruch demonstrieren. Ihre Souveränität ist nur ein einziges Mal in Frage gestellt, als sie sich die Zustimmung zur Ausstellung ihres Bildes von Karl Almer abpressen lässt.<sup>144</sup>

Faust, mit dem sich Franziska messen lässt, könnte, wenn man so will, Vorbild für Schopenhauers Begriff des Willens gewesen sein: Er strebte mit Willen und Bemühen nach Erweiterung seines Ichs. Mephistopheles mahnte ihn, auch seine sinnliche Seite wahrzunehmen: Zu leben, nicht nur zu denken. Konsequenterweise endet Faust, als die Sorge ihn am Ende seines Lebens erblinden lässt. Denn das konnte nur geschehen, weil sein Willen zur Weiterentwicklung gebrochen war. Damit ist Fausts Entwicklung abgeschlossen und der Vertrag eingelöst. Die Beschränkung des *FAUST*-Stückes liegt in der Existenz und Hinführung auf eine göttliche Gestalt, die alles lenkt oder wenigstens beeinflusst.

Überwindung von Grenzen ist dagegen ein Thema in *FRANZISKA*. Die Titelheldin ist die Umsetzung von Nietzsches Postulats des Willens zum selbstbestimmten Leben, sie will und kann kein „Scheinmensch“ sein: Ihr innerer Antrieb, ihr Leben zu verändern, beruht auf ihrem Anderssein. Sie hat den Mut und die Kraft, ihr eigenes Leben zu leben, wie Nietzsche es in seinen *UNZEITGEMÄSSEN BETRACHTUNGEN*<sup>145</sup> forderte. Franziska ist dionysisch, sie genießt das Leben in vollen Zügen und (fast) ohne Tabus. Damit bedient Wedekind eine grundlegende Forderung des Fin-de-Siècle und verweist noch einmal darauf, dass jene Ideen noch nicht umgesetzt worden waren.

Unabhängig von ihrer letztlichen Entscheidung erkennt Franziska am Ende ihre Grenzen und die ihrer Welt an. Damit hat sie auch das Faust-Thema überwunden. Wollte Faust alle Grenzen überschreiten, weil er wegen seiner Begabungen keine mehr wahrnehmen konnte, wird Veit Kunz dafür bestraft, dass er seine Grenzen nicht gesehen hatte. Forderte Franziska einst die Möglichkeit der Auslotung ihrer Grenzen, so verlangt Karl Almer, der Heiratskandidat aus dem letzten Akt, die Anerkennung der erfahrenen Begrenzung:

Almer: Die Welt, sehen Sie, ist in Wirklichkeit gar nicht so greulich eingerichtet, wie uns gewisse Unglücksraben immer und immer wieder gerne einreden möchten.

Franziska: Und warum begehen sie dann den Unsinn?

Almer: Weil sie zu anspruchsvoll sind! Nicht wahr, Veitralf? Weil sie die Grenzen ihrer Begabung und die Grenzen der Welt nicht kennen. Die Männer sowohl wie die Weiber.  
(V/9.5)

In *FRANZISKA* wird dem faustischen Begehren nach ständig neuen Reizen ohne Rücksichtnahme auf andere Menschen eine deutliche Abfuhr erteilt. Daraus folgt: Entgrenzung als Basis für eine Veränderung ist notwendig und sinnvoll für eine menschliche Entwicklung, aber sie darf nicht zügellos geschehen: Der Individualismus hat Grenzen. Auch damit erweist Frank Wedekind sein hohes Maß an moralischem Verständnis und ist seiner Zeit weit voraus.

---

<sup>144</sup> Vgl. Kapitel 5.7.

<sup>145</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich, "Schopenhauer als Erzieher (1874)," *Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band I. Unzeitgemäße Betrachtungen*, C.G. Naumann: Leipzig, 1905, 385-493. und Kapitel 7.3.2

## **5.4 Die Integration des Geistes und der Sexualität stehen für Wahrhaftigkeit**

Veit Kunz scheiterte, weil er nur die eigenen Bedürfnisse befriedigen wollte. Der Neue Mensch sollte aber die Bedürfnisse der anderen ebenfalls befriedigen wollen.

Die Ehe in der eine Frau die männliche Rolle übernahm, sich aber an den üblichen Rollenzuschreibungen nichts geändert hatte, war als gescheitert zu betrachten. Es genügte eben nicht, so die Schlussfolgerung, nur in eine Rolle zu schlüpfen. Die Gefahr der Identifizierung mit den geforderten Rollenzuschreibungen ist viel zu groß, eine notwendige Veränderung der Rollenbilder kann derart nicht erreicht werden. Wedekind stellte darauf die Frage: Wenn ein bloßer Rollenwechsel bei gleichen Anforderungen nicht weiterbringt, sondern eher alles noch schlimmer macht, ist die Lösung vielleicht im Zwittertum, zu suchen.

Der Herzog als Modell des bürgerlichen Mannes<sup>146</sup> aus dem Dritten Akt ist geschwächt durch innen- und außenpolitische Entwicklungen und von familiärer Seite in die Zange genommen, er braucht dringend Rat von außen. In diese Ratlosigkeit wird der Geist von Veit Kunz als Genius angepriesen, vom Herzog als „meiner Seele Sehnsucht“ (III/5.2) herbeigeseht.

Veit Kunz: Sollte da nicht wieder einmal der Genius Rat wissen?

Herzog: Der Genius! Der Dämon! Im Herzogtum ist nämlich allen Ernstes eine reaktionäre Revolution gegen mich im Gang. Findet sich denn der Dämon zu einer Aussprache bereit?

Veit Kunz: Ungerufen natürlich nicht.

Herzog: Dann rufe ihn. (III/5.1)

Einst im *FAUST* wurde der Erdgeist mit bestimmten Ritualen beschworen, hier reicht eine nicht in Szene gesetzte Anrufung. Denn dieser Genius ist nicht göttlich wie einst der Erdgeist, sondern er ist menschlich, eine Inszenierung Veit Kunz', um den nach eigener Einschätzung dummen Fürsten in seinem Sinne zu manipulieren. Franziska gibt sich dazu her, die Rolle des Dämons zu spielen. Wie sehr diese Szene der Manipulation des Herzogs dienen soll, ist schon an ihrer äußeren Gestaltung zu erkennen: Die ganze Kulisse fällt in Dunkelheit, allein der Dämon wird auf einem Säulenstumpf stehend beleuchtet. Diese Szene musste auch auf die Zuschauer ungeheuer beeindruckend und nahezu mystisch wirken. Sie fällt aus dem üblichen Gestaltungskanon Wedekinds aus gutem Grund heraus.

Das Phantom erscheint in ein Gewand gekleidet, welches an Trachten erinnert, dadurch soll Bodenständigkeit signalisiert und Vertrauen erreicht werden. Gekommen sei es, so erklärt es dem beeindruckten Herzog, weil es den Menschen die „Geheime Heilige Schrift“, bringen wolle. Voraussetzungen für ein Leben gemäß dieser Glaubensrichtung seien „Weiter Blick und gutes Gedächtnis“ (III/5.2), weil dieses Wenige bereits Friede und Beständigkeit brächte. Die Tugenden der Geheimen Heiligen Schrift seien als „Klug, stark, fein“ zu definieren, die Untugenden bezögen sich auf das Gegenteil: „Dumm, schwach, roh“ (III/5.2). Es gäbe keinen Unterschied zwischen Eigennutz und Nächstenliebe<sup>147</sup>, denn noch höher als die Liebe zu den

<sup>146</sup> (vgl. Kapitel 9.1: Die sittliche Verantwortung des Mannes)

<sup>147</sup> Das ist eine Annahme, die Wedekind selbst schon seit seiner Jugend vertreten und vor allem in *FRÜHLINGS ERWACHEN* gestaltet hatte, wenn Melchior die Motive aufdeckt, weshalb Wendla zu den Armen gehe: Nämlich

Menschen wäre die Wahrheitsliebe zu bewerten: „Weil die Liebe zur Wahrheit die Liebe zur Menschheit in sich schließt.“ (III/5.2). Dieses Spiel des Phantoms mit dem Herzog in Gestalt Franziskas entfaltet sich als philosophischer Disput:

Herzog: Ich liebe die Menschen mehr als die Wahrheit.

Franziska: Wer die Menschen mehr liebt als die Wahrheit, muß die Wahrheit hassen. Sich und seinen Brüdern zum Trost ersinnt er zum alten Aberglauben neu verderbliche Lügen.

Herzog: Wem bringt die Wahrheit Glück?

Franziska: Lange bevor du zur Lösung der göttlichen Fragen gelangst, erkennst du die Liebe zu den Menschen als unentbehrlichen Grundstein. (III/5.2)

Die bis hierhin vorgestellten Werte werden von niemandem im Publikum ernsthaft bezweifelt werden können. Auch das Ziel des Phantoms, welches in der Wunschlosigkeit läge, kann zunächst nicht in Frage gestellt werden:

Herzog: Wunschlosigkeit! Friedliches Ausruhen zwischen männlicher Kauflust und weiblicher Glückswut! Anmutige Augenweide, die zu keinerlei Wahnsinn aufreizt. (III/5.2)

Für die Gläubigen wird Glück nicht versprochen, wohl aber Wunschlosigkeit, die an sich die höchste Form des Glückes im Sinne Fausts darstellen würde: Faust hatte sein Leben und die Wette mit Mephistopheles verloren, als er Wunschlosigkeit verspürte und den Augenblick zum Verweilen aufforderte.

Doch gerade die schwer zu erreichende Wunschlosigkeit im Sinne von Zufriedenheit mit der eigenen Entwicklung, mit den eigenen Lebensumständen, mit dem Leben an sich, schlägt der Genius nicht vor. Dessen angestrebte Wunschlosigkeit bleibt oberflächlich. Sie bezieht sich nur auf die Sexualität und verlangt deren Ausschluss aus dem Leben. Bis hierhin könnten die konservativen Teile des Publikums vielleicht noch einverstanden sein.

Doch Frank Wedekind hat, wie immer, wenn der Text ins Phrasenhafte abzurutschen scheint, eine Falle gestellt: Das Phantom propagiert ein Leben ohne sexuelles Begehren in aller Konsequenz. Es entpuppt sich als fundamentalistischer Anhänger einer russischen Sekte, die der Sexualität den Kampf angesagt hatte. Die Sekte der Chlysten lehrte, dass jeder Mann Christus und jede Frau Gottesmutter werden könne, wenn erst die Sünde vor allem im Gottesdienst aus dem Fleisch herausgepeitscht worden wäre. Wenn beide nach der Geißelung promiskuitiv übereinander herfielen, seien die gezeugten Kinder Reinkarnationen Christus und Marias.

Von dieser Sekte spalteten sich die Skopzen ab. Die geheime Sekte der Skopzen, deren Gründer Kondratij Seliwanow<sup>148</sup> in der zweiten Hälfte des 18. Jh. war, galt bei seinen Anhängern als wahre Inkarnation Gottes. Er wurde von Katharina II. nach Sibirien verbannt. Die Skopzen glauben, Seliwanow werde wiederkommen und ein neues glückliches Reich auf Erden stiften, in dem alle Menschen verschnitten (nicht beschnitten!) sein sollen. Noch am

---

nicht aus Nächstenliebe, wie von ihr behauptet, sondern weil ihr persönliches Wohlergehen sich durch die gute Tat fühlbar steigere. Vgl. **Wedekind, Frank**, *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie. Erstausgabe*, Zürich: J. Groß, 1891. (b)

Das war genau beobachtet, in der Psychoanalyse als Wunsch nach Belohnung aufgenommen.

<sup>148</sup> Diesen wertvollen Hinweis verdanke ich Frau Dr. Elke Austermühl, Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind, die herausfand, dass tatsächlich eine „Geheime Heilige Schrift“ von Selimanow existiert. Vgl. Austermühl (2003)

Ende des 19. Jh. wusste der damals aktuelle Brockhaus zu berichten, dass immer noch viele reiche Kaufleute zu dieser Sekte gehörten<sup>149</sup>. Die Skopzen zeigten sich wesentlich radikaler als andere Sekten, vor allem in ihrem Bestreben, unumkehrbar jegliche Sinnlichkeit zu vernichten:

Die russischen Bauern verstanden die Beschneidung Jesu Christi als Kastration, sie wollten Christus imitieren, indem sie sich vom Bösen im eigenen Körper befreiten. In der Kastration sahen sie die notwendige Voraussetzung für die Errettung der eigenen Seele.

Das Amputieren der Geschlechtsteile wurde bei den Skopzen zur rituellen Praxis. [...] Dass die zaristische Regierung die Sekte zu unterdrücken versuchte, verlieh dieser die Aura des Märtyrertums.<sup>150</sup>

Die Skopzen hatten viele Wege, sich der Sexualität nachhaltig zu entledigen: Die verschiedenen Methoden zur Entfernung der primären Geschlechtsorgane bei Mann und Frau sind sehr genau und sehr bildhaft beschrieben. Aber immer waren diese blutigen Riten mit Gesang und Jubel erfüllt, in dem Wissen, sich der Sünde ein für alle Mal entledigt zu haben.

Der vom Herzog herbeigesehnte Dämon, der sich auf Selimanow beruft und von sich selbst sagt, er sei als Knabe geboren worden aber jetzt kein Knabe mehr, kann also als kastriert vorausgesetzt werden. Kastration mag eine Möglichkeit sein, nicht mehr sexuell sündigen zu können, aber sie ist für den Mann nicht mehr als nur eine Entledigung der eigenen Möglichkeit, Sexualität auszuüben. Von einer Entmannung bleibt als Verbindung zwischen beiden Geschlechtern eine geistige Ebene.

Folgerichtig ist für den kastrierten Dämon jene Wahrheit das höchste Gut, die die geistige Liebe zum Menschen einschließt. Für die Erscheinung ist Wahrheit deshalb nur ohne Sexualität möglich. Für den zu überzeugenden Herzog dagegen ist die Wahrheit natürlich und rein körperlich, sie ist die Nacktheit, nicht im Sinne der Tugend, sondern gerade im Sinne der Sexualität. Doch die Manipulation durch das Phantom zeigt tatsächlich Wirkung: Im herzoglichen Festspiel hat der Ritter zwar ein persönliches Interesse an der Existenz der Irdischen Liebe, sondern er macht die Geistige Liebe für das Wohlergehen der Irdischen, der sexuellen Liebe; verantwortlich.

Auch Veit Kunz will eine Auflösung herrschender Rollenvorstellungen:

Veit Kunz: Frauengestalten von männlicher Strenge, Männergestalten von weiblicher Zartheit und Milde sind seit Anbeginn bis heute die vollkommenste Verkörperung des Weltfriedens. [...] Der strenge Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Kleidung ist in der ganzen Welt im Schwinden begriffen. (III/4)

Sein hier formuliertes Ideal zielt auf die Vermischung von typisch „dem Mann“ und „der Frau“ zugeschriebenen Eigenschaften, die durch eine dem jeweiligen Geschlecht zugeordneten Mode nur unterstrichen würden. Wäre jenes durch Äußerlichkeiten nicht mehr auf den ersten Blick wahrzunehmen, würde dies, so die Hoffnung, eine echte gegenseitige Anerkennung ermöglichen und zu Transparenz in der gegenseitigen Wahrnehmung führen, weil geschlechtsbezogene Vorurteile nicht mehr greifen könnten. Kunz fordert, anders als der Geist, der radikal körperliche Angleichung umsetzt, nur eine äußerliche Gleichheit, eine Art Zwittertum.

Die radikalste Umsetzung dieser Idee der Zwitterhaftigkeit kommt vom Phantom, Sinnbild für diese Forderung, dessen Schöpfer Veit Kunz, dessen Stimme Franziska ist: Der Dämon will alle äußeren Geschlechtsorgane vernichten, womit eine Unterscheidung der Geschlechter nicht mehr auf den ersten Blick möglich wäre. Doch der Dämon irrt: Die hohe

---

<sup>149</sup> Das viele Kaufleute zu einer Sekte gehören, die sonst vor allem von Bauern frequentiert wurde, ist nur scheinbar ein Widerspruch.

Der Brockhaus zitiert u.a. eine moderne Untersuchung von Pfizmaier. Wien, 1883: *DIE GOTTESMENSCHEN UND DIE SKOPZEN*.

<sup>150</sup> **Schischkin, Michail**, "Wege der Erniedrigung. Die Angst vor der Sexualität in der russischen Kultur," *Neue Zürcher Zeitung*, 1.6.2002 2002.

Stimme des Kastraten und dessen Fettanlagerungen im Brustbereich machen längst keine Weiblichkeit aus. Und eine Frau kann Männlichkeit durch die Entfernung der primären Geschlechtsorgane auch nicht erreichen, im Gegenteil: Sie bleibt im Weiblichen verhaftet, kann noch immer schwanger werden, wenn auch ohne Lustempfindung. Kastration kann keine Lösung sein. Und beide können sexuelle Gelüste empfinden, ohne sie befriedigen zu können.

Ging es dem Herzog um persönliche Erregung, die er auch in seinem Festspiel gestaltet,<sup>151</sup> geht es Veit Kunz um sittliche Erfahrung. Deshalb hatte Veit Kunz eine „neue sittliche Weltordnung“ erfunden und bat den Herzog, sie in dessen Reich ausprobieren zu dürfen. Vor Jahren schon hatte er Vorarbeiten zu deren Einführung geleistet, indem er dem Herzog eine „Wahnsinnsversicherung“ verkauft hatte. Jener hatte durch den Abschluss dieses Vertrages nur seine Dummheit bestätigt, weil er der Annahme verfallen war, persönlich nach der Unterschrift den Wahnsinn nicht mehr fürchten zu müssen.<sup>152</sup> Aber auch dieser Abschluss half nicht: Das Herzogtum wurde deshalb neuen sittlichen Erfahrungen gegenüber nicht aufgeschlossener, sondern dort regierte nach der Analyse Veit Kunz' immer noch „die Zaghaftheit, die der Tat im Wege steht.“ (III/4) Die praktische Erfahrung mit seiner „sittlichen Weltordnung“ scheidet an der realen Einflusslosigkeit des Regenten, der ihm die Erprobung persönlich gerne erlauben würde, aber nicht mehr über die Mittel verfüge, derartige Erlasse durchzuführen. Des Herzogs Machtlosigkeit zeigt sich deutlich, weil seine persönlichen Ansichten im Land, wie er selbst konstatiert, konterkariert würden: Die Mädchen des Herzogtums sind längst über die Idee einer Annäherung der Geschlechter hinaus: Sie fordern deutlich Selbstbestimmung, weil sie das Eigentumsrecht am eigenen Körper verlangen. Veit Kunz kommt zu spät. Seine „neue sittliche Weltordnung“ ist wenigstens in diesem Sinne von der Realität vorweggenommen.

So zieht sich Veit Kunz in seine eigene Welt zurück: Es geht ihm nicht mehr um Wahrheit im philosophischen oder religiösen Sinne, sondern jetzt sucht er eine Verbindung zwischen seinem Körper und seinem Geist, es geht ihm um die Wahrheit der eigenen Empfindungen.

Seine persönliche Erregungsschwelle liegt weit höher als die des Herzogs, den der Anblick nackter junger Frauen begeistern kann. Veit Kunz braucht mehr und vor allem andere Reize: Franziska, die zugleich seine Geliebte ist, aber für die Öffentlichkeit als Mann gilt, ist so ein Reiz (II/3.3 und III). Das Kätzchen, das die Liebesnacht zwischen ihm und Franziska auf der Schlosstreppe beobachtet, auch (IV/7). Die Einstellung des animalischen Breitenbach als Schauspieler im eigenen Mysterium, um die sichere Erregung Franziskas auf sich selbst verlagert zu sehen, ebenfalls (IV/8).

Veit Kunz komplizierte Persönlichkeit ist aber nicht nur an sexuellen Anregungen interessiert. Ihn reizt es mindestens ebenso, eine junge Frau zu beherrschen und sie durch gezielte Aktionen zur perfekten Liebessklavin zu formen, oder politische Macht zu erlangen, oder die Zerstörung des herzoglichen Festspiels zu betreiben.

Doch im Siebten Bild ändert sich alles. Veit Kunz kann nicht zu seiner Liebe zu Franziska stehen, sondern er vertuscht seine wahren Gefühle gerade dadurch, dass er in der Liebesszene auf der Schlosstreppe wie eine Frau aus einem schmonzenhaftem Liebesroman spricht. Damit hat er gegen die Wahrhaftigkeit seiner Empfindungen verstoßen. Die konsequente Folge ist, dass er deshalb Franziska verlieren wird. Denn sie kann seine tatsächlich vorhandene Liebe nicht wahrnehmen, da er sie bis zum Schluss verleugnen wird. Von Franziska verlassen, verliert Veit Kunz alles. Mit ihr zusammen konnte er fliegen, ohne sie ist er ein Nichts.

---

<sup>151</sup> Vgl. Kapitel 9.1: Die sittliche Verantwortung des Mannes

<sup>152</sup> Frank Wedekind war es sehr ernst mit der Annahme, dass die wahren Weltherrscher die Versicherungen seien.

Franziska dagegen will eine wirkliche Vermischung von allgemein Männern oder Frauen zugeschriebenen Eigenschaften, weil es ihr um die Wahrhaftigkeit ihres Seins geht. Ihr kurzzeitiger Liebhaber Breitenbach definiert diese Wahrhaftigkeit als Treue zu sich selbst, die wohl nicht nur ihn erschreckt und verstört:

Breitenbach: Aber du bist dir selbst so verzweifelt treu. Das ist für mich das Furchtbare an dir! (V/9.4)

Franziska hatte die Rolle des Mannes angenommen, weil sie die weibliche Rolle als zu beengend empfand. In der Rolle des Mannes war sie gescheitert, weil sie körperlich eine Frau mit deren besonderen Befähigungen geblieben war und durch ihre Schwangerschaft die männliche Rolle nicht mehr glaubwürdig ausfüllen konnte und wollte. Über die Zwitterhaftigkeit in der Darstellung des kastrierten Dämons kommt Franziska selbst auf ihre Weiblichkeit zurück, die sie mit männlichen Komponenten wie Entscheidungsfreudigkeit, Entschiedenheit und Durchsetzungskraft zu füllen weiß.

Anders als Veit Kunz kann Franziska als einzige Person des Stückes männliche und weibliche Anteile miteinander zum Wohle ihrer selbst verbinden, weil sie weder Entscheidungen auf andere verlagert, noch ihre im Leben gemachten Erfahrungen verleugnet. Sie steht damit für Wahrhaftigkeit.

Und genau diese Wahrhaftigkeit unterscheidet sie von dem Kastraten, der sich körperlich verstümmelt, weil er die Synthese zwischen Körper und Geist anders nicht erreichen konnte.

In *DIE ZENSUR* ging es Wedekind um die Wiedervereinigung von Schönheit und Heiligkeit, der Neuerschaffung des Paradieses, der Schaffung eines Urzustandes, in dem Religion und Eros eins waren. In *FRANZISKA* wird das Ziel dagegen, wie hier gezeigt werden konnte, irdischer: Natur und Geist werden einer Synthese zugeführt.

Wedekind setzte eine moralische Grunddetermination eines Menschen voraus (geistige Ebene). Er wusste aber, die ursprünglichen Gefühle (sinnliche Ebene) eines jeden sind nicht zu unterdrücken. Die von ihm postulierte Aufforderung an jeden, die eigenen Gefühle wahrzunehmen und, sollten sie der Prüfung durch die geistige Ebene standhalten, ungeteilt zu ihnen zu stehen, wird somit die für jeden erlebbare Synthese zwischen geistiger und sinnlicher Ebene. Der Autor Wedekind und sein Stück *FRANZISKA* beweisen auf dieser Ebene der Darstellung der Zusammenführung von geistiger und sinnlicher Ebene die höchste Form der moralischen Integrität.

Die Wahrheit ist ein unverbrüchlicher Teil des menschlichen Miteinanders, weil sie der geistigen Erweiterung dient. Durch die Beweisführung, dass der Stellenwert der Sexualität innerhalb der Wahrheit ist und weder ein ausschließlicher noch ein ausschließender sein darf, wird die Idee der Wahrheit um die Empfindungsebene erweitert. Frank Wedekind hat damit in dieser abstrakten Ebene die Synthese zwischen Geist und Körper gefunden.

Als einzige Figur des Stückes riskiert es Franziska, der Aufforderung trotz aller Brüche nachzukommen, die Wahrhaftigkeit der Gefühle zuzulassen, die Synthese zwischen dem Geistigen und dem Sinnlichen zu wagen. Die Belohnung für diesen Wagemut ist für alle deutlich zu erkennen: Franziska hat die üblichen Einschränkungen der weiblichen Rollenzuschreibung überwunden und um männliche Eigenschaften erweitert. Deshalb ist diese Frau frei, denn sie steht zu sich selbst.

## 5.5 Die neu zu gestaltende Frauenrolle

In *FRANZISKA* korreliert Veit Kunz' Niedergang mit Franziskas Aufstieg. Der bürgerliche Konformist ist empört: Der Mann verliert zugunsten einer Frau, die alten Rollenbilder sind vernichtet.

Versöhnt werden sollte dieser Zuschauer zunächst mit einem erst 1918 posthum veröffentlichten Umarbeitung des Letzten Bildes<sup>153</sup>, hier zur besseren Unterscheidung *ZWEITES ENDE* genannt. Das Stück hätte sich demnach in nur vier Akte, aber ebenfalls neun Bilder aufgeteilt. Schon die Form als Ende des Vierten Aktes verweist auf eine andere Interpretation.

Im letzten Bild des *ZWEITEN ENDES* wird Franziska, die Veit Kunz, ihren Maestro und Lebenspartner zunächst betrog, dann ruinierte und verließ, sterben. Vordergründig für die von Wedekind angenommenen selbstgefälligen Zuschauer eine gerechte Strafe für eine Frau, die einen kultivierten Mann wie Veit Kunz beruflich und menschlich zugrunde gerichtet hatte, um in den Armen eines tumben Muskelprotzes dem reinen Sexus zu frönen.

Doch die Versöhnung ist, wie bei Wedekind üblich, nur oberflächlicher Natur. Im *ZWEITEN ENDE* wird erzählt, dass Franziska, die Schauspielerin, sich von Veit Kunz getrennt hatte und zu Breitenwald<sup>154</sup> gezogen war. Dieser Mann ist ihr hörig, kann aber mit der Abhängigkeit von Franziska nicht umgehen, kann damit nicht leben. Das Thema des *ZWEITEN ENDES* ist die Befreiung des hörigen Mannes:

Breitenwald: Du wußtest, was du suchtest. Wußtest, was du fand'st. Bin ich dir nachgelaufen? Nie im Leben hing ich an einem Weib! Bei Gott, mir ahnte nicht, bis du daherkamst, dass ein Weib so zäh, so schamlos sich des Manns bemächtigen könnte, wie du's mit mir getan.<sup>155</sup>

Die Beziehung der beiden ist am Ende. Breitenwald ist längst nicht mehr der erotisch anziehende, animalisch wirkende Mann: Er ist längst gebrochen, entzaubert zum Schwächling. Sein einziges Ziel sieht er nur noch darin, Franziska nachhaltig zu demütigen und zu verletzen. Zunächst will er den Spieß umdrehen, indem er sie von sich abhängig macht, indem er ihr die Kleider wegnimmt. Eine symbolträchtige Handlung, verachtend und ruinierend in einem. Allegorisch betrachtet, steht ihre Nacktheit für Schutzlosigkeit und Verletzbarkeit. Realistisch betrachtet, ist es einer Frau zu jener Zeit verwehrt, ohne Kleider auch nur die Straße zu betreten, wenn sie nicht sofort in Gefängnis kommen wollte. Eine perfide Lösung, denn nackt kann Franziska nicht fort, sie wird und muss sich also fortan auf den Mann Breitenwald konzentrieren, denn sie kann in keinem Fall aus der Beziehung ausbrechen. Für die Schauspielerin Franziska schließt dieses Vorgehen Breitenwalds eine weitere Demütigung mit ein: Ohne Kostüme, die zu jener Zeit das Eigentum der Schauspieler waren, ist sie auch beruflich ruiniert. Und genau deshalb nimmt Breitenwald die Kostüme nicht nur weg, sondern steigert die Demonstration seiner Verachtung noch, indem er die Kleider an andere Schauspielerinnen, den potenziellen Konkurrentinnen auf der Bühne - und im Leben - verschenkt.

Ob Franziska sich bewusst oder unbewusst in diese totale Abhängigkeit begeben hatte, ist irrelevant, ihre Verantwortung diesem Mann gegenüber soll sie durch ihren Körper bezahlen. Doch kann Franziska genauso wenig die sittliche Verantwortung für Breitenwald übernehmen wie der Herzog die für Gisli<sup>156</sup>, deshalb wird dieser Ansatz scheitern.

---

<sup>153</sup> Wedekind (1918/19)

<sup>154</sup> In der veröffentlichten Ausgabe lautet der Name des Liebhabers Franziskas nur ähnlich: Breitenbach. Das bezeichnet auch Wedekinds Arbeitsweise: Die Figuren waren einmalige Typisierungen, ein ähnlicher Name bedeutet eine ähnliche Charakterisierung.

<sup>155</sup> Wedekind (1918/19), S. 538

<sup>156</sup> Vgl. Kapitel 9.1: Die sittliche Verantwortung der Frau



Alle Versuche hatten Breitenwald gezeigt, dass er diese Frau nie würde vollständig besitzen können, dass an ihrer Selbstachtung alle Demütigungen, die er sich für sie ausdachte, verpufften. Alle seine Versuche, sich aus der Hörigkeit von Franziska zu befreien, scheiterten und zeigen deutlich seine eigene Kümmerlichkeit: Sie bestrafte immer nur ihn selbst. Wie auch sein letzter, ihn endgültig ins Unglück stürzende Versuch, Franziska zu erniedrigen: Er kam auf die Idee, Franziska für eine Nacht in die Arme eines Prinzen zu legen, im Gegenzug sollte der Prinz die Schulden Breitenwalds bezahlen. So zwingt er Franziska, für sich anschaffen zu gehen. Doch auch diese außerordentliche Demütigung einer Frau scheitert, wendet sich gegen ihn selbst: Breitenwald, der sich die totale Erniedrigung Franziskas vorgestellt hatte, erlebt als Voyeur eine Frau, die die Nacht in den Armen eines zwar fremden, aber sie beherrschenden Mannes als sexuelle Lust empfindet und genießen kann.

Breitenwald: Hat's dir nicht Spaß gemacht? Ein kläglicher Versuch dich abzuschütteln war's, den gründlich du vereitelt hast. Dein heller Freudentaumel, im Arm des Prinzen ...

Franziska: Dabei schimpfst du mich Tränensack und Spielverderberin!

Breitenwald: Dein Freudentaumel peitschte Neid und Reue, mir bis zum Wahnsinnsanfall ins Gehirn! Seit das geschah, bin ich nicht mehr ich selbst. Verzweifelt such ich mich bei andern Weibern. Auf Schritt und Tritt tapp ich ins Folterwerkzeug.

Franziska: Auch als der Prinz dir deine Schulden zahlte?

Breitenwald: Nichts hat er mir gezahlt. Was andern er bezahlt, ist seine Schuld.<sup>157</sup>

Breitenwald ist endgültig vernichtet, er ist ein zerrütteter Mann. Ehemals mag er für Franziska in der Abwägung der puren, direkten Sinnenlust contra den ausgeklügelten Sinnesfreuden eines Veit Kunz sexuell anziehend gewesen sein, aber dieser Liebhaber entpuppt sich als Schwächling und Versager auf der ganzen Linie: Er ist weder fähig, Sinnenlust wirklich zu leben, noch schafft er es, sich und seine Geliebte finanziell zu versorgen, aber immer ist er bereit, anderen die Schuld für sein eigenes Unvermögen zu geben.

Doch Breitenwald reichen die bisher ausgeübten Vergeltungsmaßnahmen immer noch nicht. Das erhoffte Ziel, sich von ihr zu befreien, hat er noch nicht erreichen können, alle Demütigungen Franziskas heben seine Hörigkeit nicht auf. So will er ihr jetzt im wahrsten Sinne des Wortes an die nackte Existenz gehen: Er will sie vernichten, ohne sie zu töten. Franziskas körperliche Unversehrtheit ist ernsthaft gefährdet: Breitenwalds absoluter Besitzanspruch und die daraus resultierende Eifersucht nehmen Ausmaße an, die ihn zu einem gefährlichen Mann werden lassen. Sein Anspruch auf Ausschließlichkeit hatte Franziskas Seele nicht brechen können. So bleibt ihm nur ihren Körper, der ihn so abhängig werden ließ, zu zerstören.

Wedekind zitiert hier das berühmte Motiv aus dem Ende der Oper *CARMEN* von Georges Bizet, die in Deutschland wahre Triumphe feierte: Carmen wird von José, ihrem rasend eifersüchtigen Anbeter erstochen, weil sie sich einem anderen Mann zuwandte. Hatte der brutale Zuhälter Laurus Bein Mausi erschossen, weil er seine Macht schwinden und seinen Besitz verloren sah, will Breitenwald als kultivierterer Mensch, Franziska nicht mehr töten, aber sie so sehr körperlich verletzen, dass sie für keinen anderen Mann mehr attraktiv sein würde. Die Endgültigkeit des Todes soll in Breitenwalds Überlegung einem langen, einsamen Leben in hässlicher und abstoßender Gestalt folgen. Alle diese Männer folgen der Überzeugung, dass ihnen die Frau als Eigentum zusteht: Wenn ich diese Frau nicht haben kann, dann soll sie auch kein anderer besitzen und sich an ihrer Schönheit und Biegsamkeit erfreuen!<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Wedekind (1918/19), S. 539

<sup>158</sup> Frank Wedekind lehnte körperliche Gewalt als Mittel der Durchsetzung generell ab. Männer, die Frauen schlagen, galten ihm als verabscheuungswürdig.

Ein probates Mittel gegen prügelnde Männer war nach Wedekinds Überzeugung der Beweis von deren Jämmerlichkeit durch die Demonstration stolzer Selbstachtung der Frau. Er war fest davon überzeugt, dass das jeden Mann in die Knie zwingen würde. Er sah zeitlebens in den Frauen das wahre starke Geschlecht. Wedekind vermutete eine Weiterentwicklung des Menschenbildes, das anders als noch in der Oper *CARMEN*

Franziska, die ihren Freiheitswillen nie unterdrückt hatte und stets ihre Selbstachtung vertreten hatte, kann dieses Menschenbild nicht verstehen und fragt deshalb nach dem Nutzen für Breitenwald:

Franziska: Was nützt es dir, wenn du mich krumm schlägst?

Breitenwald: Hätt ich an dir mich sattgefressen, wie du meiner überdrüssig bist, zum Teufel, könnt's dich scheren. Wie ein schmutziges Hemd läßt Breitenwald sich nicht beiseite werfen. Dein Leben gönn ich dir. Nur soll kein Mann nach mir dich heil umfassen, wie du mein warst.<sup>159</sup>

Der von Wedekind angenommene selbstzufriedene Zuschauer<sup>160</sup>, der die Bestrafung der Franziska als gerechtfertigt empfunden hatte, wird von ihm in die Situation geführt, den Tod des Versagers Breitenwalds billigend in Kauf zu nehmen. Es stellt sich heraus, dass Franziska sich längst eine Pistole besorgt hatte und auch gewillt wäre, sie zu benutzen, wenn sie sich verteidigen müsste. Und auch jetzt noch nicht lässt Wedekind den Betrachter zur Ruhe kommen: Beim verzweifelten Versuch, sich von Breitenwald zu befreien, wird Franziska im Kampf um die von ihr selbst beschafften Pistole versehentlich von zwei Kugeln getroffen und stirbt. Breitenwald dagegen bleibt verzweifelt zurück. Der Zuschauer ist geschockt, aber auch davon befreit, wirklich Stellung beziehen zu müssen, wie er eine Frau wie Franziska beurteilen sollte. Er kann sich auf das Fazit zurückziehen, das reiner, animalischer Sex nicht tragfähig sei für eine Beziehung.<sup>161</sup>

Frank Wedekind entschied sich jedoch bei der Veröffentlichung gegen diesen Schluss zugunsten eines fünften Aktes. Hier zwingt das Ende des Vierten Aktes Veit Kunz zu erkennen, dass er Franziska verloren hatte, weil er ein winziges Zuviel an Sinnenfreude erleben wollte, weil er nicht beachtet hatte, dass die von ihm gewünschte Entwicklung der Franziska zu einer Frau, der nichts Menschliches mehr fremd sein würde, eine innere Entfremdung vom Initiator selbst einschließen könnte. Veit Kunz überlebt seinen versuchten Selbstmord, weil ironischerweise ausgerechnet der alte Gönner Franziskas, Freiherr von Hohenkernath, ihm das Leben rettet.

Im neuen Fünften Akt, dem Neunten Bild, lebt Franziska als allein erziehende, unverheiratete Mutter eines Sohnes, Veitralf, der sowohl Veit Kunz als auch Breitenbach zum Erzeuger haben könnte. Die Vaterschaft wird von ihr bewusst unklar gehalten. Um die Jahrhundertwende 1900 gab es den Begriff der elterlichen Gewalt, die von beiden Eltern die Pflicht zur Erziehung ihrer Kinder verlangte, dem Vater aber die letzte Entscheidungsbefugnis über die Kinder auftrug. Franziska tut also sehr gut daran, den Vater ihres Kindes zu verheimlichen, wenn sie unabhängig bleiben wollte. Sie kommt deshalb den Männern entgegen, die ihrerseits ohnehin keine Verantwortung als Väter zu übernehmen wünschen.

Franziska selbst ist reif geworden, sie kann jetzt ohne Sinnenlust und ständiger Suche nach neuen Reizen zufrieden leben. Sie hat Erfahrungen gesammelt, wie sie es sich gewünscht hatte, ihre jugendliche, im ersten Akt formulierte Annahme, dass sie danach ruhiger werden würde, hat sich erfüllt. Es schließt sich der Kreis zur jungen Franziska, die sich sicher war, später zu heiraten, in der für die reife Frau offen gestalteten Möglichkeit, den Heiratsantrag des Kunstmalers Almer anzunehmen. Dieser verspricht ihr eine andere Form der Ehe, die mehr auf Wahrnehmung und Anerkennung beiderseitiger Bedürfnisse beruht. Damit steht er im Gegensatz zu dem früheren Bewerber Dr. Hofmiller, der das klassische, konventionelle Bild der sich dem Ehemann stets unterordnenden und selbstverleugnenden Frau erwartete, und auch

---

gestaltet, die Würde der Frau durch den Mann akzeptieren lässt. Er setzte einen kultivierten Mann voraus, der seine Unterlegenheit auch akzeptieren könnte. Doch die Realität sah und sieht ganz anders aus: Wedekind hatte nie rohe Gewalt erlebt, nie gesehen, wie eine Frau gerade durch gezeigtes Selbstbewusstsein männliche Subjekte provoziert, die ihr ihre körperliche Unterlegenheit deutlich ins Bewusstsein rufen, indem sie sie quälen. Und genau daran kann eine Frau, auch wenn sie psychisch stark ist, zerbrechen.

<sup>159</sup> Wedekind (1918/19), S. 534

<sup>160</sup> Vgl. Kapitel 7.1

<sup>161</sup> Gräfin Faustine aus dem gleichnamigen Roman von Ida Hahn-Hahn ging ins Kloster, als sie merkte, dass sich Ehe und permanenter sexueller Rausch nicht vereinbaren lassen. Schon dieses Werk von 1840 hatte die Gemüter erhitzt:

zu den die Verantwortung scheuenden Männer Kunz und Breitenwald.

Eindrucksvoll gestaltet Wedekind das bekannte und von ihm persönlich sehr geschätzte Wort von Helene Stöcker<sup>162</sup> von 1905, das auf eine Ehe auf „Augenhöhe“, auf Wertschätzung der eigenen Persönlichkeit und der des Ehepartners beruht:

Wenn sich zwei Persönlichkeiten gegenüber stehen, dann wird die Ehrfurcht voreinander ihrem Verhältnis die Weihe geben, die es ohne diese Ebenbürtigkeit weder durch den kirchlichen Segen noch durch das Standesamt erhält. [...] Ist die Frau Selbstzweck, Persönlichkeit, - dann kann ihr kein Leid von außen zustoßen, - dann kann sie nie mehr missbraucht werden.<sup>163</sup>

Das gar nicht zu der üblichen Gestaltung Wedekinds passende, aber nur auf den ersten Blick sehr idyllisch wirkende Ende hat Methode. Es fordert Männer und Frauen im Publikum auf: Gebt euren Töchtern die Gelegenheit, sich selbst zu erfahren, sie werden umso zufriedener ihre Rolle als zukünftige Ehefrau und Mutter füllen.

## 5.6 Die Neue Mutter - stark und selbstbewusst

Zum Erhalt der bürgerlichen Gesellschaft gehört zwangsläufig die Generation der Kinder und zu ihnen ebenso zwangsläufig ihre Eltern. Als Hüter der Gesellschaft lenkte Wedekind deshalb erstmals in seinem Werk das Augenmerk auf das Thema der Mutterschaft und auch auf die Verantwortung der Väter.

Nach der Abtreibung, die Franziska in wahrgenommener Verantwortung für sich und ihr Kind durchgeführt hatte, reift sie. Sie fühlt sich ihrer verantwortlichen Aufgabe durch eine erneute Schwangerschaft dieses Mal gewachsen, denn auf einen Mann ist sie weder psychisch noch finanziell mehr angewiesen. So lebt sie im letzten Akt des Stückes allein mit ihrem Sohn in der Künstlerkolonie Dachau.

Franziska war gerichtlich gezwungen worden, einen Vater für ihren Veitralf zu nennen. Blutgruppentests, die die Vaterschaft eindeutig geklärt hätten, gab es noch nicht. Das Gericht war deshalb auf die Mithilfe der Mutter angewiesen, was mit der Androhung und Ausföhrung von rigiden Strafen durchgesetzt wurde. Die selbstbewusste und starke Franziska des letzten Aktes hatte diese Anforderung auf eine sehr geschickte Art gelöst:

Breitenbach: Mich haben Sie als Vater Ihres Kindes bezeichnet.

Veit Kunz: Mich! Mich! Ich erhielt die gleichen Vorladungen. (V/9.3)

Franziska: Was haben die Herren geantwortet? (V/9.3)

Franziska ist sich der Konsequenzen einer Namensnennung eines Vaters für sie selbst sehr wohl bewusst: Würde einer der Männer als Vater anerkannt, dann bekäme sie zwar Unterhalt für ihren Sohn, aber gleichzeitig würde er automatisch zum Inhaber der „elterlichen Gewalt“<sup>164</sup>

<sup>162</sup> Helene Stöcker war eine sehr bekannte Frauenrechtlerin, die 1902 als erste deutsche Frau in Bern zum Dr. phil. promoviert hatte. Sie arbeitete u. a. mit Magnus Hirschfeld, dem berühmten Sexualwissenschaftler, zusammen. Sie kämpfte gegen den BGB §175, der Homosexualität unter Strafe stellte und auch auf Frauen ausgedehnt werden sollte. Sie engagierte sich gegen den BGB § 218, der Abtreibung (bis heute) unter Strafe stellt. 1905 gründete sie den „Bund für Mutterschutz und Sexualreform“, der eine Anerkennung der Mutterrolle, eine unschuldige Wahrnehmung der naturgegebenen Sexualität und eine Reform der Ehe forderte.

<sup>163</sup> Stöcker, Helene, "Zur Reform der sexuellen Ethik (1905)," in M. Janssen-Jureit, Hg., *Frauen und Sexualmoral*, (Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten, hg. von G. Brinker-Gabler) Fischer Taschenbuch: Frankfurt/M.,1986, 110-120., S. 115

<sup>164</sup> Der Begriff „elterliche Gewalt“ wurde in der BRD 1980 in „elterliche Sorge“ umgewandelt. Gewaltanwendung in der Erziehung ist dagegen erst seit Mitte 2002 in Deutschland strafbar.

und sie darin entmündigt.<sup>165</sup> Franziska ist finanziell gut versorgt, auf die Unterstützung für ihr Kind ist sie allein schon dank der Mutterschaftsversicherung nicht angewiesen. Dieses übliche Argument kann sie nicht also dazu bringen, ihren Einfluss auf die Erziehung ihres Kindes aufzugeben.

Franziskas Entscheidung, zwei mögliche Väter zu benennen, besagt, dass eine eindeutige Feststellung der Paternität ohne ein Eingeständnis des Vaters nicht möglich war. Dadurch erhoffte sich Franziska, die gerichtliche Feststellung einer Vaterschaft zu umgehen, in dem festen Vertrauen darauf, dass beide Männer die Verantwortung für die Erzeugung Veitralfs ohnehin ablehnen würden:

Breitenbach: Ich habe meine Aussage verweigert.

Veit Kunz: Ich tat dasselbe. (V/9.3)

Franziska hatte richtig vermutet. Und beide Männer vertreten ihre Verantwortungslosigkeit gegenüber der eigenen Zeugungsfähigkeit mit sittlichen Gründen:

Breitenbach: In Wirklichkeit kann doch schließlich nur einer der Vater sein.

Veit Kunz: Das war auch meine Ansicht.

Breitenbach: Zwei Väter zu einem Kind, das ist einfach unsittlich. Dann schon lieber gar keiner. (V/9.3)

Diese Argumentation klingt vertraut und lässt an Absurdität nichts zu wünschen übrig:

Veit Kunz: Immerhin finde ich es weniger unsittlich, von zwei Männern ein uneheliches Kind zu haben, als von einem zwei.

Franziska: Warum denn? Eine Mutter, die mit der Welt im Einklang lebt, versteht sicher mehr von Erziehung, als ein Elternpaar, das sich täglich in den Haaren liegt.<sup>166</sup>

Veit Kunz: Als Kriminalbeamter bedaure ich, daß wir uns über diese Frage nicht vor einem hohen Gerichtshof auseinandersetzen können. Das Gesetz zieht jeden einzelnen Fall in Betracht, der im Leben überhaupt möglich ist. Dir dürfte es mit deiner anmaßenden Behauptung aber schwerlich recht geben. (V/9.3)

Dass ausgerechnet der einstige Sternenlenker und jetzige Privatdetektiv Veit Kunz das Gesetz zitiert, sich sogar als dessen ausführendes Organ, als Kriminalbeamten, ausgibt, deutet auf den großen Konflikt, in dem er sich befindet: Er könnte der Vater sein. Als solcher will er aber auf gar keinen Fall zur Verfügung stehen, mögliche Unterhaltszahlungen bis zum 15. Lebensjahr des Kindes, die sich an den wirtschaftlichen Ansprüchen der Mutter orientieren, kann und will er sich nicht leisten. Moralisch kann Kunz also nicht urteilen, aber juristisch. Und die Auffassungen der Gesetzbücher widersprechen Franziska tatsächlich sehr augenfällig, die die Erziehung durch den Vater/Erzeuger unabhängig von der Güte der elterlichen Beziehung geregelt wissen wollten. Uneheliche Kinder<sup>167</sup> trugen zudem einen Makel, der sie sozial schwer benachteiligte. Franziska kann den üblichen Diskriminierungen als unehelicher Mutter und ihr Sohn als Kind ohne Vater nur deshalb entgehen, weil in einer Künstlerkolonie ein unkonventioneller Lebensstil nicht aus dem Rahmen fällt, und gleichzeitig Franziska finanziell bis an ihr Lebensende wohl versorgt ist.

Veit Kunz zeigt sich wieder einmal bei all seiner Aufgeklärtheit und Abgeklärtheit als Vertreter eines durchschnittlichen bürgerlichen Mannes, der körperlichen Besitz über eine innige Verbindung mit einer Frau stellt:

---

<sup>165</sup> Der Erzeuger galt zwar nicht als mit den Kindern verwandt, aber trotzdem oblag ihm Unterhaltspflicht und deshalb die Erziehung. Dieser Standpunkt galt in der Bundesrepublik bis 1969.

<sup>166</sup> Diese Auffassung ist eine Wiedergabe der Überzeugung Franziska von Reventlows: Vgl. **Reventlow, Franziska Gräfin zu**, *Tagebücher 1895-1910. Herausgegeben von Else Reventlow*, Frankfurt 1976: Fischer TB 1702, 1981. und **Reventlow, Franziska Gräfin zu**, "Das Männerphantom der Frau (1898)," *Autobiographisches*, Albert Langen / Georg Müller: München, Wien, 1980, 451-467. (c).

<sup>167</sup> Den Begriff „uneheliches Kind“ gibt es seit 1998 (sic!) im deutschen Gesetzbuch nicht mehr. Es gibt nur Kinder, deren Mütter durch die Geburt, deren Väter durch die genetische Abstammung festgelegt werden.

Veit Kunz: Deine himmelschreiende Untreue hat in mir auf Lebenszeiten jedes Verlangen nach einem innigen Einvernehmen mit dir getötet. Jetzt weißt du, wie du mit mir dran bist. (V/9.3)

Breitenbach, der ehemalige animalische Liebhaber sieht das anders. An körperlicher Treue ist er selbst nicht interessiert, und er verlangt sie – anders als Kunz - auch nicht von ihr. Aber diese andere Treue, die Franziska zu ihrer eigenen Entwicklung hält, ist Breitenbach unheimlich, der fühlt er sich nicht gewachsen. Er ist längst noch nicht fertig mit Franziska: Er will, dass sie weiß, dass sie die Schuld an seiner eigenen gescheiterten Ehe habe. Eine absurde, nichts desto trotz häufig anzutreffende Logik, die auch schon Sophie anwendete.<sup>168</sup>

Beide Männer fühlen sich der Frau, die sie einmal leidenschaftlich begehrt oder sogar geliebt haben, doch verpflichtet: Sie wollen die Ablehnung ihrer Verantwortung für ihre eigenen Taten, für das Kind und damit auch für dessen Mutter, eben doch erklären. Die von gerichtlicher Seite gestellte Frage nach ihrer Verantwortung beantworten diese Männer auf eine für sich sprechende Weise: Da Angriff der beste Weg der Verteidigung ist, treffen sie sich in weiterer geradezu unheimlicher, wenn auch nicht wirklich überraschender Einigkeit. Und sie fühlen sich von ganzem Herzen dazu berechtigt, denn diese Frau hatte sie, die Männer, bloßgestellt:

Breitenbach: Wenn heute der Hexenhammer noch in Anwendung gebracht würde, dann weiß ich jemand, dessen Asche längst in die vier Winde zerstreut worden wäre!

Veit Kunz: Die Hexenverbrennungen waren die erste gesunde Auflehnung gegen all das, was heute als Frauenemanzipation die sittliche Weltordnung auf den Kopf stellen möchte. (V/9.3)

Franziska, die diese Männer so geliebt haben wollten, deren Leben sie wenigstens als Beobachter begleiten wollen, deren Kind immerhin auch das ihre sein könnte, ist ihnen in ihrer Art, ihrer Stärke und Selbstständigkeit so fremd und so beängstigend, dass sie sich mindestens verbal vorstellen können, sie kaltblütig und auf grausige Art umzubringen, mehr noch, sie inquisitorisch zu vernichten.

Franziska ist die Verkörperung der größten männlichen Sorge, unnötig zu sein: Sie braucht den Mann als Liebhaber und Versorger nicht mehr, aber, und hier liegt die Chance für das sogenannte starke Geschlecht, sie verleugnet ihn auch nicht. Ihren Sohn hatte sie nach beiden möglichen Erzeugern benannt, eine Nuance, die leicht entgeht. Nur erziehen will sie ihn ohne väterliche Einspruchsmöglichkeit. Allein ist sie so stark, dass sie die beiden Männer und deren Drohungen nicht einmal mehr fürchtet:

Franziska: Wenn zwei Männer, wie ihr es seid, sich gehörig ins Zeug legen, dann gelingt es euch vielleicht auch heute noch, mich als Hexe verurteilen zu lassen.

Breitenbach: Mal den Teufel nicht an die Wand! Es käme auf den Versuch an! (V/9.3)

Franziska spottet und gewinnt so auch die letzte Phase der Auseinandersetzung im Kampf der Geschlechter: Breitenbachs Drohung verhallt ungehört. Der einst von Kunz aufgestellte Grundsatz, dass die echte Selbstachtung der Frau jedem Mann überlegen ist, hat sich als wahr erwiesen.

Der Zuschauer wird Zeuge eines deutlichen Wechsels der Handlungsebenen. Nicht mehr die Männer entscheiden und handeln, sondern die aktive Rolle liegt jetzt ausschließlich bei Franziska, die selbstverständlich für ihr eigenes und das Leben ihres Kindes eintritt. Der animalische Breitenbach wird von ihr ebenso vor die Tür gesetzt wie der Abenteurer Kunz. Beide Männer taugen nicht als Modell für eine Partnerschaft, sind weder Vorbild für den Neuen Mann noch Neuen Vater und können mit der modernen selbstständigen Neuen Frau aus unterschiedlichen Gründen nicht umgehen.

---

<sup>168</sup> Hier wird die Haltung Sophies gespiegelt, die Lydia, die Geliebte ihres Mannes, für ihr Verhältnis zum eigenen Mann bestraft sehen wollte, aber den eigenen Mann für jegliche Schuld entschuldigte.

Franziska, die Neue Frau, ist wie Faust, der Mann, in der Lage, soziale Verantwortung zu übernehmen. Das ist allgemein die Grundlage für die Aufnahme als vollwertiges und wertvolles Mitglied der menschlichen Gesellschaft. Die Schlussfolgerung lautet also: Eine Ausgrenzung der Frau aus der Gesellschaft nur aufgrund ihres Geschlechtes ist nicht mehr zu rechtfertigen.

## 5.7 Die Zukunft für Moral und Gesellschaft: Die Neue Ehe

Die Ehe

Die Ehe ist die Übereinkunft von Mann und Frau zu gemeinschaftlichem Leben. Für dieses Zugeständnis stellt jeder von beiden seine Bedingungen und Forderungen die keinen Dritten was angehen. Jede Ehe hat ihre eigenen Gesetze so gut wie jedes echte Kunstwerk seine eigenen Gesetze hat.<sup>169</sup>

Franziska hat sich zu einem vollwertigen Menschen entwickelt, sie hat alle Möglichkeiten, ihr Leben nach ihrem eigenen Gutdünken zu gestalten. Die Frage ist, ob sie das nutzen kann. Sie ist finanziell abgesichert und lebt mit ihrem Sohn zufrieden in der Künstlerkolonie Dachau. In dem Fall, dass sie nicht allein bleiben soll, müssen also zwei Bedingungen erfüllt werden: Zum einen, Franziska muss davon überzeugt werden, eine Bindung einzugehen wäre zu ihrem eigenen Vorteil. Und zum zweiten wird nicht mehr die Frau auf ihre Befähigung zur Ehefrau überprüft, sondern ein möglicher zukünftiger Bewerber müsste seinen Wert beweisen.

Der in bürgerlichen Werten verhaftete Zuschauer muss sich gegen Ende des Stückes *FRANZISKA* fragen, ob die selbstbewusste, unabhängige Frau und Mutter Franziska allein bleiben wird. Oder ob es nicht richtig ist, dass sie allein bleibt, eben weil die Männer sich als entwicklungsunfähig, mindestens aber entwicklungsunfreudig erwiesen hatten und deshalb sich als bindungsunfähig entpuppten. Frank Wedekinds Antwort auf diese Frage ist im Stück nicht eindeutig, bietet dem Zuschauer zur Überlegung und Abwägung Alternativen an.

Der zukünftige Bewerber ist Karl Almer, ein Kunstmaler, der ein Bild von Franziska mit ihrem Sohn malte.<sup>170</sup> Es ist im Stil eines Madonnenbildes, mit Rosen umkränzt, gemalt, womit Almer zum einen ein altes, berühmtes Motiv kopiert, zum anderen mit der Wahl der Rosen auf sein Gefühl, der Liebe, hinweist. Doch Almer offenbart seine Vorlage nicht: Sandro Botticellis<sup>171</sup> *JUNGFRAU WACHT ÜBER DAS SCHLAFENDE KIND* zeigt Maria anbetend vor ihrem links im Vordergrund ungefähr dreijährigen, schlafenden Sohn. Hinter ihm und rund um sie herum ist ein blühender Rosenstrauch zu sehen. Begrenzt nach rechts wird das Bild durch die Reste einer Befestigungsmauer.<sup>172</sup> Wie gerissen dieser Kunstmaler Almer ist, zeigt sich daran, dass gerade dieses Bild im 20. Jahrhundert nur sehr selten ausgestellt worden ist, deshalb auch nur echten Kennern geläufig war. Andere würden Originalität im Stil alter Meister annehmen. Almer spielt mit seinen Kunden, hat den Willen zu betrügen, indem er ihnen Originalität vormacht.

<sup>169</sup> Wedekind, Frank, *Notizbücher. Unveröffentlicht, subscribiert*, München: Handschriftensammlung Monacensia der Stadtbibliothek München, , ---. (a), Nr. 41, S. 13

<sup>170</sup> Gleichzeitig zitiert Wedekind damit eine bekannte Charakterisierung der Gräfin zu Reventlow: „Madonna mit dem Kinde“ wurde sie von jenen genannt, die erlebt hatten, unter welchen Schwierigkeiten sie ihren Sohn zur Welt brachte und erhielt und mit welcher nahezu entrückter Verzückung sie ihren Sohn Rolf behandelte oder auch nur anlächelte. Vgl. Egbringhoff, Ulla, *Franziska zu Reventlow*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000., S. 61

<sup>171</sup> Botticelli, einer der berühmtesten Maler der Frührenaissance und Günstling der Medici, war 1510 gestorben. Er gestaltete vor allem religiöse Themen wie die Sixtinische Kapelle, aber auch die *GEBURT DER VENUS* und illustrierte die *GÖTTLICHE KOMÖDIE* von Dante. Der 400. Todestag war dem zeitgenössischen Publikum entsprechend in Erinnerung gerufen worden.

<sup>172</sup> Von der Gräfin Reventlow gibt es ein Foto, das Wedekind mit Sicherheit bekannt gewesen ist: Gräfin Reventlow steht mit ihrem kleinen Kind in den Armen vor einem nicht deutlichen Hintergrund, der mit etwas Phantasie Rosen und Reste einer Mauer sein könnten. Vgl. Egbringhoff (2000), S. 61.

Und genauso ausgefuchst verhält er sich gegenüber Franziska. Zuerst malte er sie, aber erst nach der Fertigstellung erzählt er ihr von der geplanten Ausstellung des Bildes. Dieses Vorgehen ist mindestens als ein Vertrauensbruch zu werten, denn mit jenem Wissen um eine geplante Schau des Bildes hätte sie sich wahrscheinlich nicht malen lassen:

Franziska: Sie wollen das Bild doch nicht öffentlich ausstellen?

Almer: Selbstverständlich tue ich das. Dafür male ich doch.

Franziska: Davon haben Sie mir aber kein Wort gesagt. Man wird wunder glauben, wie eitel wir sind, mein Veitralf und ich, daß wir uns malen lassen. (V/9.5)

Doch Almer interessieren ihre Bedenken nicht, im Gegenteil: Um sein Ziel durchzusetzen, geht er noch ein Stück weiter, indem er sie, die ehemals gefeierte/r Künstler/in, demütigt:

Almer: Aber wer kennt Sie denn? Wenn ich auch Ihren Namen darunter schriebe! Die paar Menschen, mit denen Sie verkehren, gehen in keine Ausstellung. (V/9.5)

Und um sich zu vergewissern, dass sie wirklich zustimmt, wird sie von ihm moralisch erpresst: Wenn er nicht ausstellen dürfe, weil sie es nicht wolle, dann könne er von seiner besten Arbeit nicht profitieren. Ein Argument, das die ehemalige Künstlerin ansprechen soll:

Almer: [...] Warum wollen Sie mich also um den redlichen Ertrag meiner besten Arbeit bringen?

Franziska: Dann stellen Sie das Bild aus. (V/9.5)

Damit ist erwiesen: Karl Almer ist auch nicht besser als andere Männer! Auch er nimmt Franziska nicht als vollwertigen Menschen ernst. Aber er ist im Umgang mit ihr viel geschickter als seine Vorgänger. Die willensstarke Franziska lässt sich von ihm tatsächlich zur Ausstellung ihres Bildes überreden, ihre Bedenken von ihm als belanglos abtun.

Der Zuschauer nimmt die Veränderung Franziskas zur völlig unerwarteten und ungewohnten Nachgiebigkeit staunend zur Kenntnis. Ist Karl Almer vielleicht doch ein Hoffnungsträger? Wird dieser Mann die widerspenstige Franziska zähmen?

Der Schlüssel liegt in Almers Verhalten: Trotz dieses Affronts kann er sich besser als andere Männer verkaufen, denn er hat auf der Suche nach einer Frau durchaus bessere Überzeugungstechniken entwickelt als die beiden anderen, Kunz und Breitenbach.

Almer: Ich konnte mir nie ein anderes Lebensglück denken, als mit einem Weib, das ich bewundern und verehren darf.

Franziska: Wissen Sie auch, was Sie damit wagen?

Almer: Gewiß weiß ich das! Aber ich wage das Wagnis. Ich habe den nötigen Mut dazu. (V/9.5)

Er möchte – nach eigener Aussage – eine Frau bewundern und verehren. Das tut Franziska gut. Bewundert und verehrt wurde sie als Künstlerin - aber niemals als Frau. Deshalb lässt sie sich dazu verleiten, Almer zu glauben, vermutet, dass das von ihm gemalte Bild sichtbar gewordene Verehrung ihrer selbst sei. Sie weiß von seinem Freund, ihrem Hausarzt, dass Almer sie liebt. Ihr gesundes Misstrauen ist eingeschlafen: Franziska verfällt in Illusionen. Deshalb bemerkt sie auch nicht, dass er sie eigentlich verlacht, wenn er ihr anbietet, ihre unbürgerliche Gradlinigkeit als „rein“ anzuerkennen. Außerdem weiß er noch durch praktische Argumente, die ihn als bessere Wahl dastehen lassen, zu überzeugen:

Almer: Schließlich kommt es ja doch auf gar nichts anderes an, als daß das Wohlbefinden auf beiden Seiten immer genau das gleiche ist. (V/9.5)

Das allerdings ist wirklich neu. Karl Almer fordert, dass auch die Frau sich wohl fühlt. Er will, dass sich das gemeinsame Wohlbehagen im Gleichgewicht befindet, die positive Lust/Unlust-Bilanz soll für beide gelten. Damit hebt er sich entscheidend und wohltuend von seinen Vorgängern ab, die immer nur an sich selbst dachten, deren eigene Zufriedenheit das Maß aller

Dinge darstellte. Für eine allein erziehende Frau wie Franziska, die durch eine lange, schwere Krankheit ihres Sohnes und den Auseinandersetzungen mit den beiden Männern ihres Lebens auch in ihrer Lebenskraft geschwächt ist, könnte diese Form des Zusammenlebens erstrebenswert wirken.

Und Karl Almer, der von den Konfrontationen mit Kunz und Breitenwald weiß, setzt sich selbst deutlich von diesen beiden Männern ab, indem er einen völlig neuen Aspekt in die männliche Charakteristik bringt:

Almer: Versuchen Sie es doch einmal mit einem Menschen, der an Güte glaubt. (V/9.5)

Er verspricht ihr einen Schutz, von dem er vermutet, dass sie ihn braucht, und von dem er weiß, dass sie ihn schon durch Gottes Güte an sich und ihrem Kind erfahren hat. Er setzt sich ganz klar von jedem faustisch mephistophelischen Gedankenbild ab, wenn er Faust und dessen Suche nach Neuem in ähnlichen Tonfall und Wortwahl negiert:

Almer: Wenn ich, statt täglich Neues zu begehren,

Dem Schicksal freudig danke, was es gibt,

Wie soll mich Reue je verzehren! (V/9.5)

Er verspricht Franziska damit Ausruhen, ein Beharren und Verweilen können, ein Genießen des Täglichen, des Normalen:

Almer: Wir zwei wissen, was wir einander sein können! (V/9.5)

Denn er ist überzeugt, dass die Welt schön eingerichtet sei, und nur die, die zu anspruchsvoll seien, weil sie ihre eigenen Grenzen und die ihrer Begabungen nicht kennen, darin scheitern müssen. Er ist sich sicher, dass Franziska und er wissen, was sie einander sein könnten. Und da er, wie kein anderer weiß, dass Franziskas Herz über ihr Kind zu erobern ist, bietet er sich ihr als liebender Vater ihres Sohnes an.

Karl Almer wirkt wie ein Fremdkörper im Stück. Der schwülstige Ton mag so gar nicht zum Werk Frank Wedekinds passen. Und doch ist seine Gestaltung logische Konsequenz der Wedekindschen Prämisse, dass der Künstler der Hüter der Moral sei: Über das fragwürdige Kunstmalertum des Almer ist nachgewiesen, dass dieser Mann kein wahrer Künstler sein kann, weil er moralisch nicht integer ist. Und deshalb stellt sich auch der Zuschauer skeptisch die Frage: Setzt sich Karl Almer tatsächlich so von den anderen Männern ab, dass er eine echte Alternative für Franziska sein könnte, oder würde er nicht eher einen „Schein-Ehemann darstellen, wie er ein „Schein-Künstler ist?

Almer verspricht, sich um das Kind zu kümmern, weil es die Zukunft bedeutet. Er ist bereit, dafür Verantwortung zu übernehmen, die aber eigentlich gar nicht übernommen werden muss, weil Franziska ihr Kind auch allein glücklich und erfolgreich großziehen kann.<sup>173</sup> Almer verspricht Ruhe und Beständigkeit und das Gleichgewicht des Wohlfühls. Das hat positive wie negative Seiten, denn Ruhe als Gegenpol zur Aufregung ist erholsam, aber die Beziehung wird zur Qual, wenn der eine Partner Beschaulichkeit zum Wohlfühlen braucht, der andere aber Abwechslung. Dann kann sich dieses Gleichgewicht des Wohlbefindens nicht einstellen. Das bedenkt Karl Almer nicht, er wiederholt den gleichen Fehler wie ehemals Veit Kunz: Er ist sich seiner Einschätzung über Franziska und deren Wünsche absolut sicher.

Wieder einmal spielt Wedekind mit den Klischees seines Publikums, mit dessen eigenen Erwartungshaltungen, wie in der Darstellung Franziskas als Madonna. Wenn Karl Almer Franziska als Frau verehren und bewundern will, so könnte er das direkt für ihre Taten tun und die Frau damit gleichberechtigt anerkennen. Aber genau das macht Karl Almer nicht. Er zieht den Weg der Madonnenverehrung vor, die die Frau zur Heiligen verklärt und damit alle anderen selbst aufgestellten Prämissen in ein anderes Licht setzt. Wenn er Franziska als

---

<sup>173</sup> Vgl. die Attitüde des Ritters Georg, der die beiden Lieben retten will, die gar nicht gerettet werden müssen, Kapitel 9.1



Heilige verehrt, dann verpflichtet ihn Gottes Güte zwar zur Anbetung, nicht aber zur Wahrnehmung des Menschen Franziska. Damit ist das Gleichgewicht des Wohlgefühls in seiner Beständigkeit ihrer Verehrung zu finden, also völlig von ihren Bedürfnissen losgelöst. Eine Anbetung dieser Frau als Madonna, der jungfräulichen Mutter Gottes, schließt eine körperliche Annäherung oder gar sexuelle Befriedigung sogar völlig aus.

Es scheint sehr zweifelhaft, dass Franziska, die einst für ihr Recht auf körperliche Befriedigung völlig neue Wege ging und eine Neue Lust-/Unlust-Bilanz schaffen konnte, sich damit zufrieden geben könnte.

Einzig die Motivation über das Kind könnte Franziska vielleicht dazu bringen, eine für sie sexuell unbefriedigende Beziehung einzugehen. Die Gesellschaft ist immer noch nicht außen vor. Die Erwartungshaltung, diese Frau endlich unter die Haube zu bringen, wird geschickt positioniert: Der behandelnde Arzt des Kleinen rät Franziska, Almer zu heiraten:

Dr. Hornstein: Die Sache geht mich nichts an. Sie haben vollkommen recht. Aber – ich spreche ganz offen – der Mensch liebt sie.

Franziska: Herr Doktor ...

Dr. Hornstein: Sie denken, daß ich das Ehestiften als Nebenberuf betreibe? Keine Idee. Ich habe mich nie damit abgegeben. Aber den Karl Almer, den kenn ich doch seit zehn Jahren. Er hatte sich eine Lungenentzündung geholt. War fast so schlimm dran, wie jetzt unser Veitralf. – Wie sich der Mensch verändert hat, seit er Sie kennt. Nein, so was erleb' ich nicht wieder! (V/9.1)

Franziska hat Almer also in seinem Wesen nachhaltig verändert. Das war ihr weder bei Veit Kunz und schon gar nicht bei Breitenwald geglückt. Und dafür brauchte sie nicht einmal eine Beziehung mit ihm einzugehen, denn dieser Mann wird solide, sowie eine Frau auftaucht, die er madonnengleich verehren kann. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Almer tatsächlich aus Liebe, wie der gute Arzt es interpretiert, solide wurde, sondern schlicht, weil er in Franziska eine lohnende Geldquelle sieht. Franziskas Einkünfte<sup>174</sup> dürften so großzügig bemessen sein, dass ein Kunstmaler, der von Aufträgen, also von der Hand in den Mund lebt, in ihrem Geld sein persönliches Auskommen ermöglicht findet.<sup>175</sup>

Dass Geld sein Antrieb sein könnte, dafür spricht auch Almers Form des Umgangs mit Franziska und seiner angeblichen Liebe zu ihr: Karl Almer wird auf gar keinen Fall ein Mann der Nähe werden, einer, der ihr ein guter Freund und Partner wäre, ganz sicher wäre er aber ein liebender Vater. Seine menschliche Distanz zu Franziska zeigt sich am Heiratsantrag selbst. Almer ist nicht einmal fähig oder bereit, selbst für seine Sache einzustehen, er schickt einen Brautwerber, der noch dazu das Kind, Franziskas Augapfel, ungehemmt zur Manipulation einsetzt:

---

<sup>174</sup> Die Einkünfte setzen sich aus der vom Freiherrn von Hohenkernath ausgesetzten Leibrente und der Auszahlung der Mutterschaftsversicherung zusammen, vgl. Kapitel 4.4. Ihre Tantiemen aus den Zeiten, als sie als Franz der größte Künstler der Welt war, werden nicht mehr erwähnt.

<sup>175</sup> Almer wird dadurch nicht sympathischer, dass er darauf spekuliert, von Franziskas Geld zu leben. Er steht damit auf der gleichen Stufe wie der abstoßende Gesangslehrer Joseph aus *MUSIK* und dem egozentrischen Kraftmenschen, der die *KAISERIN VON NEUFUNDLAND* ruinierte.

Franziska: Ich habe ein Kind.

Dr. Hornstein: Das ist es ja gerade, daß Sie ein Kind haben! Das ist ja das Prachtvolle! Komm, Veitralf, sag' der Mama, sie soll dir den Gefallen tun und den Onkel Karl heiraten.

Veitralf: Mama?

Dr. Hornstein: Gehen Sie, machen Sie dem Kind die Freude. Sie geben dem Kind einen Vater. Einen grundbraven Kerl. Und wie liebt er das Kind. (V/9.1)

Plötzlich ist also ein uneheliches Kind kein möglicher Hinderungsgrund für eine Ehe mehr, eine für die damalige Gesellschaft herausfordernde Ansicht, die uneheliche Kinder und deren Mütter üblicherweise an den Rand der Gesellschaft drängte. Im Gegenteil, dass Franziska ein Kind hat, macht sie zur verehrungswürdigen Frau, jener Heiligen ähnlicher als ohne Kind. Und das Kind hat das Recht auf einen anständigen Vater, der sich in der Person Karl Almer anbietet.

Doch Wedekind verhilft der neuen Form der Lust/Unlust-Bilanz nicht direkt zu gebührender Ehre: Durch das offene Ende des Stückes wird nicht deutlich, ob Franziska ihrem „Beruf“, dem Mann zu einer positiven Lust/Unlust-Bilanz zu verhelfen, wirklich nachgehen wird. Wenn sie es tun würde, dann, weil ein liebevoller Vater für ihr Kind ihrer eigenen Lust/Unlust-Bilanz positiv zu Buche schlagen würde. Und nur dann würde die neue Form der Bilanz beiden Partnern Befriedigung verschaffen können.

Durch das offene Ende können die Zuschauer zu der Einsicht gelangen, dass auch Karl Almer keine wirkliche männliche Alternative sein kann, weil er viel zu sehr im Herkömmlichen verhaftet ist, viel mehr „Schein“ als „Sein“ darstellt. Aber er bietet eine väterliche Alternative und erweitert damit das männliche Rollenbild entscheidend. So wenig er als Partner der Neuen Frau taugt, so ist er doch eine Entwicklungsstufe hin zum Neuen Mann und damit allen anderen männlichen Figuren aller Stücke Wedekinds weit überlegen.

## ***5.8 Die gesellschaftliche Zukunft: Die Pädagogik als heiliges Ziel***

Frank Wedekind wollte überzeugen. Und er hatte den Anspruch an sich selbst, gerade Andersdenkende in seine Vorstellungswelt einbinden zu wollen. Deshalb setzte er nicht nur auf die Gegenwart, also auf die Generation seines Publikums, deren Vorstellungen voneinander und deren Umgang miteinander er verändern wollte, sondern über den Weg der Pädagogik wollte er auch auf zukünftige Generationen wirken und sie verändern. Mit dem Motto des Stückes *FRANZISKA* aus den Aphorismen Goethes

Wende die Füßchen zum Himmel nur ohne Sorge! Wir strecken die Arme betend empor;  
aber nicht schuldlos, wie du. (S. 2)

und dem offenen Ende leitete Wedekind nicht nur auf sein pädagogisches Anliegen über, sondern warf eine aktuelle Frage auf, welche Anfang des 20. Jahrhunderts allgemein die Gemüter erhitze: Was sind Kinder, und wie geht man am besten mit ihnen um? Allgemein wurden sie als schuldlos angesehen, dabei galt es aber gleichzeitig sie zu erziehen, um sie in die Lage zu versetzen, als Erwachsene zu allererst ihren von der Gesellschaft vorgegebenen Aufgaben gerecht werden zu können.

Das Thema Erziehung war Frank Wedekind zeitlebens sehr wichtig. Seine eigenen Töchter schätzen ihn als engagierten Vater sehr, weil er sie als Persönlichkeiten ernst nahm und sich, was zu jener Zeit in bürgerlichen Kreisen sehr ungewöhnlich war, mit ihnen beschäftigte. Er nahm nicht nur die Mahlzeiten mit seinen Kindern gemeinsam ein, sondern plante jeden Tag genau zwei Stunden Zeit ein, mit ihnen zu reden, zu singen, zu turnen oder zu basteln.<sup>176</sup>

In der Wilhelminischen Zeit gab es zwei wesentliche einander ausschließende Wege der Pädagogik, die sich auf völlig unterschiedliche Geisteshaltungen zurückführen lassen. Die eine ist die schon in *FRÜHLINGS ERWACHEN* von Wedekind massiv kritisierte „schwarze Pädagogik“<sup>177</sup>, deren Kennzeichen die unabdingbare Unterordnung des Schwächeren ist, die notfalls auch mit roher Gewalt in jeglicher Form durchgesetzt wurde. Das Ziel dieser „schwarzen Pädagogik“ war, schon so früh wie möglich die Einübung von unabdingbarer Befehlserfüllung und strengster Einhaltung von Hierarchien zu trainieren. Die andere Form der Pädagogik war die der Reformpädagogik, deren Kennzeichen eine ernsthafte Wahrnehmung des Kindes in all seinen Stärken und Schwächen ohne Verurteilung ist. Das Ziel dieser Reformpädagogik war und ist bis heute, die Entwicklung einer selbstbewussten Persönlichkeit zu begleiten und zu unterstützen.

Wenn Karl Almer in *Franziska* am Ende des Stückes dem kleinen Veitralf das Versprechen gibt,

Karl Almer: Gedeihen wirst du, denn du bist geliebt! (V/9.5)

dann wird genau auf diese Pädagogik der Wertschätzung und Annahme rekurriert.

Die Pädagogik füllte eine Lücke, die die fortschreitende Säkularisierung der Gesellschaft riss. Der im Fin de Siècle bekannteste Philosoph Friedrich Nietzsche hatte die Annahme formuliert, Gott sei tot. Dieser Idee stimmte Wedekind jedoch nicht zu. Wedekind meinte, Gott sei mit den Tüchtigen und helfe ihnen in täglichen Lebenssituationen, wie er auch in *FRANZISKA* ausdrücklich formuliert (V/9. 5). Mit Nietzsche einig war er jedoch, dass der Mensch im Hier und Jetzt zufrieden leben können müsse, und dass es eine Verheißung auf eine Zukunft nach dem Tod nicht gäbe.

*Franziska* als Auseinandersetzung mit dem *FAUST* von Goethe gelesen, dessen allgemein gültige Interpretation ist, dass Faust als Mensch in der Affinität zum Göttlichen und Teuflischen über die Polarität dieser beiden in seiner Seele zu gleichen Teilen verfüge, bedeutet für *Franziska*, dass ihr der göttliche Seelenanteil des Geistes nicht zuteil wird.

Die Polarität der zwei Seelen des Menschen :<sup>178</sup>

| <b>Göttlicher Seelenanteil</b>  | <b>Faust</b> | <b>Franziska</b> | <b>Mephistophelischer Seelenanteil</b> | <b>Faust</b> | <b>Franziska</b> |
|---------------------------------|--------------|------------------|--|--------------|------------------|
| Geist                           | X            |                  | Materie                                | X            | X                |
| Übersinnliches (Transzendentes) | X            | X                | Sinnliches (Trieb)                     | X            | X                |
| Tätigkeit                       | X            | X                | Trägheit                               | X            | X                |
| Streben                         | X            | X                | Genuss                                 | X            | X                |

<sup>176</sup> **Wedekind, Kadidja**, "Mein Vater Frank Wedekind," *Münchener Merkur vom 18.7.1964*, München, 1964. (b), **Wedekind, Kadidja**, "Wedekind und seine Kinder," *Der Querschnitt 11.*, 1931, 526-530. und **Wedekind, Pamela**, "Nachwort: Mein Vater und seine Kinder," *Frank Wedekind: Der Kammersänger*, reclam: Stuttgart, 1967, 57-66..

<sup>177</sup> **Miller, Alice**, *Am Anfang war Erziehung.*, Frankfurt: Suhrkamp Tb, 1983., S. 17ff.

<sup>178</sup> Modifiziert nach: **Sudau, Ralf**, "Johann Wolfgang Goethe: Faust I und Faust II. Interpretation," (Oldenbourg Interpretationen, Band 64 hg. von K. Bogdal and C. Kammler) Oldenbourg: München, 1998., S. 50

Das ist für den Autor Wedekind als Mann seiner Zeit folgerichtig, der, wie bereits dargestellt, für eine wahre Frau, wie er sie verstand, volle Sinnlichkeit forderte aber Bildung ablehnte, weil sie leicht zur „Verbildung“ führen könne, die die Frau von der Erfüllung ihrer wahren Natur ablenken würde. Wedekind sah eben trotz allem einen klaren und unüberwindbaren Gegensatz zwischen geistiger Schulung und körperlicher Ungezwungenheit.

Das *FAUST*-Stück kann man als dialektisches Spiel der Kräfte auffassen. Faust muss in diesem Widerspruch leben, wie er Wagner unglücklich bekennt:

Du bist dir nur des einen Triebs bewußt;  
O lerne nie den andern kennen!  
Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust,  
Die eine will sich von der andern trennen;  
Die eine hält, in derber Liebeslust,  
Sich an die Welt mit klammernden Organen;  
Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust  
Zu den Gefilden hoher Ahnen<sup>179</sup>

Faust lebt in dem Widerspruch zwischen Oben und Unten, Licht und Finsternis, zwischen Gott und Teufel, Geist und Materie und übernimmt soziale Verantwortung in zwiespältiger Weise: Vom Kaiser mit einem Lehen aus Wüstenländereien belohnt, wird er das Gelände in frühkapitalistischer Manier für die Menschen urbar machen, denn die Kultivierung und das Anlegen eines Wassergrabens fordern unsägliche Opfer. Zwar leugnete Faust einst Gott, aber über die von Gott anerkannte soziale Tat wird er dennoch von Gott erlöst werden.

Franziska lebt, anders als Faust, in und mit den Widersprüchen der Gesellschaft. Franziskas Probleme sind deshalb praktischer Natur: Sie will dieselben Freiheiten haben wie ein Mann, und sie will keine geschlechtsbedingten Einschränkungen erfahren müssen.

Damalige Zuschauer, vor allem die männlichen sind sich sicher: Franziska als Frau und damit „Naturwesen“ kann nicht göttlicher Erlösung anheim fallen, weil ihr dafür die geistige Reife fehlt. Gott spielt für Franziska deshalb zunächst auch keine Rolle, denn er ist nicht mehr die moralische Instanz, die zum Maßstab der Beurteilung jeder Handlung wird, wie einst im *FAUST*. Erst nachdem sie ihre eigene Natur in allen Spielarten erfahren hatte und in der Rolle der Mutter eine zentrale soziale Verantwortung füllt, kann sie sich, genau wie Faust, Gottes Hilfe bewusst werden und diese auch akzeptieren. Sie mag Schuld auf sich geladen haben, aber sie kann sich von Gott angenommen fühlen:

Franziska: Er [Gott] lässt sich nur erleben. Nicht wahr, Veitralf, das haben wir erfahren.  
(V/9.5)

Der im Stück letzte Bewerber um Franziskas Hand ist der Kunstmaler Karl Almer, der ein Bild von Franziska und Veitralf gemalt hatte. Dieses Bild soll entgegen den Absprachen mit Franziska ausgestellt und verkauft werden, weil Almer auf seinem, ihm seiner Meinung nach zustehenden, Verdienst aus seiner besten Arbeit besteht. Auch Almer ist ein Egoist wie Veit Kunz, allerdings ist seine Person gebrochener und weiter entwickelt. Anders als Veit Kunz kennt Almer seine eigenen persönlichen Grenzen sehr genau und akzeptiert sie. Er macht das Beste daraus: Er kann keine großen Bildmotive selbst entwerfen, also übernimmt er bestehende Motive berühmter Maler. Er ist arm, also ringt er Franziska die Erlaubnis zur Ausstellung des Bildes ab. Er liebt sie und weiß gleichzeitig, dass er als Mann bei ihr wenig Chancen hat, also sucht er sich ein völlig neues Thema, um sich ihr gegenüber interessant zu machen, indem er ihr erklärt, an „Gottes Güte“ zu glauben. Aber er reduziert seine eigene Aussage sofort:

Almer: Sagen wir der Kürze doch ganz einfach: an Gottes Güte. Gott verzeih' mir den kitschigen Ausdruck. Ich finde augenblicklich keinen, der künstlerischer ist. Gott lässt sich ja leider bis jetzt noch nicht interviewen, er lässt sich nicht photographieren, wie andere Gewalthaber ... (V/9.5)

Karl Almer erkennt die Macht Gottes an, wie er auch weltliche Machthaber akzeptiert, aber er

---

<sup>179</sup> Goethe (1983), Vers 1100ff.

sieht eine Macht, die sich nicht ausloten, schon gar nicht photographieren lässt, die sich ihm entzieht, und so nennt Almer Gott einen „Gewalthaber“, vergleicht ihn damit mit irdischen Kategorien. Als Unterschied sieht er nur, dass Gott im Gegensatz zu den menschlichen Machthabern auf öffentliches voyeuristisches Aufsehen verzichtet.

Aber in Almer begegnet Franziska ein Mann, der nach männlich-bürgerlicher Einstellung per se das Synonym für Geist darstellt, für sie die geistige Erlösung erwerben könnte. Wedekind macht damit einen ersten Schritt hin zu einer Synthese der beiden bis dahin als Antithesen verstandenen Paarungen Mann/Frau, Geist/Natur.

Zu jeder Zeit hat es Menschen gegeben, die durch die mehr als 250 Stellen der Bibel angeregt, in denen von der Wiederkehr Jesu Christi gesprochen wird, auf dieses Ereignis hofften. Infolgedessen gab es immer wieder Berichte von Christi Wiedergeburt.

Wedekind lieferten diese Vorstellungen einen idealen Anknüpfungspunkt zu seinen eigenen die Kinder betreffenden Forderungen, indem er in *FRANZISKA* Karl Almer die Überzeugung haben lässt, dass Franziskas Sohn wie alle Kinder eine Option auf jene Zukunft sei, die auch die Möglichkeit der Wiederkehr des Jesu Christi in sich trüge. Niemand könne wirklich ausschließen, dass ein beliebiges Kind nicht auch Gottes Sohn sein könne.<sup>180</sup>

Diese Logik bedeutet, dass es für Eltern nicht ausreicht, ihre Pflicht zu tun, indem sie ihr Kind sorgfältig anleiten und erziehen. Es ist für die Erwachsenen heilige Christenpflicht, jedem Kind in Liebe und Achtung zu begegnen, schon weil sich niemand nachsagen lassen möchte, den zukünftigen „Befreier“ nicht statusgerecht behandelt zu haben.

Es stellt sich für den heutigen Leser automatisch die Frage, ob auch Mädchen Gottes Kind sein könnten. Für die damalige Zeit spielte das überhaupt keine Rolle, weil Mädchen nicht gleichgestellt waren. Ein weiblicher Jesu Christ würde auch noch heute die Vorstellung der Bürger überfordern. Im Stück ist das ohnehin nicht relevant, weil das Kind der Gräfin zu Reventlow, deren Leben in *FRANZISKA* verfremdet gestaltet worden war, männlich war und damit auch Franziska einen Sohn haben musste. Für Wedekind persönlich war diese Frage ebenfalls nicht wichtig, weil eine respektvolle und liebevolle Erziehung ihm als Kind ein Bedürfnis gewesen war und er sie deshalb als Vater vorlebte. Ihm selbst war sehr daran gelegen, die Mädchen genauso sorgfältig wie die Jungen zu erziehen. Der Unterschied liegt für Wedekind nicht in der sorgsam Erziehung als solcher, wohl aber deutlich in den pädagogischen Inhalten als Vorbereitung auf ein zukünftiges Leben.

Franziska endet mit der für damalige Zeiten aufregenden Forderung, dass auch ein Vater sein Vatersein aktiv genießen dürfe und könne, wenn er seinem Kind eine sorgfältige Erziehung in Liebe und Achtung angedeihen lasse. Mit diesem Gewinn einer irdischen Zukunft durch die Pädagogik hatte Wedekind seine Vorbilder Goethe und Nietzsche überwunden.

---

<sup>180</sup> Diese Idee ist in den meisten Religionen zu Hause. Sie gilt beispielsweise auch für den Dalai Lama, dessen Nachfolger aus jedem beliebigen Haushalt kommen könnte, wenn er nur männlich und zu exakt demselben Zeitpunkt geboren wurde, in dem der Vorgänger des jetzigen Dalai Lama gestorben war.

## **5.9 Die Notwendigkeit des Neuen Mannes**

Die Figur Franziska, die Neue Frau und Mutter, stellt einen der Pfeiler der von Wedekind vorgestellten neuen, menschlicheren Gesellschaft dar, die sich durch Anerkennung der Bedürfnisse beider Geschlechter ausdrückt. Wedekind gestaltete die Neue Frau aus zeitgenössischen Diskussionen und Erfahrungen als Erkenntnis gestaltete, das Konzept des Neuen Mann bricht aber interessanterweise in der Gestaltung ab. Im Folgenden werde ich deshalb hier Wedekinds formulierten Anforderungen an den Neuen Mann nachgehen.

Wedekind hatte eine klare Vision einer menschenwürdigen Gesellschaft, die sich durch echte Kommunikation zwischen gleichwertigen Individuen und deren „Elastizität“ auszeichnet: Die Neue Frau übernimmt Selbstverantwortung und damit auch Verantwortung für ihre Kinder und lebt entschiedene Selbstachtung.

Der Neue Mann zeichnet sich also ebenfalls durch „Elastizität“ und echte Kommunikationsfähigkeit, die auf der Wahrnehmung des anderen beruht, aus. Weder Breitenbach noch der Herzog können diese Anforderung erfüllen.

Der Neue Mann anerkennt weibliche Bedürfnisse. Dies gilt auch für Veit Kunz. Für ihn sind zwar nicht alle, sondern nur die eigene Frau immer und natürlicherweise Eigentum des Mannes. Die Existenz dieses Naturgesetzes will er durch seinen Vertrag mit Franziska beweisen, der sie nach zwei Jahren unausweichlich an ihn binden würde. Veit Kunz scheitert, weil er seine angenommene Überlegenheit zum Gesetz erklärte und nur egoistisch seine eigenen Bedürfnisse umsetzte, weil er glaubte, dass er damit die ihren automatisch mit erfüllen würde.

Der Neue Mann lebt eine liebevolle auf Reformpädagogik ausgerichtete Erziehung der Kinder. Und er vertritt die neue Lust/Unlust-Bilanz, die nur durch gegenseitiges befriedigendes Verhalten für beide Ehepartner zur positiven Bilanzierung führen kann. Bis zu diesem Punkt treffen alle Anforderungen auf Karl Almer zu.

Der Neue Mann will das Rollenverständnis entgrenzen. Aber der Neue Mann muss sich auf weibliche Bedürfnisse und deren Befriedigung wirklich einlassen können und dieses neue Rollenverständnis auch wirklich leben wollen. An diesem Punkt scheitert nicht nur Karl Almer.

In der bürgerlichen Vorstellung des männlichen Rollenbildes würde ein Rollenwechsel des Mannes zur Frauenrolle klar dessen Unterlegenheit bedeuten und die Unterwerfung des Mannes mit sich bringen. Das genau dieses nicht gemeint gewesen sein kann, hatte Wedekind durch die Gestaltung der Beziehung zwischen Veit Kunz und Franz/Franziska bewiesen und zeigt die Ausarbeitung der Wedekindschen Vision des Neuen Mannes.

Der Neue Mann nach Wedekinds Vision sollte den moralischen Ansatz der Verbindlichkeit des Miteinanders leben können, und er sollte Respekt für das Gegenüber als Mensch unabhängig seines Geschlechtes oder Alters haben. Dem Neuen Mann müsste eine Entgrenzung des Rollenverständnisses nicht nur notwendig erscheinen, sondern er müsste es auch wirklich leben können. Wenn der Neue Mann dann auch noch seine Gefühle als wahrhaftig anerkennen und auf diese Weise mit seinem Intellekt verbinden könnte, dann wäre seine neue Rolle nicht mehr diktatorisch als bedingungslose Unterordnung zu verstehen, sondern selbstbewusst und gleichberechtigt im Sinne einer Einordnung in ein funktionierendes

Ganzes, das jedes Mitglied, unabhängig seines Geschlechtes, gleich achtet und respektiert. Der Wedekindsche Kampf um die Menschenwürde wäre endgültig gewonnen.

Weil die Männer seiner Zeit sehr viel weiter von seiner Vision des Neuen Mannes entfernt waren, als die Frauen von der Verwirklichung der Neuen Frau, konnte Wedekind den Neuen Mann nicht gestalten. Der bürgerliche Mann hatte Angst um seine Bequemlichkeit, Angst um seine Rückzugsmöglichkeiten, Angst davor, unnötig zu sein, und Wedekind war sich seiner eigenen Grenzen ebenso bewusst wie der seines Publikums. Der Typus des Neuen Mannes, der zu der in *FRANZISKA* vorgestellten Neuen Frau passen könnte, wird deshalb von Frank Wedekind auf eine reifere Entwicklung in die nächste Generation verlagert, die idealerweise von der Neuen Frau und dem Neuen Vater erzogen werden würde.

## ***5.10 Ergebnis: Wedekinds inhaltliches Programm***

Da das echte Kunstwerk Zeiten überdauert, wo sittliche Auffassungen und sogar Religionen längst untergegangen sind, könne, so Wedekinds Schlussfolgerung, allein der Künstler als Schaffender des Bleibenden, womit er klar vom Kunstfertigen unterschieden ist, ein legitimer Vertreter der Moral sein. Nur der echte Künstler könne in Abwägung und Ernsthaftigkeit den Erhalt der Gesellschaft sichern, weil nur er die Zeit in ihrer ganzen Fülle zum Maßstab hat. Erstmals wurde hier dargestellt, dass Frank Wedekind eine Gleichsetzung von Kunst mit Moral sah und daraus für sich persönlich eine gesellschaftliche Aufgabe als Hüter der Gesellschaft ableitete.

Wedekind war beileibe kein Revolutionär und auch kein politischer Schriftsteller. Er schätzte die bürgerliche Gesellschaft mit all ihren Möglichkeiten sehr und strebte, sie zu erhalten. Wedekind war moralisch in seiner Aussage und er verknüpfte seine Auffassung von Kunst mit Moral in einem künstlerischen Programm. Dessen Auswertung bedingt Themen, die ausschließlich der notwendigen Veränderung der gesellschaftlichen Moral unterworfen waren, eben weil Wedekind sich nicht als tumbes Mitglied, sondern als Hüter der Gesellschaft verstand.

Erstmals konnte hier gezeigt werden, dass Wedekind seine künstlerische Arbeit mit einer gesellschaftlichen Aufgabe, die der notwendigen Anpassung der Moral und der Rollenanforderungen, verknüpfte.

Konsequent, wie Wedekind war, bestritt er seine Aufgabe als Hüter der Gesellschaft, indem er sein Werk stets auch als Darstellung aktueller gesellschaftlicher Diskussionen verstand: Er band damit die Gegenwart in sein Werk, in der Diskussion mit den öffentlichen zeitgenössischen Vorstellungen entwickelte er seine konstruktiven Ansätze. Damit ist Wedekinds Dichtung ohne eine genaue Kenntnis seiner Zeit weder in der ihnen zugeschriebenen Brisanz zu verstehen, noch seine Werke im Ansatz wirklich zu interpretieren.

Niemand kann ohne eine solide Vorbildung in den soziologisch-juristisch-historischen Zusammenhängen jener Zeit heute ermessen, welchen Mut es von Wedekind und der Intendanz erforderte, in *FRANZISKA* einen Polizeipräsidenten auf die Bühne zu bringen, der dem echten aufs Haar gleicht; Argumente zu verwenden und zu widerlegen, die von der mächtigen Presse seiner Zeit gegen Wedekind verwendet wurden. Es ist auch nicht zu verstehen, welches Ausmaß Sophie als Typisierung der Ehefrau um 1900 im Zweiten Akt an Selbstverdrängung betreibt, wenn man nicht weiß, dass sie sich kaum hätte scheiden lassen können, sie aber rechtlich unanfechtbar von ihrem Gatten gedemütigt werden durfte, um nur drei Beispiele einer langen Liste zu nennen.

Ein wichtiges Fazit lautet deshalb: Ohne eine genaue Kenntnis der soziologischen,

juristischen, sozialpsychologischen und historischen Hintergründe seiner Zeit ist Wedekinds Werk nicht wirklich zu verstehen, seine Brisanz nicht nachzuvollziehen und damit weder die stetige Ablehnung durch die behördliche Zensur noch sein Publikumserfolg erklärbar. Wie kaum ein anderer nahm Wedekind aktuelle gesellschaftliche Diskussionen auf, hinterfragte Zustände und bürgerliche Vorstellungen. Ein wesentliches Ergebnis meiner Arbeit ist deshalb, dass Wedekind notwendigerweise als Mitglied seiner Zeit zu betrachten ist, und sein Werk nur im Spiegel dieser Zeit umfassend zu interpretieren sein kann.

Ein weiteres Ergebnis meiner Arbeit ist, dass Frank Wedekind nicht nur moralische Ambitionen für sich in der Theorie in Anspruch nahm, sondern dass er seine Aufgabe als Künstler ganz zupackend in einer aktiven Gestaltung seiner Welt fasste und formte. Um dieses leisten zu können, war der erste Weg für Wedekind die Analyse des Ist-Zustandes, die Gesellschaftskritik. *FRANZISKA* leistet diese Prüfung der bürgerlichen Gesellschaft jener Zeit.

Ein ebenfalls neuer wissenschaftlicher Ansatz ist der Beweis, dass Wedekind sich nicht als Abbilder oder Kritiker seiner Gesellschaft begrenzte: Wedekind beließ es nie bei einer bloßen Beschreibung der Missstände, sondern immer schlug er neue Wege, Einsichten und Ideen vor. Diese Ausübung der konstruktiven Kritik, deren Meister Wedekind war, ist logische Konsequenz der Auffassung, die dieser Mann für sich als Künstler in Anspruch nahm. Wie ernst er diese Aufgabe als Hüter der Gesellschaft nahm, zeigt nicht nur die Struktur der *FRANZISKA*, sondern wird auch über die von ihm früh entwickelte und lebenslang verfeinerte psychologisierende Methode deutlich.

Über eine genaue Analyse, die Wedekind als seine Schuldigkeit als Künstler sah, kam er zu seiner gesellschaftlichen Aufgabe als Künstler, die er als pädagogische verstand. Der psychologisch sehr versierte Wedekind entwickelte eine spezielle Methode: Er zeigte seinen Zuschauern ungeschminkt, welche Abscheulichkeiten ihr Leben tolerierte oder gar rechtfertigte, aber er ließ sie mit ihrer Erkenntnis nicht allein. Er zeigte ihnen auch, wie sie die Möglichkeiten des Lebens einschneidend verbessern, verändern könnten.

Wedekind baute auf Wiedererkennung, um im geeigneten Moment seine faszinierten Zuschauer mit eigenen Unzulänglichkeiten, Vorurteilen und Ängsten zu konfrontieren. Mit der Konfrontation war der Weg zur Veränderung eröffnet, denn Wedekind ließ sein Publikum nicht allein: Immer gab er ihm Alternativen an die Hand. Durch diese Kombination versetzte Wedekind seine Zuschauer in die Lage, sich mit seinen, die Rollenbilder und dadurch die Gesellschaft verändernden Wahlmöglichkeiten auseinander zu setzen. Damit konnte ich erstmals nachweisen, dass Wedekind kein Autor der Grotesken, sondern ein Autor der neuen Form, der Drastifizierung, ist.

Wedekinds Figuren sind Typen und als solche sind sie auch Vorbilder, die hier in dieser Rolle untersucht wurden. Ich wies nach, dass sie immer soziologische Repräsentanten sind, und deshalb ihre Handlungen immer gesellschaftspolitisch zu verstehen sind. Da sie psychologisch folgerichtig handeln, ist die Annahme ihres Neuen Weges für den Zuschauer leichter. Wedekinds Methode ist psychologisierend, er benutzt verhaltens- oder familienpsychologische Muster, um mit seinem Publikum zu arbeiten. Dennoch ist Wedekind weder ein Autor des Realismus noch einer des Psychologischen Dramas.

Ebenfalls erstmals konnte nachgewiesen werden, wie Wedekind sich der von ihm als Verpflichtung verstandenen Veränderung der Gesellschaft nachgekommen war. Für Wedekind war der Zustand der bürgerlichen Gesellschaft mit dem der Ehe vergleichbar: Beides sind künstliche Systeme mit Regeln, die auf dem Menschen beruhen und von ihm gemacht sind, und deshalb analog betrachtet werden können. Für ihn stand fest: Die bürgerliche Gesellschaft ist, wenn sie so kalt und unmenschlich daherkommt wie in „Claras Weinstube“, am Ende. Die Ehe als Keimzelle der Gesellschaft konnte in der althergebrachten Form deshalb auch kein tragfähiges Konzept mehr sein. Die althergebrachte Ehe eines Mannes mit einer entmündigten Frau lag in Agonie, wie in *FRANZISKA* eindrücklich vorgeführt wurde..

Die erstmalige und grundlegende Interpretation der *FRANZISKA* zeigt die Zweiseitigkeit der



Wedekindschen Argumentation. Die drei traditionellen weiblichen Rollen, Prostituierte, Ehefrau und Geliebte sind alle ein Akt der Selbstopferung, weil Frauen in ihnen ihre eigenen Bedürfnisse zugunsten des Mannes unterdrücken. Die existenzielle Gefahr für Frauen lauert in den Momenten, in denen sie Anerkennung und Wahrnehmung ihrer Person brauchen und die eigenen Bedürfnisse die Oberhand gewinnen. Dann bleibt den Frauen nur der Weg in den physischen Tod. Die Schlussfolgerung muss mithin lauten: Die hehre, sich selbst völlig zurückstellende Frau gibt es nicht. Die Rollenbilder, die eine stete weibliche Selbstunterdrückung verlangen, sind aus humanen Gründen zu verändern, um die bürgerliche Gesellschaft erhalten zu können.

Trotzdem ist das Scheitern der Freien Liebe in *FRANZISKA* als Wedekinds Plädoyer für die Erhaltung der Ehe als Lebensform zu verstehen. Nicht nur, weil er persönlich dieser Überzeugung gewesen war, sondern als Hüter der Gesellschaft sah er in einer intakten Ehe die Entsprechung zur funktionierenden Gesellschaft. Die erniedrigenden Auswirkungen für die Frauen der Ehe bewertete er deshalb individuell: Es galt für ihn die Frau als Mensch zu stärken, um Frauen verachtende Auswirkungen zu verhindern. Denn, so war seine feste Überzeugung, die er nicht nur in *FRANZISKA* wiederholt gestaltet hatte: Eine souveräne Frau lebe Selbstachtung, die jeden Mann von ihrer Erniedrigung abhalte.

Franziska macht es vor: Sie zeigt echte Selbstachtung, die die in alten Rollenbildern verharrenden Männer allein und hilflos zurücklässt. Die Anforderung an diese lautet also: Wenn sie als Männer der Neuen Frau, die es in der Gesellschaft längst gab, gewachsen sein wollten, müssten sie sich selbst verändern: Sie müssen die Frau als vollwertig anerkennen, was zwangsläufig eine Aberkennung der männlich-absoluten Herrschaft über die Frau nach sich ziehen werde. Und dieses wiederum wird unabwendbar die Gesellschaft verändern: Frank Wedekind dachte systemisch, lange bevor dieser Begriff überhaupt existierte.<sup>181</sup>

Wedekinds Auffassung zur Erziehung für Mädchen bewirkt eine Entgrenzung des typischen Rollenbildes, in dem er forderte, dass junge Frauen sich und ihren Körper positiv kennen und erfahren lernen müssen dürfen. Nicht aber wünschte Wedekind sich intellektuelle Frauen, denn deren Bildung würde seiner Meinung nach der beide Partner befriedigenden Sexualität im Wege stehen. Ebenso wenig strebte er eine generelle Auflösung der traditionellen gesellschaftstragenden Rolle von Frauen als Hausfrauen und Mütter an, wie hier gezeigt werden konnte. Zwar forderte er für Frauen Jugend-Erfahrungen auf sexuellem Gebiet, wie er auch für gleichberechtigte Ehepartner plädierte, weiter ging sein Ansinnen aber nicht. Das ist folgerichtig, weil Wedekind die Ehe als Grundbestandteil der bürgerlichen Gesellschaft sah, und er in einer unkontrollierten Entgrenzung des weiblichen Rollenbildes die einseitige Stärkung der Frau und damit den Tod der Ehe voraussah. Dasselbe gilt umgekehrt aber auch für den Mann.

Die Pädagogik war für Wedekind eine wesentliche Bedingung nicht nur für die Erziehung der kommenden Generation, wie hier nachgewiesen werden konnte. Wedekinds Annahme, das Publikum in seinem Sinne verändern zu können, transportierte er sehr geschickt auf dem hoch wirksamen Weg der indirekten Vorgaben einer Alternative Seine versteckte Aufforderung in *Franziska* an sein Publikum, die eigenen Kinder zu lieben, den Töchtern Erfahrungen zuzugestehen und den Söhnen die Aufgabe zu erteilen, sich selbst um ihren Nachwuchs im Sinne einer echten, liebevollen, dem Kind zugewandten Erziehung zu kümmern, wirkt indirekt und langfristig. Wenn der Zuschauer ihm folgen würde, dann würde sich auf lange Sicht das allgemeine bürgerliche Menschenbild verändern können, und sich deshalb die Gleichwertigkeit von Menschen, seien sie männlich oder weiblich, erwachsen oder nicht, erweisen.

Für Frank Wedekind, den Mann der Sprache, ist die Fähigkeit zur echten, das Gegenüber wahrnehmenden Kommunikation Befähigung zu einer menschenwürdigen Gesellschaft und deren Grundlage. Er zeigt, dass sich in den kältesten und abweisendsten Umständen Wärme

---

<sup>181</sup> Systemisches Denken ist heute ein geläufiger Begriff in der Psychotherapie und in der Wirtschaft. Er bedeutet die Akzeptanz eines in sich geschlossenen Systems, weshalb der Ansatzpunkt für eine Veränderung beliebig sein darf, aber immer aus dem System selbst kommen muss, soll sie Erfolg haben. Dabei ist egal, an welchem Punkt die Veränderung ansetzen wird, sie wird das gesamte System betreffen und damit verändern.

und Menschlichkeit offenbaren können. Er zeigt, wie notwendig es für den Menschen im Kampf ums Überleben ist, anderen Menschen wirklich zu begegnen. Wedekinds Vision beginnt mit einer echten Kommunikationsfähigkeit, die mehr als nur die Sprache umfasst.

Die Vision wirklich gleichwertiger Menschen, die sich unabhängig von ihrem Geschlecht ebenbürtig gegenüber stehen, die durch ihre Fähigkeiten in echter Kommunikation, Wedekindscher Elastizität, elterlicher Liebe, reformpädagogischer Zugewandtheit, gegenseitiger sexueller Befriedigung, durch Respekt, Achtung und Würdigung des anderen die Synthese zwischen Mann und Frau, zwischen Natur und Geist gefunden haben, war zwar von Wedekind entwickelt worden, und er forderte sie auch, aber er konnte sie nicht gestalten, ohne sein Publikum oder sich selbst zu überfordern.

Das zusammenfassende Ergebnis dieses Kapitels ist die Anerkennung dieses Künstlers als konstruktivem Kritiker, der die Überwindung einer bloßen Darstellung, sei es im Innern oder Außen hin zu einer Vorstellung einer machbaren Vision geschafft hatte, wenn er sie auch nicht bis ins Letzte gestalten konnte. Wedekind nutzte sozialpsychologische Einschätzungen, er spielte mit Mustererkennungen, benutzte familienpsychologische Grundeinsichten, entwickelte eine neue psychologisierende Methode, arbeitete mit Mitteln der Verhaltenspsychologie auf der kognitiven Ebene und schaffte Visionen, ohne utopisch zu sein. Und das ist Wedekinds großartige Leistung, einmalig zu seiner Zeit.

## 6 Wedekinds Prägungen und Erfahrungen

Zensur trennt sich grundlegend in zwei Bereiche: In eine Selbstzensur, die der Autor allein durchführt und eine Fremdzensur, die von Außen das Werk bestimmt. Die Feststellung, dass bestimmte Erfahrungen einen Menschen nachhaltig und lebenslang prägen können, ist für heutige Leser banal. Dass diese Erfahrungen auch Einfluss auf die Gestaltung eines Textes nehmen, ist für das Werk Frank Wedekind bislang nur punktuell untersucht worden und hier erstmals zusammengeführt. In diesem Kapitel durchleuchte ich zuerst die spezifische Erfahrungswelt Frank Wedekinds, um eine unbewusste Zensur der Prägung dieses Mannes ganz klar von der bewussten Zensur durch Erfahrungen des Autors scheiden zu können. Im zweiten Schritt untersuche ich einen der Textgeneratoren, die Verlage.

### 6.1 Die familiäre Prägung Wedekinds

Benjamin Franklin, im Familienkreis Franklin genannt, wurde 1864 als Sohn eines Vorkämpfers für Demokratie und Republik, der Arzt Dr. Friedrich Wilhelm Wedekind, geboren. Dieser Vater und dessen Überzeugungen haben Franklin Wedekind mehr geprägt, als bisher in der Sekundärliteratur berücksichtigt wurde.

Der Vater war aus politischen Gründen als 1848er zunächst in die Türkei und später nach Amerika ausgewandert, wo er als Grundstückspekulant zu Zeiten des Goldrausches in San Francisco zu nicht unerheblichem Reichtum gekommen war. Franklins Mutter war fast zwanzig Jahre jünger als ihr Mann und eine sehr selbstständige Frau, eine erfolgreiche Sängerin und Tänzerin, die jedoch von der bürgerlichen Gesellschaft in San Francisco als „from the wrong side“<sup>182</sup> empfunden wurde. Die Eltern gingen deshalb nach der Geburt des ersten Kindes, Armin, zurück nach Deutschland, um nach wenigen Jahren wiederum aus politischen Gründen Deutschland den Rücken zu kehren und in der Schweiz im Kanton Aarau auf die riesige Burg Lenzburg zu ziehen, die hoch über dem gleichnamigen Ort liegt.

Der Vater war naturalisierter Amerikaner. Der Schwur, den er auf die amerikanische Verfassung geleistet hatte, schließt „Unterthanentreue“<sup>183</sup> für einen fremden Staat oder Fürsten von vornherein aus. Dr. Wedekind machte 1866 in Hannover sehr deutlich, dass er zwar bereit gewesen wäre, den Eintritt zu dem „städtischen Bürgerverband“<sup>184</sup> der Stadt zu beantragen, um als Eigentümer des Hauses in Hannover, Weißekreuzplatz 6, ins Grundbuch eingetragen werden zu können, aber ausdrücklich schließt er aus, deshalb auch Untertan des Staates Hannover werden zu wollen. Hannovers Verwaltung ließ sich darauf nicht ein, sondern verlangte die Unterschrift unter die Bürgerurkunde, die ihn eben zum Untertan Hannovers gemacht hätte. Dr. Wedekind blieb sich und seinen Wertmaßstäben treu und gab daraufhin sein Haus wieder an den ursprünglichen Eigentümer zurück.

Ähnlich unabhängig verhielt sich Dr. Wedekind auch bei der Anmeldung seiner in Hannover geborenen Kinder. Das Geburtsregister wurde damals noch in den Kirchen geführt, und nur Hebammen hatten das Recht, Kinder zur Taufe zu bringen.<sup>185</sup> Dr. Wedekind meldete seine Söhne selbst an. Da aber ein Vorname zu jener Zeit gleichbedeutend mit dem Taufnamen

---

<sup>182</sup> Das heißt genau das, was die Übersetzung bedeutet: Von der falschen Seite der Gesellschaft.

<sup>183</sup> **Nieders. Staatstheater Hannover (Hrsg.),** *Frank Wedekind, geb. 1864 Hannover. Bearb. von Carsten Niemann und Brigitta Weber. Mit Beitr. von Rolf Kieser und Karljosef Kreter,* Hannover: Nieders. Staatstheater Hannover, Theatermuseum und -archiv, 1995., S. 69

<sup>184</sup> Nieders. Staatstheater Hannover (Hrsg.) (1995)S. 68

<sup>185</sup> Das änderte sich erst 1874, als die Registrierung in staatliche Hände übergang.

war und nichts anderes in den Registern dargestellt werden konnte, wurden alle in Hannover geborenen Söhne ohne Vornamen ins Register eingetragen: Ungetauft = unbenannt. Der Wohnort lautete für die Eltern bei Franklins Geburt immer noch „Californien“.<sup>186</sup> Die familiäre Grundsatzentscheidung, die Söhne nicht taufen zu lassen, sollte sie eigentlich vor einem Einzug in das preußische Militär schützen. Es ist auffällig, dass beispielsweise der Eintrag Franklins in der Rekrutierungsliste vor Fehlern strotzt, vielleicht ein Versuch des Vaters, seine Söhne vor einer möglichen Einziehung zu schützen. Das gelang jedoch nicht: Alle Söhne wurden automatisch in einer preußischen Rekrutierungsliste nach ihrer Eintragung ins Geburtsregister geführt.<sup>187</sup>

Doch nicht nur im Kleinen, sondern auch auf der politischen Bühne war Dr. Wedekind ein Querdenker. Er verfasste ein „Manifest von Hannover“, das für jene Zeit als kühn, provokant und brisant zu bezeichnen ist. Sein Gegner war niemand geringerer als Otto von Bismarck. Getragen von der Sorge, dass Preußen für die Umsetzung seiner Ziele Soldaten brauchte und der Angst Dr. Wedekinds vor einer Strafverfolgung für sein Engagement als 1848er sind als Grundlagen für dieses Streitschrift zu benennen. Außerdem stand für die Familie die amerikanische Staatsbürgerschaft auf dem Spiel, denn nach dem „Amerikanisch-Norddeutschen Vertrag“ wurde naturalisierten Amerikanern der freiwillige Verzicht auf die Staatsangehörigkeit unterstellt, wenn sie mehr als zwei Jahre sich nicht auf amerikanischem Gebiet aufgehalten hatten. Eine Rückkehr nach Amerika war aber wegen der dort herrschenden Sezessionskriege für die Familie undenkbar. Dr. Wedekind wertete den „Amerikanisch-Norddeutschen Vertrag“ als preußischen Versuch, sich Deutschamerikaner wieder als Untertanen einzuverleiben. Dr. Wedekind beschwor in seiner Streitschrift den Geist, den es brauche, sein Heimatland zu verlassen und sich eine neue Existenz in der Fremde aufzubauen. Er verwies auf die Veränderung, die das Leben unter amerikanischen Freiheitsrechten bei jedem Einzelnen bewirkten: Ein Amerikaner werde man mit innerer Überzeugung, die sich nicht aufgeben lasse. Schon allein deshalb könne man einen freiwilligen Nationalitätenwechsel nicht erzwingen. Frank Wedekind bearbeitete die Überzeugung seines Vaters in seinem Gedicht *DER DEUTSCH-AMERIKANISCHE HANDELSVERTRAG*.<sup>188</sup>

Das amerikanische Bürgerrecht der Familie wurde von den preußischen Behörden zunächst gegen alle Befürchtungen nicht in Frage gestellt. Aber 1889 wurden die Naturalisierungspapiere für Frank Wedekind von den Berliner Behörden nicht anerkannt und er musste Berlin verlassen. 1915 beantragte Wedekind die Ausstellung eines amerikanischen Passes für sich und seine Frau, die aber wegen der langen Abwesenheit aus Amerika abschlägig beschieden wurde: Die väterlichen Ängste stellten sich fast 50 Jahre später doch noch als berechtigt heraus. Frank Wedekind hatte die amerikanische Staatsangehörigkeit verloren und war staatenlos. Er beantragte deshalb in seiner Not eine preußische Staatsangehörigkeit, die ihm 1916 gewährt wurde.<sup>189</sup>

Die Lenzburg in der Schweiz als elterliche Wohnung prägte Wedekinds Texte allemal, sei es als Motiv oder als Allegorie. Diese Burg, von der aus ehemals die Landvögte des Ortes herrschten, ist weit mehr als eine Wohnung für die Familie Wedekind: Sie ist vor allem ein Bild für die Art der Integration der Familie in die bürgerliche Gesellschaft jenes Ortes in der Schweiz, und sie ist plastische Anschauung der väterlichen Autorität im Ort und in der Familie.

Für Wedekind selbst war sie ein Ort besonderer Sozialisation: Der republikanisch eingestellte Vater vom amerikanischen Freiheitswillen beseelt, benahm sich als Schlossherr wie ein Herrscher seiner eigenen Republik, der die Honoratioren des Ortes Lenzburg nicht wirklich ernst nahm, sondern allerhöchstens als auf gleicher Augenhöhe wahrnahm und

<sup>186</sup> Nieders. Staatstheater Hannover (Hrsg.) (1995), S. 62

<sup>187</sup> Das ist aber nicht geglückt, denn mindestens Frank Wedekind wurde 1888 wegen Verletzung der Militärgesetze zu zwei Monaten Gefängnis in Abwesenheit verurteilt. Vgl. Nieders. Staatstheater Hannover (Hrsg.) (1995), S. 59f

<sup>188</sup> **Wedekind, Frank**, *Werke in drei Bänden. Dramen 2. Gedichte.*, Berlin, Weimar: Aufbau, 1969. (e), S. 621  
Dieses Gedicht ist ohne die Kenntnis der väterlichen Streitschrift nicht zu interpretieren, denn einen derartigen Handelsvertrag hat es laut Rolf Kieser Nieders. Staatstheater Hannover (Hrsg.) (1995), S. 186, niemals gegeben.

<sup>189</sup> Nieders. Staatstheater Hannover (Hrsg.) (1995), S. 187f.

deshalb die Rebellionsversuche, vor allem die seines Sohnes Franklin, unterstützte. Das Dorf wiederum war an die Launen des Herrschers im Schloss gewöhnt und arrangierte sich wie eh und je.

Die Familie Wedekind war unkonventionell in ihrer Zusammensetzung und Umgehensweise, aber sie litt auch daran. Sie zeigte deutlich die psychologische Wirkung des „Nicht-dazu-zu-Gehörens“, was sich in einem starken Zusammenhalt nach Innen und gleichzeitigem Nicht-Anerkennen fremder Autoritäten nach Außen zeigte. Das bedeutet, diese Familie spielte maß ausschließlich eigenen Fähigkeiten großes Gewicht bei und spielte deshalb mit den Vorurteilen der Gesellschaft.

Dr. Wedekind hatte die Burg aus einem weiteren, sehr persönlichen Grund erstanden: Der Kauf und der Bezug einer mittelalterlichen Burg, die nur über 365 Stufen zu erreichen und ohne Wasserversorgung<sup>190</sup> gewesen war, sperrte die attraktive und junge Frau Kammerer-Wedekind quasi ein. Die Wasserversorgung wurde mit sechs Eseln gewährleistet, ein äußerst zeitaufwendiges Unterfangen. Den Einbau einer Wasserleitung lehnte Dr. Wedekind kategorisch ab. Der alternde und sehr eifersüchtige Vater hoffte durch diese einsame Entscheidung, seine junge Frau vor aller Welt zu verstecken. Mit der Zeit zog er sich selbst aus dem Familienleben mehr und mehr in seine Sammlungen zurück, für die diverse Räume umgebaut worden waren, aber seine Macht reichte dennoch weit: Der Vater allein verfügte über die finanziellen Ressourcen der Familie, und diese Situation gewährleistete seine Autorität.<sup>191</sup>

Des Vaters auf Geld beruhende Vormachtstellung hatte Wedekind wesentlich geprägt. Geld bedeutete für ihn einerseits Sicherheit vor Armut, Demütigung und Abhängigkeit, andererseits aber ermöglichte Geld ihm die Unabhängigkeit von anderen Menschen, und dadurch wurden, sollten und konnten jene Freiheiten ermöglicht werden, die der Mensch und Künstler Wedekind unbedingt brauchte, um sich zu entfalten.

Dieses Zeile erreichte Wedekind erst sehr spät. Wedekinds Einkommen stieg zwar zumeist::

- 1904 – 3090,-- Mark,
- 1905 – 2.508,80 Mark,
- 1906,– 4.057,55 Mark, (Heirat mit Tilly und Geburt von Pamela)
- 1907 – 6.346,40 Mark,
- 1908 – 8.337,60 Mark,
- 1909 inges. 13.409,28 Mark und
- 1910 20.208,33 Mark. (Geburt von Kadidja)<sup>192</sup>.

Aber die von Wedekind akribisch verzeichneten Einnahmen müssen mit den durchschnittlichen Verdiensten jener Zeit in Bezug gesetzt werden, um die Einkommensverhältnisse Wedekinds nachvollziehen zu können. Die statistisch erhobenen Einkommenswerte für das Jahr 1900 lauteten: 900 Mark/Jahr war das Existenzminimum, ein Arbeiter verdiente zwischen 600 und 1.300 Mark/Jahr, ein kaufmännischer Angestellter lag bei 900-1800 Mark/Jahr und ein mittlerer Beamter erhielt 5.500 Mark/Jahr. Also lagen Wedekinds Einkünfte erst im Jahr 1907 über dem eines mittleren Beamten von 1900. Im Jahr 1910 hatte

<sup>190</sup> Das benötigte Wasser wurde mit 6 Eseln über die 365 Stufen geholt. Man kann sich vorstellen, wie aufwendig das gewesen war. Dr. Wedekind weigerte sich bis zu seinem Tod, eine Wasserleitung zu bauen. Frau Kammerer-Wedekind ließ als Witwe eine Leitung bauen und verkaufte das Schloss.

<sup>191</sup> Frank Wedekind sollte es in seiner eigenen Ehe genauso halten: In den unveröffentlichten Notizbüchern wird dargestellt, dass seine Frau Tilly 800 Mark Haushaltsgeld bekam. Obwohl das Familieneinkommen weit höher lag, musste Tilly, wenn das Geld nicht reichen sollte, fragen. Vgl. Wedekind (---a) 1906-1910. Das war an sich nicht ungewöhnlich für jene Zeit, die weit bis in die Gegenwart reichte. Erst 1967 wurde den Frauen volle Geschäftsfähigkeit eingeräumt.

<sup>192</sup> Vgl. **Wedekind, Frank**, "Persönliches Einkommen - Haushaltsbuch," hg. von M. N. W. Einzusehen in Monacensis) o.J.. (b)

sich sein Einkommen gegenüber 1907 vervierfacht. Erst ab dann kann man von einem gut verdienenden und erfolgreichen Schriftsteller sprechen.

Franklin Wedekind selbst hatte von allen Geschwistern sicher des Vaters republikanische Einstellung beruhend auf den amerikanischen Freiheitsrechten am deutlichsten übernommen. Die grenzenlose Abneigung des Vaters gegen Bevormundung und hohle Würdenträger und der Mutter künstlerische Ader ist bei Franklin am ausgeprägtesten. Das Aufwachsen des Jungen als Mitglied einer Familie naturalisierter Amerikaner in einer schweizerischen Burg hoch über einem Ort und fern von den üblichen Beziehungsgeflechten einer Kleinstadt hatte seine eigene Wahrnehmung als Ausnahme deutlich gefördert.

### 6.1.1 Die Gestaltung in *FRANZISKA*

In *FRANZISKA* tauchen verschiedene Vaterfiguren auf, aber alle sind kein Modell für eine echte Vaterschaft, wie Frank Wedekind sie verstand: Dem Kind zugewandt, es fördernd und liebend.<sup>193</sup> Alle Männer, die Väter sind, nehmen die Kinder entweder gar nicht wahr, wie Franziskas Vater, oder sie sehen in ihm eine Herausforderung an geistiger Elastizität (vgl. II/3.3), wie Veit Kunz Franziskas Schwangerschaft einschätzt, oder sie lehnen jede Verantwortung von vornherein ab, wie Kunz und Breitenbach. Diese beiden wollen die Frau Franziska besitzen, mit dem Kind aber wollen sie nichts zu tun haben. Einmalig in Wedekinds Werk wird die liebende Vaterrolle in der Figur Karl Almer möglich, der sich am Ende des Stückes als Vater für Franziskas Sohn zur Verfügung stellt.

Wedekinds Figur Franziska kann auf den Stufen des väterlichen Schlosses endlich mit ihrer unglücklichen Kindheit abschließen. Franziska entwickelt Verständnis für ihren Vater, vermutet, dass es ihm nur an Entwicklungsmöglichkeiten gefehlt haben möge, um ein guter Vater sein zu können. Wie seiner Figur gelingt es Wedekind endlich, seine Beziehung zu seinem Vater zu klären und nicht nur in ihm den mächtigen, aber alternden Mann zu sehen, der seine Mutter nicht so behandelte, wie der Sohn es für richtig befunden hätte. Der um diesen Punkt geführte Streit, führte zum sofortigen Auszug des jungen Franklin.<sup>194</sup>

Der unbedingte Willen zur Freiheit, den der Vater, Dr. Wedekind, so vehement verteidigte und damit die gesamte Familie prägte, ist in beiden Hauptfiguren gestaltet. Veit Kunz' Freiheitsgefühl ist ausgeprägt: Er will sich nicht binden. Er ist bereit, in Franziska seine Sklavin zu sehen, aber als gleichberechtigte Partnerin will und kann er sie sich nicht vorstellen. Sein Wille zur Freiheit ist der Wille zur Bindungslosigkeit, so bleibt er am Schluss unbefriedigt und allein. Franziska dagegen fordert Freiheit auch für sich als Frau. Sie will nicht den Weg der braven aber blutleeren, bürgerlichen Frau gehen, sie will und muss frei sein. Sie wählt ihren eigenen unkonventionellen Weg: Sie lebt menschliche Freiheit in der unbedingten Treue zu sich selbst.

---

<sup>193</sup> Anna-Pamela wurde 1906, kurz vor der Fertigstellung der *FRANZISKA* wurde Fanny-Kadidja geboren. Beide beschrieben ihren Vater als liebevoll, s. Wedekind (1931) und Wedekind (1967)

Wedekind hatte auch zwei voreheliche Söhne. Der Sohn, den er mit Frieda Strindberg hatte, äußerte sich nicht zu seinem Vater. Ganz anders dessen ebenfalls vorehelicher Halbbruder, dessen Namen und den seiner Mutter auch Tilly, Wedekinds Ehefrau, nicht verrät. Der Sohn durfte nach dem Willen seiner Mutter erst sehr spät erfahren, wer sein wirklicher Vater sei. Auf eigenen Antrieb hin lernte er Wedekind kennen, und nahm das zum Anlass, ein Stück zu schreiben, in dem er seinen Erzeuger verhöhnte. Tilly schildert das Kennenlernen und das Stück in ihren Memoiren:

„Personen des Stückes: ein alternder Mann, seine junge Frau und sein erwachsener Sohn aus erster Ehe. Der Mann – offensichtlich Frank – wird als Querulant geschildert, der die junge Frau quält – also mich – und der abends in die Kneipe geht, wo er ein Verhältnis mit der Kellnerin hat. Der Sohn, nämlich Erwin, holt sich nachts ein Buch aus der Bibliothek, dort trifft er mich, natürlich in etwas Verführerisches gehüllt, und es kommt zu einer Liebesszene.“ Wedekind (1969d), S. 156

Wedekind war fair genug, das Stück von anderen künstlerisch bewerten zu lassen. Ob diese Rezensenten, allesamt Freunde und Bewunderer Wedekinds, das Stück wirklich objektiv bewerteten, darf bezweifelt werden: Artur Kutscher, Erich Mühsam und Joachim Friedenthal lehnten das Werk ab, weshalb es vernichtet wurde. Vgl. Wedekind (1969d)

<sup>194</sup> Vgl. Fußnote 32

Die beobachtete Vormachtstellung des Mannes über die Frau durch die Herrschaft des Geldes hebt Wedekind in *FRANZISKA* geschickt aus: Franziska muss nicht fürchten, sich zu ruinieren, wäre sie schwanger. Eine Mutterschaftsversicherung sorgt für finanzielle Absicherung, und sie muss um ihren Lebensunterhalt nicht fürchten, denn ein Bewunderer, von ihr Baron von Hohenkernath stellt ihr die Mittel, die sie zur Entwicklung braucht. Frank Wedekind, und das brachte ihm möglicherweise den Ruf des Emanzipators ein, erspart der alleinerziehenden Mutter die Dreifachbelastung von Existenznot, Beruf und Mutterdasein, unter der das lebende Vorbild Gräfin zu Reventlow so sehr litt.

Franziska darf unabhängig sein – auf der ganzen Linie. Sie kann allein für sich Entscheidungen treffen und damit leben. Sie ist ein freier Mensch und denkt völlig selbstständig, ihre Orientierung sind moralische Ansichten, die sich auf Verantwortungsgefühl für sich selbst und andere gründen. Franziska probiert gern aus und lernt im Stück, die Verantwortung, die sie empfindet auch in Handlungen umzusetzen. Sie ist ein integriertes Mitglied der Gesellschaft und doch eine Ausnahme, aber durch ihre moralischen Qualitäten wird sie zum Vorbild. Hier bricht sich ein persönliches Anliegen Wedekinds Bahn, dessen eigener Wunsch nach Integration ohne Vereinnahmung sich durch seine Biographie zieht.<sup>195</sup>

## **6.2 Der Verlag als Kanal zum Publikum**

Üblicherweise bietet ein Autor sein Werk einem Verlag zum Verkauf an, also einem Unternehmen, dessen Geschäft es ist, zwischen dem Publikum als Kunden und dem Schriftsteller als Produzenten zu vermitteln. Der Autor bindet sich für eine bestimmte Zeit oder bis zur Fertigstellung eines bestimmten Werkes fest an einen Verlag, der ihn vertragsgerecht honoriert, vielleicht auch einen Vorschuss gewährt. Der Verlag übernimmt die Drucklegung, die Reklame und den Verkauf.

Das Gesetz des Verwerfens oder Annehmens eines bestimmten Textes ist auf der Ebene der Verlagszensur eine kaufmännische Rechnung, welche zwischen dem finanziellen Risiko des Verlages, sich an dem von ihm angenommenen Publikumsgeschmack zu orientieren und daran den möglichen Verkaufswert des angebotenen Werkes festzumachen, und dem Produkt, welches zu einem bestimmten Preis angeboten wird, abwägt. Nur wenn die Waage sich zugunsten des Verlages senkt, wird der Verleger das Werk annehmen. So ähnlich gelten die Bedingungen auch für eine Realisierung im Theater.

Jenes bedeutet für den Autor ganz konkret, er muss a) in seinem Werk den Geschmack dasjenige Publikum treffen, welches von dem Verlag/Theater angesprochen werden soll, b) ein dem Verlagsgepflogenheiten angepasstes Honorar fordern, um die Annahme seines Buches/Stückes nicht zu gefährden, und c) die Produktionskosten des Buches/Stückes müssen sich im Rahmen halten. Wenn Verlag oder Theater interessiert sein sollten, dann müssen d) die Bedingungen des Verlages/Theaters für eine Veröffentlichung erfüllt werden, die direkt in den Text, in dessen Gestaltung eingreifen können, die aber auch die Auflagen für die Vermarktung, z.B. Lesereisen oder Tourneen des Autors vorschreiben mögen.

---

<sup>195</sup> So gründete er viele Dichter- oder Freundschaftsbünde, heiratete und lebte nach bürgerlichen Vorgaben mit Hausmädchen und Sonntagsspaziergang mit der ganzen Familie im Sonntagsstaat, wie Tilly beschreibt. Vgl. Wedekind (1969d)

Der Autor wird, ist er vom Verkauf seiner Werke abhängig, den Bedingungen zustimmen müssen. Erst wenn der Schriftsteller eine gewisse Berühmtheit und damit einen bestimmten Bekanntheitsgrad erworben hat, reduziert sich diese Abhängigkeit: Nicht, dass der Autor wirklich am meisten an seinen Werken würde verdienen können, denn Verlag und Theater wollen leben, aber des Verlegers/Intendanten Macht für die Veränderbarkeit oder gar Ablehnung des Werkes wird parallel zum steigenden Bekanntheitsgrad aus kaufmännischen Gesichtspunkten heraus beschränkt werden.<sup>196</sup>

Ein für beide Seiten Gewinn bringendes Verhältnis zwischen Verlag und Autor hängt also notwendig vom gegenseitigen Vertrauen ab. Nur wenn der Verleger weiß, dass der Autor eine Arbeit abliefern wird, die sich im verlagseigenen Programm ausreichend verkaufen lässt, bzw. der Schriftsteller darauf vertrauen darf, dass für eine gute Vermarktung seines Produktes alles getan werden wird, kann die Geschäftsbeziehung für beide Seiten zu einem Gewinn bringenden Ergebnis geführt werden.

## 6.2.1 Das prägende Verhältnis zum Albert Langen Verlag

Am längsten hatte sich Frank Wedekind an den Albert Langen Verlag gebunden. Dieser Verlag hatte seinen Sitz in München und war für seinen äußerst betriebsamen Verleger bekannt geworden, der voller brillanter Einfälle steckte. So hatte Langen schreibende Frauen, die sich um die sogenannte Frauenfrage bemühten, ins Verlagsprogramm genommen und damit einem zu jener Zeit brandaktuellem Thema ein Sprachrohr geboten. Der Verlag versammelte Schriftsteller wie Hermann Bahr, Jakob Wassermann, Heinrich Mann oder Max Dauthendey. Frank Wedekind konnte sich in guter Gesellschaft wähnen und seine Themen als Verlagsprogramm angenommen wissen. Auch die äußere Ausstattung der Werke entsprach seinen Vorstellungen, denn die Buchausstattungen dieses Verlages hoben sich von den oftmals pompösen Gestaltungen jener Zeit wohltuend durch Eigenwilligkeit und Eleganz ab. Zudem bot die von Langen gegründete satirische Zeitung *SIMPLICISSIMUS* eine Plattform, durch die Frank Wedekind das zum Lebensunterhalt notwendige Geld verdienen und gleichzeitig einem breiten Publikum bekannt werden konnte. Vieles sprach aus der Sicht Wedekinds für diesen Verlag.

Albert Langen galt in München als wohlhabend, doch für Wedekind als äußerst kühl in finanziellen Verhandlungen.<sup>197</sup> Um sich finanziell über Wasser zu halten, hatte Frank Wedekind in den ersten Jahren immer wieder Auftragsarbeiten annehmen müssen. So schrieb er für den *SIMPLICISSIMUS* Gedichte. Der Autor litt schwer an den Auftragsarbeiten, die ihm aufgrund seiner immensen Begabung fürs Schnelldichten an sich leicht von der Hand gingen und ihm das physische Überleben sicherten. Aber gleichzeitig plagte ihn wegen der Notwendigkeit, Geld verdienen zu müssen, die Sorge, für seine ernsthaften Dichtungen nicht ausreichend Zeit zu haben. Zumal diese, wenn sie dann unter Mühen fertig gestellt waren, auch

<sup>196</sup> Ein durchaus üblicher Abschluss für einen bekannten Dichter wurde von Ernst Rowohlt am 30.1.1912 Frank Wedekind vorgeschlagen:

„Ich erlaube mir <> Sie daher ganz ergebenst nochmals auf unsern Vertrag hinzuweisen, in dem festgesetzt wurde, dass die erste Auflage von 1000 Exemplaren allerdings honorarfrei wäre, dass Sie <> sehr verehrter Herr Wedekind <> mir andererseits aber von allen weiteren Auflagen 20% vom Ladenpreis des broschierten Exemplares als Honorar erhalten würden. Ich bin nun bereit <> Ihnen bei Ablieferung des Manuskriptes drei Auflagen im voraus zu honorieren, so dass ich also schon den ersten Druck mit 4000 Exemplaren festsetzen würde. Ich würde mich nun sehr freuen, wenn Sie <> sehr verehrter Herr Wedekind, mir andererseits entgegenkommen und mir das Manuskript baldmöglichst abliefern würden. Sie können versichert sein, dass ich mich für das Buch mit ganz besonderer Energie und Propaganda einsetzen würde, so dass auch weitere größere Honorare für Sie dabei abfallen würden.“

30. Januar 1912, in: **Vinçon, Hartmut**, "Ernst Rowohlt. Frank Wedekind. Kurt Wolff. Erfahrungen im Umgang mit Verlegern," (Frank Wedekind. Texte, Studien, Interviews, hg. von E. Austerlühl, A. Kessler and H. Vinçon) Georg Büchner Buchhandlung: Darmstadt, 1989, 443-454., S. 443

Unbekanntere Dichter hatten weder eine feste Auflage von 4000 Stück zu erwarten, noch bekamen sie die Aussicht auf mehr Einkommen.

<sup>197</sup> Korfiz Holm, langjähriger Vertreter Langens, beschreibt Langen dagegen bestimmten Personen gegenüber als äußerst generös. Vgl. **Holm, Korfiz**, *Ich. Kleingeschrieben. Heitere Erlebnisse eines Verlegers*, München, Wien: Albert Langen / Georg Müller, 1966.



noch unterbezahlt blieben.

„Die Überlegenheit des Geldsacks!“ höhnte Wedekind. „Wollten Sie mir die ernsten Werke, die ich schreibe, nach Gebühr bezahlen, dann kriegten mich zu solcher Schusterarbeit nicht zehn Pferde.“<sup>198</sup>

Obwohl Wedekind im *SIMPLICISSIMUS* der am meisten vertretene Autor war, konnte er dennoch nicht wirklich davon leben, aber sein Kalkül, einem breiteren Publikum bekannt zu werden, ging auf. Immerhin bekam er nach einem Jahr als Autor im *SIMPLICISSIMUS* für seine politischen Gedichte einen neuen Vertrag, der ihm den zehnfachen Preis zusicherte, den beispielsweise die Gräfin Reventlow für ihre am Stück produzierten Witze für den *SIMPLICISSIMUS* erhielt.<sup>199</sup> Frank Wedekind hätte sich eigentlich nicht beschweren dürfen, wenn er sich mit den anderen Autoren des Blattes gemessen hätte. Doch genau das tat er nicht: Er empfand sich als echter Dichter, der auch als solcher angemessen zu bezahlen wäre.

Ein Autor kann für eine längere Arbeit beim Verleger einen Vorschuss auf die zu veröffentlichende Arbeit erbitten. Er hat kein Recht darauf, es sei denn, es gibt anders lautende vertragliche Regelungen. Das Vorschusssystem an sich hat verschiedene Vorteile. Erstens: Der Autor kann sein Werk schreiben, weil seine unmittelbare Existenz durch den Vorschuss gesichert wird. Zweitens: Der Verlag hat den fraglichen Autoren an sich gebunden – rechtlich und moralisch. Drittens: Der Autor ist zur Fertigstellung seiner Arbeit gezwungen. Viertens: Durch die Höhe des vereinbarten Vorschusses weiß der Autor genau, wie der Verleger die Verkaufbarkeit seines Werkes einschätzt, und kann davon seinen eigenen Marktwert ableiten.

Die Nachteile des Vorschusssystems liegen ebenfalls auf der Hand: Zum einen ist der Vorschuss eine Vorleistung des Verlages, er wird sich deshalb weit unterhalb der tatsächlich zu erwartenden Einnahmen belaufen. Zweitens, sollte der Vorschuss freiwillig sein, setzt die erfolgreiche Auszahlung immer Verhandlungen und oft genug auch eine Demütigung des Autors voraus. Zum dritten sind die monetären Leistungen von den tatsächlichen Einnahmen abzuziehen, stehen also einem zukünftigem Projekt nicht mehr zur Verfügung. Daraus folgt: Vorschuss macht abhängig.

Der Künstlerpersönlichkeit Wedekind stand der Verleger Albert Langen gegenüber, der vor genialen Einfällen sprühte, aber eben selbst kein Künstler war, und außerdem große Schwierigkeiten damit hatte, Verantwortung an andere zu delegieren. Langen war misstrauisch, traute niemanden, weder seinen Untergebenen noch seinen Autoren, wie Korfiz Holm, langjähriger Lektor des Verlages zu berichten weiß.<sup>200</sup> Langen nahm die Demütigung seiner Autoren bewusst in Kauf, wenn er sie immer wieder durch seine Praxis der geringen Vorschusszahlungen zwang, bei ihm persönlich vorzusprechen. Auf diesem Wege, glaubte er, über sie und deren Arbeitsfortschritte die Kontrolle behalten zu können.

Das nachstehende Gespräch zwischen Frank Wedekind und Albert Langen zeigt deutlich, wie schwierig das Verhältnis zwischen dem Autor und seinem Verleger gewesen war. Frank Wedekind war gekommen, um einen Vorschuss auf seine ernsten Dichtungen zu erbitten. dagegen wollte Albert Langen nur zahlen, wenn er dessen vertraglich abzulieferndes Gedicht bekäme. Dieses Gespräch stärkte die Überzeugung Wedekinds, dass Verleger reich seien und die Autoren deshalb arm.

---

<sup>198</sup> Holm (1966), S. 48

<sup>199</sup> Vgl. Reventlow (1981), die höchst anschaulich die finanzielle Not einer Frau beschreiben, die 5 Mark pro Witz bekommt und trotz Übersetzungen am laufenden Band sich und ihren kleinen Sohn kaum ernähren kann.

<sup>200</sup> Vgl. Holm (1966)

„Haben Sie schon einmal nicht Ihr ausgemachtes Honorar bekommen?“ fragte Langen.  
„Und bin ich Ihnen etwas schuldig, oder umgekehrt?“

„Barmherziger Heiland! Dieses bißchen Vorschuß wird wohl keine Rolle spielen!“<sup>201</sup>

„Doch! Ich schwimme auch nicht so im Geld, wie Sie sich einbilden.“

„Haha!“

„Gar nicht: haha! Wenn ich es sage, ist es so.“

„Soll mich doch Wunder nehmen“, grinste Wedekind, „ob Sie vielleicht schon einmal haben hungern müssen?“

„Nein, ich bestreite auch, daß ich dazu verpflichtet bin.“<sup>202</sup>

Dieses von Korfiz Holm wiedergegebene Gespräch zwischen Wedekind und Langen ist sicher nicht wörtlich wiedergegeben, aber es zeigt deutlich die rhetorischen Stilmittel Wedekinds, die er auch immer wieder in seinen Werken angewendet hat: Zuerst wird zugelassen, dass sich der Gegenredner sicher fühlt, um ihn dann auf der moralischen Ebene damit zu konfrontieren. Wedekind lebte seine Methode der Drastifizierung,<sup>203</sup> auf diese Weise konnte Wedekind dann seine eigentlichen Ziele erreichen:

„So, so? Für andre ist das Nagen am blutigen Hungertuch verdammte Pflicht?“

„Ja, schaffen wir doch gleich mal schnell die Armut aus der Welt!“ rief Langen, plötzlich wieder gut gelaunt.

„Dazu soll jeder nur an seinem Platz das Seine tun“, erklärte Wedekind. Und Langen lächelte:

„Ich sehe ihren Vorschlägen gefasst entgegen, lieber Wedekind.“<sup>204</sup>

Ziel erreicht. Der Verleger ist bereit, sich die Vorschläge anzuhören und kommt damit dem Autor ein wesentliches Stück entgegen.

„Nicht mal ein Holzhacker kann dichten, wenn ihm der Magen knurrt.“

„Muß er auch nicht“, rief Langen frisch. „Sie aber müssen!“<sup>205</sup>

Langen, der Geschäftsmann, hatte Wedekind zugehört, nicht aber seine Ansicht geändert, dass der Autor sein Gedicht abzuliefern hätte. Wedekind war vor allem armer Künstler und deshalb im taktischen Gespräch viel zu ungeduldig. Schnell gingen ihm angesichts seiner persönlichen Betroffenheit die rhetorischen Mittel aus, so blieb ihm zur Wahrung des Gesichtes nur die Kündigung der Geschäftsbeziehungen:

„Sein Sie doch vernünftig, Wedekind! Hier: Bleistift und Papier“ Und dort im Zimmer von Sven Lange sind Sie völlig ungestört. In zehn Minuten ist dann das Gedicht geschafft, Sie kriegen Ihr fürstliches Honorar ...“

„Da lachen ja die Hühner! Fürstliches Honorar ...! Ich habe Ihnen, dächt ich doch, schon mitgeteilt, dass es mit dem Dichten gegen Einwurf eines Zwanzigmarkstücks endgültig geschnappt hat. Wenn ich mich prostituieren will, dann prostituieren ich doch lieber etwas anderes als meinen Kopf. Das scheint mir erstens weniger unanständig und trägt zweitens sicher mehr.“

„Na dann: Gute Geschäfte!“ sagte Langen gleichsam Abschied nehmend<sup>206</sup>

Doch Langen kannte seinen Autor: Dessen Erpressungsversuch zog nicht. Langen wusste ganz genau, dass Wedekind von ihm abhängig war. Und Wedekind wusste das auch. Da die Rhetorik in Form der Überzeugung versagt hatte, versuchte es Wedekind jetzt mit

---

<sup>201</sup> Holm (1966), S. 48

<sup>202</sup> Holm (1966), S. 48f

<sup>203</sup> S. Kapitel 3.3

<sup>204</sup> Holm (1966), S. 49

<sup>205</sup> Holm (1966), S. 49.

<sup>206</sup> Holm (1966), S. 49

## Ermüdungstaktik:

„Sonst noch was gefällig?“

„Naive Frage!“ Wedekind verdrehte seine Augen gegen den Plafond. „Ich habe ja mit aller Deutlichkeit schon darauf hingewiesen, dass ich Vorschuss brauche, und zwar, damit ich nicht jeden zweiten Tag einen Bittgang von dieser widerlichen Art zu machen habe, mindestens zweihundert Mark.“

„Bittgang ist großartig! Bittgang ist wundervoll!“ rief Langen.

„Vorschuss worauf denn, wenn ich fragen darf? Sie haben mir doch erst vor zwei Minuten ihre Mitarbeit gekündigt, nicht?“

„An ihrem elenden Zehnpfennig-Witzblatt – allerdings. Von meinen ernsten Werken wird nach tausend Jahren noch die Rede sein!“

„Ach, das erleb ich doch nicht mehr“, rief Langen. [...]

Wedekind aber wich und wankte nicht und redete auf Langen ein, bis dieser dessen endlich müde wurde. Er zog seine Schlüssel aus dem Hosensack, schloß auf den Geldschrank zu, öffnete ihn und griff suchend hinein. Man kann nicht sagen, dass das Goldgeklimper, das sich dabei erhob, besonders üppig klang; es war denn auch nur ein Zehnmarkstück, das er dann Wedekind mit spitzen Fingern in die aufgehaltene Rechte legte.<sup>207</sup>

Wedekind hatte eine weitere Auszahlung eines Vorschusses erreicht, wenn auch längst nicht in der Höhe, die ihm vorgeschwebt haben mochte. Langen zahlte ihm die Vorabzahlung aus und wusste, dass Wedekind trotz Empörung

„Das wagen Sie mir anzubieten! [...] Der Teufel soll mich gleich vom Fleck holen, wenn ich jemals wieder über diese Schwelle trete.“<sup>208</sup>

in wenigen Tagen wieder vor ihm stehen würde. Denn wie bereits gezeigt: Vorschuss macht abhängig.

Doch dieses eine Mal irrte Albert Langen. Wedekind kam nicht wieder, und Langen war schließlich besorgt, dass ein anderer Verlag ihn abgeworben haben mochte. Er schickte seinen Lektor zu Wedekind, der die Wirkung seines Fernbleibens als Zündstoff für die Unruhe Langens richtig einzuschätzen wusste.<sup>209</sup> Aber, und da zeigt sich das Ende dieser Taktik gegenüber Langen, langfristig geändert hatte sich für Wedekind nichts.

Frank Wedekind unterlag Albert Langen immer wieder wegen seiner Abhängigkeit von dessen Geld. Und genau deshalb demütigten ihn auch die an sich üblichen Gepflogenheiten der Geschäftswelt, umso mehr weil sie von seinem Verleger kamen.

In der Wirtschaft sollen besondere Arrangements der Gespräche auf den Bittsteller, Kunden oder Vertragspartner unbewusst einwirken und eine Lösung der Situation zum Wohle des Betriebes ermöglichen. So werden heute Sitzungsräume dem Lichteinfall entsprechend eingerichtet, Mittagessen in bestimmten Umgebungen arrangiert, Gespräche durch Telefonate gestört usw., die Liste der bewährten Mittel ist lang. So wurden auch für Langens Verhandlungen mit einem Autor stets besondere äußere Umstände geschaffen, die das Ergebnis zugunsten des Verlegers beeinflussen sollten. Frank Wedekind beschrieb sie in seiner Komödie *OAAA*, die als eine Verarbeitung seiner Zeit bei Albert Langen verstanden werden kann.

---

<sup>207</sup> Holm (1966), S. 50

<sup>208</sup> Holm (1966), S. 50

<sup>209</sup> Vgl. **Holm, Korfiz**, "Geschichten um Frank Wedekind," *Ich kleingeschrieben. Heitere Erkenntnisse eines Verlegers*, Albert Langen / Georg Müller: München, 1932, 58-126.

Sterner: Ich stelle den Sessel als Petentenstuhl [Bittsteller] neben meinen Schreibtisch. [...] Wenn jetzt jemand etwas von mir will, dann biete ich ihm den Sessel zum Sitzen an. Dann fährt der Betreffende zuerst mit den Füßen in die Luft, und dann muß er sich mit den Händen festhalten, wenn er aufrecht sitzen will. Ich schraube meinen Schraubstuhl noch etwas höher. [...] Dann sitze ich ganz hoch und der Petent sitzt ganz unten.<sup>210</sup>

In *OAHA* sorgt Verleger Sterner dafür, dass sich der begabte Dichter Bouterweck zur Vertragsverhandlung in einen ausgesessenen Klubsessel setzt, in dem er versinkt. Bouterweck ahnt die Absicht, ihn erniedrigen zu wollen, fühlt sich von Sterner persönlich im wahrsten Sinne des Wortes herabgesetzt und verlässt den Verlag mit dem Satz:

„Pfui Teufel! Pfui Teufel! – Mit dem habe ich in dieser Welt nichts mehr zu schaffen!“<sup>211</sup>

Korfiz Holm erinnert sich an die dem Stück zugrunde liegende Episode. Auch er beschreibt einen ausgesessenen Klubsessel für die Gäste Langens. In jenen hätte sich Wedekind setzen sollen und wäre tiefer gefallen, als er erwartet hatte. Er wäre sehr erschrocken, und Langen und Holm hätten ob der Situationskomik gelacht, das sei aber bestimmt nicht böse gemeint gewesen. Wedekind hätte darauf den Raum wutschraubend verlassen, weil er sich nicht ernst genommen fühlte:

„Das ist ein **dummer** Witz!“

„Witz? Ja, wieso denn?“ stammelte Langen ganz verblüfft. „Der Stuhl ist etwas weich ...“

„Ich glaubte, es mit ernsten Männern zu tun zu haben, und sehe nun, daß es Popanze sind! Adieu!“<sup>212</sup>

Der Vorfall kann sich nicht so ereignet haben, wie sich Holm erinnern will, denn so häufig, wie Wedekind im Verlag erschienen war und mit Langen verhandelt hatte, wird ihm das dortige Mobiliar mit Sicherheit so gut bekannt gewesen sein wie das eigene zu Hause, es sei denn, jener Sessel wäre mit Bedacht für diesen Tag dorthin gebracht worden.

Wedekind fühlte sich erniedrigt und sah sich ständig eines möglichen Vertragsbruches, ein vorgesehene Werk nicht fertig zu stellen, direkt oder indirekt bezichtigt. Außerdem war Wedekind argwöhnisch: Er vermutete einen zu geringen Einsatz seitens des Verlages für eine erfolgreiche Vermarktung und schloss außerdem, dass Langen den Verdienst an seinen Werken nur zu einem sehr geringen Teil an ihn, den Autor, weitergab.

## Der Vertrauensbruch: Die Palästinaummer

Das notwendige Vertrauensverhältnis zwischen Autor und Verlag war, wie gezeigt, zwischen Wedekind und Langen sehr belastet. Es wurde endgültig zerstört, als die sog. *PALÄSTINANUMMER* des *SIMPLICISSIMUS* beschlagnahmt wurde, die sich im Wesentlichen mit der Reise Wilhelm II. nach Palästina, 1898, anlässlich der Einweihung der evangelischen Erlöserkirche beschäftigte. Das wäre an sich noch nicht so schlimm gewesen, aber im Verlag konnte erfolgreich nach den Urhebern der Gedichte und Zeichnungen gefahndet werden, die alle unter Anklage gestellt und verurteilt wurden. Dieser Vorfall prägte Wedekind immens, weshalb hier der Schilderung des Vorfalls seiner Bedeutung entsprechender Platz eingeräumt wird.

Ziel jener Reise von Wilhelm II. war die Einweihung der evangelischen Erlöserkirche in Jerusalem. Der Bau dieser Kirche sollte ein Sinnbild der Überzeugung an die Überlegenheit der deutschen Kultur sein, die durch den prestigeträchtigen und pompösen Einzug durch das Stadttor Jerusalems, durch das einst Jesu Christi einzog, für alle sichtbar gemacht wurde.

<sup>210</sup> **Wedekind, Frank**, *Oaha. Schauspiel in 5 Aufzügen. Erstauflage*, Berlin: Cassirer, 1908/1909., II, S. 58

<sup>211</sup> Wedekind (1908/1909), II, S. 62

<sup>212</sup> Holm (1966), S. 72

Politisches Ziel dieser Reise war aber vor allem der weniger beachtete - wenn auch wichtigere - Besuch bei Abd ul Hamid II. in Konstantinopel zur „Vertiefung“ der deutschen Beziehungen mit dem osmanischen Reich. Abd ul Hamid II. war in Europa äußerst umstritten, weil er zwei Jahre zuvor ein Massaker an christlichen Armeniern verübt hatte und deshalb unter den europäischen Herrscherhäusern in die Kritik geraten war. Mit diesem Besuch Wilhelm II. wurde die Bindung reichsdeutscher Orientpolitik an den Bosphorus offenbar. Diese Reise war nicht nur deswegen, sondern vor allem wegen der hohen Kosten und ihres Showcharakters, der durch die kinematografischen Wiederholungen in den heimatlichen Kinos noch verstärkt wurde, stark kritisiert worden.

Das deutsche Kaiserreich war von Pressefreiheit weit entfernt, die Zensur der Veröffentlichungen war rigide. Deshalb wurden unterschiedlichste Vorsichtsmaßnahmen ergriffen. Die Auftragsarbeit, das Gedicht *IM HEILIGEN LAND* wurde unter dem Pseudonym Hieronymus veröffentlicht. Die Autoren des *SIMPLICISSIMUS* und Albert Langen hatten sich auf den Schutz durch den verborgenen Namen verständigt und zusätzlich entschieden, dass weder das Original des Beitrages noch die Namensliste im Verlag bei einer eventuellen Durchsuchung der Staatsanwaltschaft zu finden sein würden.

Außerdem galten im Fall der Drucklegung von Verlagsseite her Auflagen. Die Veröffentlichung wurde von einem Rechtsgutachten abhängig gemacht, und die dort vorgeschlagenen Änderungen hatten unabhängig vom Autorenwunsch zu erfolgen. Der Lektor Korfiz Holm gab dann eine - nach Wedekind - „hoffnungslos verwässerte“<sup>213</sup> Fassung in Druck:

#### Im Heiligen Land

Der König David steigt aus seinem Grabe,  
Greift nach der Harfe, schlägt die Augen ein  
Und preist den Herrn, dass er die Ehre habe,  
Dem Herrn der Völker einen Psalm zu weihn.  
[...]  
Willkommen, Fürst, in meines Landes Grenzen,  
Willkommen mit dem holden Ehgemahl,  
Mit Geistlichkeit, Lakaien, Exzellenzen  
Und Polizeibeamten ohne Zahl.  
[...]  
Ist denn nicht deine Herrschaft auch so weise,  
Daß du dein Land getrost verlassen kannst?  
Nicht jeder Herrscher wagt sich auf die Reise  
Ins alte Kanaan.  
[...]  
Es wird die rote Internationale,  
Die einst so wild und ungebärdig war,  
Versöhnen sich beim sanftem Liebesmahle  
Mit der Agrarier sanftgemuten Schar.  
Frankreich wird seinen Dreyfus froh empfangen,  
Als wär auch er zum Heil'gen Land gegangen.  
In Peking wird kein Kaiser mehr vermisst,  
Und Ruhe hält sogar der Anarchist.

---

<sup>213</sup> Holm (1932), S. 57

So sei uns denn noch einmal hoch willkommen  
Und laß dir unsere tiefste Ehrfurcht weihn,  
Der du die Schmach vom Heil'gen Land genommen,  
Von dir bisher noch nicht besucht zu sein.  
Mit Stolz erfüllst du Millionen Christen;  
Wie wird von nun an Golgatha sich brüsten,  
Das einst vernahm das letzte Wort vom Kreuz  
Und heute nun das erste deinerseits.[...] <sup>214</sup>

Dass entgegen der Absprache mit den Machern des *SIMPLICISSIMUS* Wedekinds Gedicht *IM HEILIGEN LAND* handschriftlich(!) noch im Verlag lag und deshalb von der Staatsanwaltschaft gefunden werden konnte, ist weit mehr als „sträflicher Leichtsinn“<sup>215</sup>, wie Holm das nannte, das ist schlicht als ein massiver Vertrauensbruch zu werten. Dieser Vertrauensbruch bedeutete bekanntermaßen eine Gefängnis- oder Zuchthausstrafe für den Autor. Heute würde man bei dieser Handlungsweise von vernachlässigter Sorgfaltspflicht sprechen.

Wedekind vermutete in seinem Stück *OAHA*, dass die Situation der Beschlagnahmung der Originale aus Werbegründen des Verlages herbeigeführt worden war, um die Auflage der Zeitschrift durch den folgenden Skandal zu steigern. Diese Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, denn Not macht erfinderisch, und der Bekanntheitsgrad von Kunst steigt erfahrungsgemäß nach einer sogenannten Konfiskation. Das wird im Weiteren untersucht werden.

Korfiz Holm, als Lektor des Verlages zuständig, weist jegliche persönliche Mitverantwortung von sich, indem er diesen Verdacht als einen Ausfluss Wedekinds befremdend üppiger Phantasie bezeichnet.<sup>216</sup> Doch frei von Verantwortung war Holm nicht, mindestens war er Mittäter. Er hatte Wedekind erst nach der Ausreise Langens in die Schweiz über die Beschlagnahmung informiert. Erleichtert werden sollte Wedekinds Entscheidung zur Flucht durch das Angebot Langens, Schaden von dem Autor des *HEILIGEN LAND* abzuwenden und für sein Fortkommen sorgen zu wollen. Warum sollte Langen sich so bemühen, wenn nicht aus einem schlechten Gewissen heraus? Und natürlich, weil er vom beträchtlichen Können eines Frank Wedekind weiterhin profitieren wollte.

Nach der Deutung Holms kannte die Polizei den bürgerlichen Namen des Pseudonyms längst, was kein Wunder ist, wenn die Original-Handschrift beschlagnahmt werden konnte. Die Polizei und auch Wedekind selbst wollten aber die Uraufführung des *ERDGEISTES* abwarten, bevor man den Dichter und Urheber des fraglichen Gedichtes verhaftete, so Holm.<sup>217</sup>

Nachweisbar ist, dass drei Tage nach der Beschlagnahmung der *PALÄSTINANUMMER* des *SIMPLICISSIMUS* die Uraufführung des *ERDGEIST* in München über die Bühne ging, in dem Wedekind selbst als Schauspieler in der Rolle des Dr. Schön auftrat. Das Stück wurde nach Holm sehr zwiespältig aufgenommen: Der Direktor bewertete es als durchgefallen und verweigerte deshalb eine Aufführungswiederholung. Wedekind, dem Reklamefachmann durch und durch, wurde klar: Die Flucht des Autors und Hauptdarstellers des *ERDGEIST* vor der Polizei wegen eines Gedichtes würde zur Begründung für die Absetzung seines Dramas werden, und die Ablehnung durch das Uraufführungspublikum würde vergessen sein. Sollte es so gewesen sein, ist das Ablenkungsmanöver erfolgreich gewesen: *ERDGEIST* wurde zu einem seiner bekanntesten Stücke.

---

<sup>214</sup> Hahn, Manfred, *Frank Wedekind. Leben und Werk*, Berlin, Weimar: Aufbau, 1969., Band 2, S. 605f.

<sup>215</sup> Holm (1966), S. 59

<sup>216</sup> Vgl. Holm (1932)

<sup>217</sup> Holm (1932), S. 52-70

Frank Wedekind floh vor der drohenden Verhaftung wegen Majestätsbeleidigung in die Schweiz und traf dort Albert Langen. Von dort ging Wedekind nach Paris, in der Hoffnung, seinen großen Durchbruch zu erreichen. Doch diese Erwartung erfüllte sich nicht. Er kehrte Ende Mai 1899 nach Deutschland zurück, um sich der Polizei zu stellen und die zu erwartende Gefängnisstrafe abzusitzen.

Der Zeichner Th.Th. Heine, der die fragliche *PALÄSTINANUMMER* illustriert hatte, wurde zu 6 Monaten Gefängnis verurteilt, die zu einer halbjährigen Festungshaft abgemildert wurde.

Frank Wedekind wurde wegen Majestätsbeleidigung in diesem und einem zweiten Fall, dem Gedicht *MEERFAHRT*, welches ebenfalls die Palästinafahrt Wilhelm II.. betraf und in derselben Auflage veröffentlicht worden war, nach langer Untersuchungshaft zu Gefängnis und in zweiter Instanz zu ebenfalls 6 Monaten Festungshaft verurteilt, die er in der Festung Königsstein absaß.

Eine Anklage oder gar Verurteilung des Verlegers Albert Langen oder des Lektors Korfiz Holm gab es nicht.

Der erlittene Vertrauensbruch beim *SIMPLICISSIMUS* war schlimm genug. Aber es gab auch noch andere Ungerechtigkeiten, die auf erfolgreichere Verhandlungen mit Langen hinweisen. Langen hatte mit seinem Zeichner Th. Th. Heine vertraglich 700 RM monatlich im Falle einer Haft zugesichert, während Wedekinds Abkommen mit dem Verleger nur für die Zeit des Exils galt und sich über 400 Franken monatlich bei weiterer Arbeit für den *SIMPLICISSIMUS* belief. Mit der Verhaftung stornierte Langen die Zahlungen gemäß Vertrag an Wedekind. Die vielfach von Holm beschworene Generosität Langen zeigte sich gegenüber diesem Autor nicht. Erst auf Vermittlung Th. Th. Heines wurden Wedekind bis zur Entlassung 200 RM monatlich zugestanden. Dass Heine für sich selbst ein Vielfaches heraushandeln konnte, erfuhr Wedekind erst Jahre später. Dieses Umgehen miteinander prägte das weitere Verhalten Wedekinds gegenüber seinen Verlegern nachhaltig:

Das ohnehin schon angespannte Verhältnis zwischen Albert Langen und Frank Wedekind war jetzt endgültig zerstört. Der Verdacht Wedekinds, dass die Beschlagnahme die Verkaufszahlen erhöhen und durch die gleichzeitig gegen alle Absprachen im Verlag verbliebenen Beweise die Schuld von Lektor und Verleger abgelenkt werden sollte, also ein Bauernopfer betrieben worden war, ist auch heute noch durchaus vorstellbar. Sollte dieses Verhalten wirklich Berechnung gewesen sein, für die manches spricht, ging die Rechnung seitens des Verlages voll auf: Die Auflage erhöhte sich binnen kürzester Zeit von 15.000 auf 85.000 Stück, hatte sich also beinahe versechsfacht.

Albert Langen traute Wedekind auch fortan nicht, und Wedekind meinte einen zu geringen Einsatz des Verlages seinen ersten Werke gegenüber zugunsten seiner Arbeiten für den *SIMPLICISSIMUS* zu beobachten. Wedekind fühlte sich stets ausgenützt und um seinen gerechten Lohn betrogen. Seine Mittellosigkeit und Abhängigkeit von Langen vorher und in der Zeit des Exils hatte ihn so empfinden lassen, die Einstellung der versprochenen Zahlungen während der Haftzeit, die erst nach zähen Verhandlungen durch Dritte wieder aufgenommen wurden, bestätigte Wedekinds Erfahrung: Langen war nicht zu trauen.

## OAHA, die Voraussetzung für die Freiheit

Albert Langen demütigte seinen Autor, entließ diesen aber trotz des unmöglichen persönlichen Verhältnisses nicht aus dem Vertrag. Wedekind kämpfte um die Freigabe seiner Werke, und er musste mit äußerst drastischen Mitteln kämpfen, damit Langen endlich begreifen konnte, dass es keine weitere wie auch immer geartete geschäftliche Basis zwischen ihnen geben könnte, weil nicht einmal mehr das notwendige Minimum an Vertrauen vorhanden war.

Als Mitherausgeber der humoristischen Zeitung *DER KOMET* kannte Wedekind den Redaktionsbetrieb aus dem Effeff.<sup>218</sup> Wedekind sah die einzige Chance zur Lösung aus diesem unwürdigen Vertragsverhältnis zu Langen in einer deutlichen Beschreibung von Zuständen und Unternehmerpersönlichkeiten innerhalb eines Verlagbetriebes, in der Macht seiner Worte. Wedekind hoffte darauf, dass *OAHA* von Albert Langen als Schlüsselstück aufgefasst werden würde, denn er mutmaßte, dass sein Verleger eine derartige Zumutung nicht ertragen würde und er Wedekind rausschmeißen würde. Diese Strategie ging auf, nachdem alles Bitten und Fordern auf Trennung nicht gefruchtet hatte.

Korfiz Holm erinnerte sich, dass der Autor sich von Langen die Erlaubnis geholt hatte, eine von ihm geplante Komödie *OAHA* anderwärts erscheinen lassen zu dürfen.

Da dieser Titel ihm nichts sagte und er die ganze Klausel mehr für eine Dichterlaune hielt, war Langen lächelnd darauf eingegangen.<sup>219</sup>

Das war an sich nicht ungewöhnlich, es waren mehrere Stücke wie *DIE BÜCHSE DER PANDORA* und *HIDALLA* 1904 waren bereits bei Cassirer erschienen, *TOTENTANZ. DREI SCENEN* 1905 in der Fackel, 1904 *HIDALLA* und 1906 *DER STEIN DER WEISEN* bei Marchlewski & Co, und *DIE ZENSUR* 1908 wieder bei Cassirer.<sup>220</sup> Es gelang mir kein Nachweis einer Zustimmung oder Ablehnung Albert Langens für eine Veröffentlichung der Stücke Wedekinds bei anderen Verlagen. Es fand sich auch kein Hinweis, außer der Aussagen von Holm, dass Langen wirklich Einfluss hatte, wo Wedekind seine Werke zuerst veröffentlichte. Wenn Wedekind allerdings bei Langen seine Erstauflage veröffentlichte, dann hatte Langen, wie es im Verlagsgeschäft üblich ist, sich auch alle weiteren Auflagen für sein Haus sichern lassen. Ich vermute deshalb, dass Wedekind mit der Veröffentlichung bei anderen Verlagen versuchte, Fuß zu fassen, um finanziell gesichert wechseln zu können.

In *OAHA* ist der Verleger Sterner, in dem sich Langen zu erkennen glaubte, abgefeimt und geldgierig, der begabte Dichter Bouterweck<sup>221</sup> trägt autobiographische Züge. Der Dichter arbeitet auch als Schauspieler, doch das sieht der Verlag gar nicht gern, denn er soll auf gar keinen Fall die Theaterbühne dem Verlag und der Zeitschrift „Till Eulenspiegel“ vorziehen können. Der zynische Verleger Sterner sieht in einem Majestätsbeleidigungsprozess und in der anschließenden Gefängnisstrafe sogar eine Notwendigkeit, um Bouterweck als politischen Dichter halten zu können. Im Gefängnisaufenthalt sieht Sterner, der selbst nicht von einer Freiheitsstrafe bedroht ist, für den Dichter nur Vorteile:

<sup>218</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), Teil III, S. 17

<sup>219</sup> Holm (1966), S. 73

<sup>220</sup> **Wedekind, Frank**, *Hidalla oder Sein und Haben. Schauspiel in fünf Akten*, München: Marchlewski & Co, 1904. (a) **Wedekind, Frank**, *Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Akten*, Berlin: Cassirer, 1904. (b) **Wedekind, Frank**, *Hidalla oder Sein und Haben*, Berlin: Cassirer, 1904. (c) Wedekind (1904a) **Wedekind, Frank**, *Der Stein der Weisen. Eine Geisterbeschwörung. Erstausgabe*, Berlin: Cassirer, 1906. (b) Wedekind (1908) **Wedekind, Frank**, "Totentanz. Drei Szenen," *Die Fackel 7, Wien*, 1905, 1-33.

<sup>221</sup> Friedrich Bouterweck 1766- 1828, philosophisch- literarischer Schriftsteller, veröffentlichte eine Ästhetik und eine Geschichte der Poesie und Beredsamkeit in zwölf Bänden, die im Brockhaus von 1898 als herausragend und für die wissenschaftliche Diskussion gültig bezeichnet wurde.



Sterner: Kommt Max Bouterweck jetzt nicht ins Gefängnis, dann bleibt er sein ganzes Leben lang beim Theater! Dann denkt er nicht mehr daran, politische Gedichte zu schreiben! Ich muß die günstige Gelegenheit ausnützen. Übrigens kennt der Bouterweck keinen höheren Genuß, als endlich einmal zum Märtyrer zu werden. Ich verstehe nicht, warum dir der Mensch so leid tut! Für den ist das Gefängnis das reine Schlaraffenland. Er bekommt regelmäßig zu essen, er braucht sich nicht zu waschen, der Gerichtsvollzieher kann nicht zu ihm herein ...<sup>222</sup>

Das Anliegen des Dichters, nur für seine Kunst zu leben, wird von der materiellen Motivation des Verlegers erdrückt. Jener hat nur den Vorteil seines Verlages im Auge und bewegt den Autor deswegen zu entsprechenden Texten. Doch am Ende des Stückes gewinnt der Dichter über den zynischen Verleger. Wedekind demonstriert seine Fähigkeit zum Querdenken:

Wanda: Jetzt machst Du doch um so glänzendere Geschäfte mit dem neuesten Roman von Max Bouterweck!

Sterner: Gott sei's geklagt, ja! [...] Je bessere Geschäfte ich mit dem Roman mache, desto mehr verliere ich durch den Roman.

Wanda: Das übersteigt mein Begriffsvermögen!

Sterner: Es ist auch gar nicht so leicht zu begreifen. Max Bouterweck hat mich in seinem neuen Roman als ein so grauenhaftes Ungeheuer hingestellt, dass sich meine Frau in Paris sofort an einen hiesigen Rechtsanwalt gewandt hat, um sich von mir scheiden zu lassen. [...] Und nun muß dieser Roman ausgerechnet noch das erste seiner Werke sein, mit dem er einen ungeheuren Erfolg hat. Alle seine früheren Bücher kosteten mich nur Geld, und je mehr Geld ich mit diesem verfluchten Roman verdiene, desto mehr schaden mir die niederträchtigen Verleumdungen, die er darin über mich verbreitet. Dabei hat er seinen Riesenerfolg doch ausschließlich mir zu verdanken, denn wenn ich nicht wäre, hätte er doch das Buch einfach nicht schreiben können. Ich habe ihn zu einer Weltberühmtheit gemacht! Ich habe ihn aber von jeher für einen undankbaren Menschen gehalten.<sup>223</sup>

Sterner verliert letztlich seine Frau, seine Kinder, sein Haus, seinen „erstklassigen“ Schwiegervater. Seine Beteiligung am „Till Eulenspiegel“ hatte er schon vorher mit seinen Mitarbeitern teilen müssen. Sterner ist ruiniert. Der vormals von ihm unterdrückte und gedemütigte Bouterweck hat seine Ankündigungen elegant ausgeführt, sein Urteil über Sterner ist gesprochen und erfüllt:

Bouterweck: Ich glaube nur an Menschen! Und an Sie kann ich nicht glauben! Wären Sie ein geborener Betrüger, dann wüsste ich mit Ihnen zu rechnen. Sie betrügen aber nur, weil Sie zu dumm sind, um ehrlich handeln zu können. So oft Sie versuchten, ehrlich zu sein, sind Sie noch immer betrogen worden. Deshalb halten Sie Treubruch und Betrug für die Grundlage aller Geschäfte.<sup>224</sup>

*OAHA* erschien 1908 bei Bruno Cassirer. Es wurde von der Kritik sofort als Schlüsselstück verstanden.<sup>225</sup> Von den Zensurbehörden wurde es aus diesem Grund verboten.

Wenn Langen ein angenehmer Zeitgenosse und großartiger Verleger für die Münchner Literatenszene und speziell für Frank Wedekind gewesen wäre, wie sein Lektor und langjähriger Vertreter Holm nicht müde wurde zu behaupten, verwundert die Annahme, dieses Stück sei ein Schlüsselstück und deshalb als eine Beleidigung der Verlegerpersönlichkeit zu verstehen umso mehr. Holm nennt es „bissige Satire“.<sup>226</sup> In dieser Komödie arbeitete Wedekind sein Verhältnis zu Albert Langen auf, aber es ist keine persönliche Abrechnung, wie Wedekind vom Zensurbeirat unterstellt worden war.<sup>227</sup> *OAHA* ist kein Schlüsselstück, aber es ist als eine demonstrative Verwirklichung des Wedekindschen Willen zur Freiheit, zur Unabhängigkeit von seinem Verleger Albert Langen zu verstehen.

<sup>222</sup> Wedekind (1908/1909), II, S. 40

<sup>223</sup> Wedekind (1908/1909), III, S. 78

<sup>224</sup> Wedekind (1908/1909), II, S. 61

<sup>225</sup> Vgl. z.B. Kutscher (1922, 1927, 1931), S. 262ff.

<sup>226</sup> Holm (1966), S. 73

<sup>227</sup> Meyer, Michael, *Theaterzensur in München 1900-1918.*, München: Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 1982., S. 192ff.

Endlich hatte Langen verstanden. Er gab Wedekinds Werke frei. Das Vertragsverhältnis zwischen Langen und Wedekind war damit endgültig beendet.

## 6.2.2 Vertrauen als Grundlage: Georg Müller

Nach der endgültigen Freigabe seiner Werke durch Langen wechselte Wedekind zu Bruno Cassirer. Dieser Verleger war froh ihn zu bekommen, zumal sich der erste Gewinn in dessen Werken einstellte. Die Verbindung zu Cassirer hielt aber nicht lange, sie scheiterte letztlich am überdeutlichen Misstrauen Wedekinds. Nach Kutscher hatte es schnell ein schweres Zerwürfnis gegeben.

Cassirer beschwerte sich über Wedekinds unausrottbares Misstrauen, über die daraus folgende Verweigerung der Neuauflage von *Feuerwerk*, der Gesamtausgabe und die Überlieferung von *Stein der Weisen* an den Verlag von Paul Cassirer.<sup>228</sup>

Bruno Cassirer wollte einen Wechsel zur Konkurrenz verhindern, auch zu seinem Bruder Paul. Aber Wedekind war uneinsichtig, nach Kutscher „bissig“<sup>229</sup>.

Die Anspannung, die Wedekind im Verkehr mit Bruno Cassirer zeigte, ist mit Sicherheit zu einem Gutteil auf eine zeitgleiche Auseinandersetzung mit dem Verleger Ernst Rowohlt zurückzuführen. Diese begann, als Rowohlt Gedichte und ein Tagebuch veröffentlichen wollte, die ihm vom Antiquar Hirsch 1909 angeboten worden waren. Wie sich herausstellte, waren diese Originale unrechtmäßig in die Hände des Antiquars gelangt. Frieda Strindberg, die ehemalige Frau des Philosophen August Strindberg und Mutter eines Sohnes von Wedekind, hatte als erste die Manuskripte zur Verwahrung gehabt, später Gräfin Reventlow, eine Freundin von beiden. Beide Frauen waren schließlich auf die Idee verfallen, die Originale zu verkaufen. Rowohlt und Wedekind gerieten in einen langwierigen Streit, der in einem Vergleich endete, der alle Rechte an den Manuskripten wieder in Wedekinds Hände legte. Im Gegenzug widerrief Wedekind seine beleidigenden Äußerungen und versprach eine Autobiographie bei Rowohlt zu veröffentlichen, die allerdings nie fertig gestellt wurde.<sup>230</sup>

Eine langfristige Verbindung zwischen Bruno Cassirer und Frank Wedekind war nicht möglich: Die Persönlichkeiten des Verlegers und des Schriftstellers harmonierten nicht. Die eigentlich in beiderseitigem Interesse liegenden Geschäftsbeziehung, so schlussfolgert Kutscher, scheiterte an dem immensen Misstrauen des Künstlers. Bruno Cassirer bot schließlich im *BÖRSENBLATT FÜR DEN DEUTSCHEN BUCHHANDEL* 1910 seine Verlagsrechte und Büchervorräte öffentlich zum Verkauf,<sup>231</sup> was einem Affront gleichkam.

Wedekind wechselte ein weiteres Mal, diesmal zu Georg Müller, der als offizieller Käufer beim *BÖRSENBLATT DES DEUTSCHEN BUCHHANDELS* aufgetreten war, aber eine Regelung in Güte klugerweise dem Prozess um den Kauf der Wedekindschen Werke vorgezogen hatte.<sup>232</sup> Ein Prozess, der den Kauf von Wedekinds Werken durch Müller ermöglicht hätte, hätte auf Wedekind wie eine Verschacherung gewirkt und eine vertrauensvolle Zusammenarbeit von vornherein unmöglich gemacht. Georg Müller wird das gehat haben, und er handelte im Sinne seines Unternehmens: Er übernahm Wedekinds Werke, ohne die Person des Dramatikers zu kränken.

Als Mensch war dieser Verleger ohnehin ganz anders als seine Vorgänger: Er war offen gegenüber dem Einfallsreichtum anderer und konnte sich schnell entschließen, er war liebenswürdig, höflich aber bestimmt und stets umsichtig und betriebsam.<sup>233</sup> Diese

<sup>228</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), III, S. 80

<sup>229</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), III, S. 80

<sup>230</sup> Vgl. Vinçon (1989), S. 448. Vinçon bezweifelt zu Recht, dass Frank Wedekind, der *Leben zu Dichtung* und *Dichtung zu Leben* machte, je wirklich an der Erstellung einer Autobiographie interessiert gewesen sein könnte..

<sup>231</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), III, S. 80

<sup>232</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), III, S. 81

<sup>233</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), III, S. 81

persönlichen Eigenschaften bewirkten, dass Wedekind sich hier sehr viel besser aufgehoben fühlte als bei Langen oder Cassirer. Georg Müller konnte mit seinem schwierigen Autor umgehen. Er gab ihm die Freiheit, die Wedekind zum Schreiben brauchte und bemühte sich sehr um den Vertrieb von Wedekinds Werken. Ein unmittelbares Eingreifen dieses Verlegers ist nicht zu belegen.

### 6.3 Die Wirkung der Verlage

Aus Unkenntnis hatte Wedekind die Verlagszensur außer Acht gelassen, die eben nicht die Kunst und deren Aussage, sondern schnöde Gewinnmaximierung im Auge hat. Frank Wedekind musste sehr viel Lehrgeld zahlen.

*FRÜHLINGS ERWACHEN*, im Verlag J. Groß in Zürich erschienen, war ein äußerst gelungenes Debüt Wedekinds im Genre des Drama, das bis heute nichts von seiner Faszination eingebüßt hat. Schon hier wurde ersichtlich, wie virtuos der Schriftsteller mit seinem Stoff umging.

*DER MARQUIS VON KEITH*, bei Langen veröffentlicht, ist eine komplette Überarbeitung des ursprünglich in der Festungshaft von Wedekind fertig gestellten Stückes *EIN GEFALLENER TEUFEL*, das erst durch die Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind 1990 veröffentlicht wurde.

Auch die Originalfassung der *DIE BÜCHSE DER PANDORA* wurde von Langen nicht angenommen. Wedekind musste akzeptieren, dass dieses Stück in zwei verschiedene Teile *ERDGEIST* und *DIE BÜCHSE DER PANDORA* geteilt und für beide Teile die Einfügung weiterer Akte verlangt wurden. Die Originalfassung wurde erst 1990 durch die Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind veröffentlicht.

Die drei Einakter *IN ALLEN SÄTTELN GERECHT*, *MIT ALLEN HUNDEN GEHETZT* und *IN ALLEN WASSERN GEWASCHEN* erschienen bei Georg Müller zunächst einzeln. Sie wurden später unverändert zu *SCHLOSS WETTERSTEIN* zusammengefasst und stellen einen ersten Befreiungsversuch nach den langen Jahren der rigiden Zensur durch Langen dar. Georg Müller hatte den Wert der Freiheit für Wedekind erkannt und ihm die Chance eröffnet, zu seinen eigenen Wurzeln zurückzufinden.

Wedekind war endlich bekannt geworden, sein Name bedeutete Erfolg, deshalb hing sein Schaffen nicht mehr so existenziell von der persönlichen Befindlichkeit eines Auftraggebers ab, d.h. Wedekinds finanzielle Verhältnisse waren abgesicherter. Im Jahr 1910 lag sein Einkommen bei 20.238,33 Mark/Jahr, fast viermal so hoch wie das Salär eines mittleren Beamten.<sup>234</sup> Die Art Georg Müllers, einen Autor geschickt motivierend zu führen und vor allem Vertrauen entgegenzubringen, das zeigt Wedekinds Werk ganz deutlich, erwies sich für beide Seiten in vielerlei Hinsicht als sehr gewinnbringend.

Diese entspannte Situation mit einem respektablen Verlag im Rücken, der viel für die Veröffentlichungen des Werkes seines Autors tat, bedeutete für Wedekind Zeit und Kraft für die Auseinandersetzungen mit der behördlichen Zensur und für die Entwicklung seiner gesellschaftlichen Vision zu haben. Endlich konnte Wedekind seine Talente wieder voll zum Tragen kommen lassen. Wie bereits von ihm als junger Mann konzipiert<sup>235</sup> konnte er nun Literatur direkt auf sein Publikum hin maßgeschneidert produzieren. Und nur in dieser Atmosphäre konnte *FRANZISKA* entstehen.

---

<sup>234</sup> Wedekind (o.J.b)

Erst 1907 lagen Wedekinds Einkünfte über dem eines mittleren Beamten von 1900. Im Jahr 1910 hatte sich sein Einkommen gegenüber 1907 vervierfacht.

<sup>235</sup> Vgl. Kapitel 7.1

## 6.4 Ergebnis: Wedekinds psychologische Determination

In diesem Kapitel arbeitete ich von Innen nach Außen, von Wedekinds familiärer Prägung hin zu seinen Erfahrungen mit den ihn und seine Dichtung beeinflussenden Verlegerpersönlichkeiten und verglich die Ergebnisse mit seinem Werk *FRANZISKA*, um eine erste Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdzensur zu ermöglichen.

Wedekinds absoluter Freiheitswillen lässt sich auf die Prägung durch seinen Vater zurückführen, der als naturalisierter Amerikaner den amerikanischen Unabhängigkeitsanspruch so intensiv verteidigte, dass er, der erfolgreiche Grundstücksspekulant, lieber sein Haus mit Verlust verkaufte und aus Deutschland ein zweites Mal ins Exil ging, als sich den hannoverschen Behörden zu unterwerfen. Die Figur Franziska verkörpert diesen absoluten Freiheitswillen, wenn sie sich nicht einem Ehemann oder Kindsvater unterwerfen will.

Dass die Fremdheit dieser heterogenen amerikanisierten Familie, die junge Mutter war eine berühmte Tänzerin und Sängerin, der alternde Vater ein höchst erfolgreicher Geschäftsmann in Amerika gewesen, in der Schweiz und deren im wahrsten Sinne des Wortes herausgehobenen Lebensweise in einem Schloss hoch über dem Ort den jungen Frank Wedekind nachhaltig prägten, ist offensichtlich. Auch die Figur Franziska ist eine Außenstehende. Die berühmte Treppe zur Wedekindschen Lenzburg findet in der Szene, die die Veränderung Franziskas zu einem Menschen einläutet, Gestaltung und ist hier mehr als nur ein augenfälliges Symbol: Auf dieser Treppe vollzieht sich Franziskas endgültige Verarbeitung ihrer unglücklichen Kindheit. Sie zeigt erstmals Verständnis für das väterliche Verhalten gegenüber ihrer Mutter und der Kinder als gestaltgewordenes Manko der väterlichen Entwicklung. Franziska kann ihre Gefühle äußern und macht sich dadurch vom kindlichen Trauma frei.

*FRANZISKA* hätte nicht entstehen können ohne diese besondere psychologische Disposition. Dieses wurde hier herausgearbeitet – nicht weniger, aber auch nicht mehr. Wedekind lehnte selbst jede Vermutung, er schreibe Schlüsselstücke, ohnehin ab und erklärte:

Meine eigenen Überzeugungen liegen nur in den Bilanzen ausgesprochen, die sich am Schluß der Dramen aus ihrem Verlauf und dem Schicksal ihrer Hauptfiguren ergeben.<sup>236</sup>

Eine weitere Determinante für die Gestaltung eines Textes sind die Erfahrungen des Autors mit dem Textgenerator Verlag. Wedekind wusste um die Macht des Verlegers und/oder Auftraggebers. Die Entscheidung eines Geschäftsmannes, dieses anzunehmen und jenes abzulehnen, ist zunächst dem persönlichen Geschmack und eigener Werte und in zweiter Linie dem Verlagsprogramm und dem Wiederverkaufswert unterworfen. Für den Autor empfiehlt es sich also, sowohl Vorlieben als auch Abneigungen seines Auftraggebers oder Verlages zu kennen und zu berücksichtigen. Albert Langen prägte Wedekinds Umgang mit seinen Verlegern entscheidend. Das persönliche Verhältnis dieser beiden so unterschiedlichen

---

<sup>236</sup> Wedekind, Frank, *Dramen. Entwürfe. Aufsätze aus dem Nachlass*, München: Georg Müller, 1924. (b), S. 373

Männer, der eine Künstler, der andere Geschäftsmann, war sehr belastet gewesen, die persönlichen Bedürfnisse machten den Umgang dieser beiden grundverschiedenen Männer noch schwieriger bis unmöglich, der eine brauchte Kontrolle der Umgebung, der andere für seine Kreativität unbedingte Freiheit.

Albert Langen vertraute seinem Autor nicht, hielt ihn mit einem demütigenden Vorschusswesen an der kurzen Leine. Als Herausgeber der satirischen Zeitschrift *SIMPLICISSIMUS* war Albert Langen persönlich verantwortlich für den massiven Vertrauensbruch, der zu einem "Majestätsbeleidigungsprozess" führte und Wedekind letztlich ins Gefängnis brachte. Gleichzeitig war aber Langen derjenige, der den Geldhahn öffnete oder schloss - je nach Vertrag. So wie sich einst der Vater Wedekinds seine Macht als Familienoberhaupt über das Geld gesichert hatte, versicherte sich auch Albert Langen über die knapp gehaltene Bezahlung der Arbeit seines Autors. Wedekind hatte für die Auflösung seiner Verträge mit dem Hause Langen auf allen Ebenen kämpfen müssen und war doch erst nach Erscheinen von *OAHA* freigekommen. *OAHA* ist ein erfolgreicher Versuch, Langens Eitelkeit zu treffen, ohne Schlüsselstück zu sein, weil es die Gepflogenheiten des Verlagswesens unnachgiebig ans Licht der Öffentlichkeit zerrt.

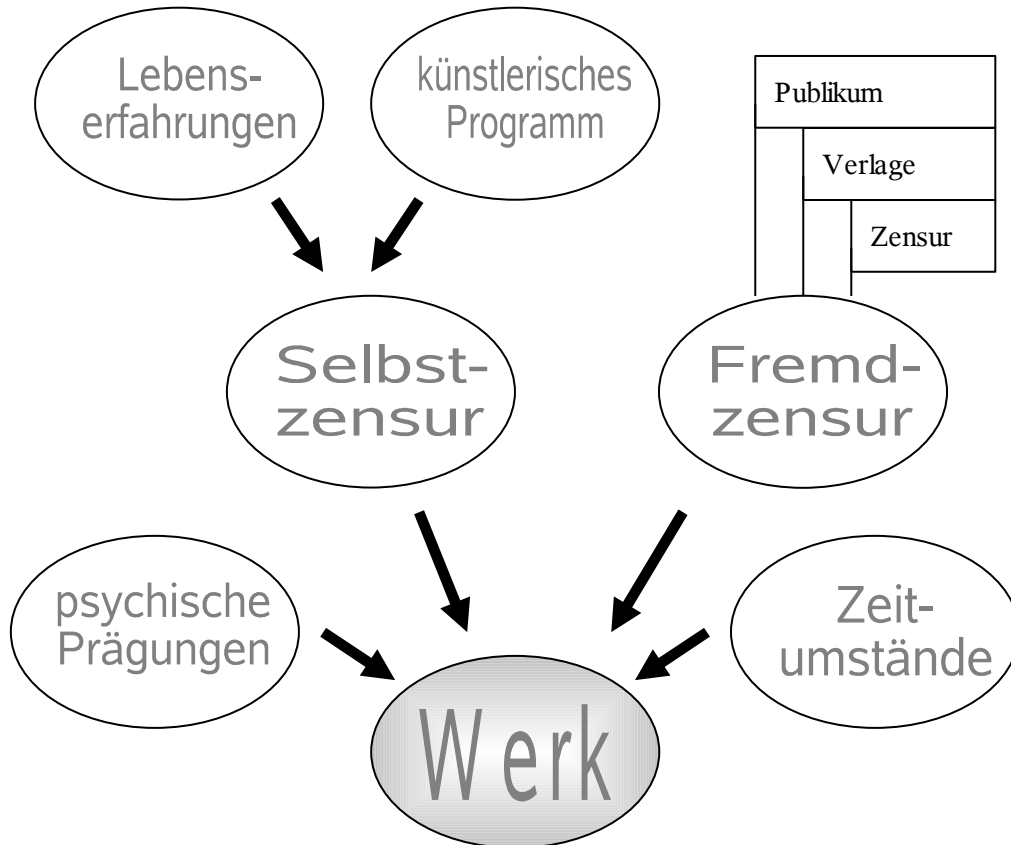
Nach langer Suche hatte auch Wedekind endlich einen Verleger gefunden, bei dem er sein Werk gut untergebracht und engagiert vertreten fühlte. Auch das persönliche Verhältnis zu Georg Müller war unbelastet. Dieser Mann wusste die komplizierte, empfindsame und kritische Persönlichkeit Wedekinds anzunehmen und zu stützen. Müller zensierte nicht wie einst Langen, er ließ Wedekind die Freiheit, die er zur Entwicklung brauchte, was der Gestaltung von *FRANZISKA* sehr gut getan hatte. Dieses Stück knüpft wieder an die Ausdruckskraft Wedekinds zu Zeiten von *FRÜHLINGS ERWACHEN* und der Originalfassung von *DIE BÜCHSE DER PANDORA* an. Allen drei Stücken ist die eigenwillige Kraft der Protagonisten zu eigen, sich individuell, aber beispielgebend, von der Allgemeinheit und deren Stereotypen zu lösen. Lebenskraft und Lebensfähigkeit durch gelebte Eigenständigkeit werden bei Wedekind nirgends deutlicher spürbar als in diesen Werken, die nicht durch eine Verlagszensur gezähmt worden waren.

Einen Teil dieser Erfahrungen verarbeitet Wedekind in seinem *MODERNEN MYSTERIUM*: Franziska wird von Veit Kunz, an den sie sich vertraglich gebunden hatte, nicht so unterstützt, wie es notwendig für ihre Entwicklung ihrer Interessen gewesen wäre. Veit Kunz behält (wie Wedekinds Vater oder auch Albert Langen) stets nur den eigenen Vorteil im Sinn und handelt auch danach. Schon allein deshalb muss Franziska, anders als einst ihr Schöpfer, pekuniär unabhängig sein. *FRANZISKA* ist somit auch die Gestaltung eines unbedingten Freiheitswillen des Frank Wedekind.

Das zusammenfassende Ergebnis dieses Kapitels lautet also: Wedekinds Wunsch nach ausreichend vorhandenem Geld, sein ausgeprägter Freiheitswillen, sein Misstrauen gegenüber Verlegern, seine Gefängniserfahrungen, sein Wissen um seine unbedingte Individualität werden erstmals als Wedekinds psychologische Grunddetermination erkannt und ist als solche auch in *FRANZISKA* nachweisbar.

## 7 Wedekinds Strategie für den Erfolg

Literaturerfolge sind planbar, stellte schon der junge Frank Wedekind fest. Als erster Dichter der Werbebranche überhaupt lernte er die praktische Umsetzung seines theoretischen Ansatzes kennen. Wedekind wurde zum Meister der Fähigkeit, die Bedürfnisse seines Publikums zu erkennen und auf sie zuzuschreiben, ohne die Themen seiner künstlerischen Auffassung zu unterdrücken.



### 7.1 Die Bedarfsanalyse: Die Planung von Literatur

Erfolg mit dem Schreiben hatte schon der ganz junge Benjamin Franklin Wedekind. Seine Begabung, Lyrik schnell auf Bestellung zustande zu bringen, war weithin bekannt, deshalb baten ihn Mitschüler, in ihrem Namen beispielsweise Liebesgedichte zu schreiben. Schon 1881 konnte er sein erstes Werk veröffentlichen, das Gedicht *EDUARD VON HARTMANN*.<sup>237</sup> Dadurch ermutigt, entwickelte Franklin Wedekind zusammen mit seinem engsten Freund Oskar Schibler, einem späteren Aargäuischen Regierungspräsidenten, die Grundlagen für eine systematisch aufgebaute Dichterlaufbahn. Dieses Programm für den erfolgreichen Dichter, so jung die beiden auch gewesen sein mögen, als sie diese Ideen entwickelten, bestimmte die

<sup>237</sup> Kieser, Rolf, *Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend*, Zürich: Arche, 1990., S. 151

Arbeiten von Frank Wedekind zeitlebens, weshalb es hier ausführlich dargestellt wird.

Bereits 1882 planten die beiden 18 bzw. 20 Jahre alten Freunde ein Literaturprojekt großen Ausmaßes: Den 1884 zu veröffentlichenden Almanach „Der Osiristempel, herausgegeben von Osirispriestern, ein Almanach für die gebildete Welt“. Jenes Projekt würde ein Erfolg werden, und als solcher „vielleicht für unser ganzes Leben ein interessantes, edeles Band zwischen uns, den Osirisbrüdern, entstehen“<sup>238</sup> lassen. Genau wurden die Bedingungen festgelegt: Der Titel sei zwar nicht interessant, aber durch Nachahmung von „Producten des vorigen, goldenen Jahrhunderts unserer Poesie“<sup>239</sup> würde er das Publikum anziehen, zumal wenn ein respektabler Verlag den Almanach herausbrächte. Natürlich müsste der erste Band anonym veröffentlicht werden. Deswegen planten sie, ägyptische Namen anzunehmen, damit „allen Vorurteilen, die unsere ‚Schülerhaftigkeit‘ hervorrufen würde,“<sup>240</sup> vorgebeugt wäre. Wenn der Almanach Erfolg hätte, würde man sich zu erkennen geben und den fraglichen Brief als Einleitung voranstellen: „Bewahr’ diesen Brief jedenfalls auf, und halte diese meine Bitte nicht für Selbstüberhebung!“ bat Franklin seinen Freund.<sup>241</sup> Auch die zukünftige Redaktionsarbeit legte Wedekind genau fest:

Schrick’ nur nicht zurück vor der Größe eines solchen Unternehmens! Die Ausführung wäre göttlich. Und hätten wir einmal den Stoff beisammen, so wollte ich die Correctur und andere mit der Herausgabe zusammenhängender Unannehmlichkeiten, die am Ort der Buchhandlung geschehen müssen, schon besorgen, da du dann wol wieder in der Ferne weilen würdest.<sup>242</sup>

Wedekinds Freund Schibler blieb skeptisch, und doch wurden dessen Ideen zum Programm für Frank Wedekind als Autor, auch *FRANZISKA* gibt viele Jahre später dafür ein beredtes Beispiel, wie hier gezeigt werden wird.

Offengestanden. könnten die bis jetzt gelieferten Producte in der geringsten Zahl verwendet werden. Wir müssten uns in ein ganz neues Gebiet werfen, welches wir bis jetzt noch gar nie versucht haben. Hast Du oder ich schon etwas probiert, was das allgemeine Publicum interessieren würde; wenn ja, ist die Form anziehend genug, daß man es der Kritik anbieten dürfte? Jedenfalls muß der Stoff nicht ein alltäglicher sein, sonst verschwinden wir sofort. Wir müssen gleich anfangs durch die Neuheit blenden und gefangen nehmen, und wenn einmal der Schritt geglückt ist, so haben wir den rechten Weg gefunden, auf dem wir ans Ziel gelangen. Ich glaube diese Neuheit wäre gerade im täglichen Leben zu suchen. Die Leute laufen herum, ohne an ihre Umgebung und Verhältnisse, private und sociale, zu denken, und wenn wir einige interessante, den Leuten die Augen öffnende und für sie überraschende Streiflichter, auf das heutige Leben sich beziehend, werfen würde, so glaube ich, wir würden viel mehr furore machen als durch irgendeine Novelle, Reisegeschichte, Gedichte, etc.“<sup>243</sup>

Oskar Schibler und Franklin Wedekind ging es in ihrem Briefwechsel also nicht um literarischen Stil oder konkret um eine Arbeit, die veröffentlicht werden sollte, sondern um eine generelle Planbarkeit von Erfolg in der literarischen Arbeit. Als Kinder der kaufmännischen Gründerzeit waren sie von der Marktfähigkeit literarischer Themen fest überzeugt, sofern sie richtig an den Leser gebracht werden würden. Folgerichtig wurde der Bedarf analysiert, um die Verkaufbarkeit des Projektes zu gewährleisten: Kühl wurde

---

<sup>238</sup> Franklin Wedekind am 11. November 1882 an Oskar Schibler. In: **Kieser, Rolf**, "Vorfrühling. Der Briefwechsel zwischen Frank Wedekind und Oskar Schibler," in E. Austerlühl, A. Kessler and H. Vinçon, Hg., *Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien*, (Pharus I, Georg Büchner Buchhandlung: Darmstadt, 1989, 311-342., S. 323.

<sup>239</sup> Franklin Wedekind an Oskar Schibler, 11.11.1882, in: Kieser (1989), S. 323

<sup>240</sup> Franklin Wedekind an Oskar Schibler, 11.11.1882, in: Kieser (1989), S. 324

<sup>241</sup> Franklin Wedekind an Oskar Schibler, 11.11.1882, in: Kieser (1989), S. 324.

<sup>242</sup> Franklin Wedekind an Oskar Schibler, 11.11.1882, in: Kieser (1989), S. 323

<sup>243</sup> Oskar Schibler an Franklin Wedekind, 25.11.1882, in: Kieser (1989), S. 325

kalkuliert: Vorhaben (Bedarfsanalyse) und Umsetzung (literarische Arbeiten als neue Themen in neuer Form) gerichtet auf ein Zielpublikum (bürgerliches Publikum) wurden genau benannt und kaufmännisch analysiert:

Sehr richtig bemerkst Du, daß es absolut für unsere Erstlingswerke notwendig wäre, originell und neu aufzutreten. Es fragt sich nur, in welcher Weise wir diese Originalität suchen sollen. Du meinst wir sollen z. B. suchen, Scherr in seiner Sprache nachzuahmen. Es fragt sich, ob man uns bei diesem Experiment nicht sehr bald auf die Eisen kommen würde. Meiner Ansicht nach sind wir noch zu unreif, um in der Form originell zu sein; besonders da so viele andere darin originell sind, daß ein solches originell sein bald gar nicht mehr originell ist. Ich habe einen anderen Gedanken: [...] Ich glaube wenn wir für irgend einen Stoff (Ich habe mir schon einige zurechtgelegt) Aarau u. eine der umliegenden Ruinen zum Schauplatz einer Nouvelle des Mittelalters machten, wir schon dadurch die Augen der Menge auf uns zögen<sup>244</sup>.

Richtig wurde von Schibler festgestellt, dass die Form-Originalität noch nicht gewährleistet werden könnte. Aber beiden stand klar vor Augen, dass ein Erfolg auch anders, beispielsweise durch eine geschickte Wahl des Sujets herbeigeführt werden könnte.

Aber, Oskar, haben wir uns bis jetzt auch jemals Mühe gegeben, etwas allgemein Lesenswerthes zu verfassen? Ich glaube kaum, dass es so entsetzlich schwer wäre. Sieh doch einmal die Poesie, mit welchen sich die ‚Gartenlaube‘ brüstet, die doch in 300 000 Exemplaren monatlich über die ganze Erde verbreitet wird. Und sollte uns einmal der Stoff ausgehen, lesen wir nicht Classiker: Horaz, Catull e.ct um irgend ein verborgenes Vergissmeinnicht zu übersetzen u. noch eine gelehrte Abhandlung über Übersetzung und Übersetzungskunst hinzu zu schreiben? – Überhaupt könnten wir dann auch einige unserer eigenen Produkte für Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen e.ct. ausgeben. Sei überzeugt, das zieht gewaltig.<sup>245</sup>

Genau berechnet wurde von den beiden die Welt und vor allem der zu erreichende Leser analysiert und das Publikum eingeschätzt: Nämlich als Menschen, die betrogen werden wollen. Die Welt gehöre dem Tüchtigen, davon war Wedekind überzeugt und berief Goethe als Kronzeuge:

Sehr richtig bemerkst Du, wir müßten die Stoffe zu unseren Arbeiten aus dem Leben nehmen. Sagt ja schon Göthe:

‚Greift nur hinein ins volle Menschenleben.

Ein jeder lebts, doch wenigen ists bekannt

Und wo ihrs packt, da ist es interessant.‘

Ich glaube fast, du habest diese Zeilen im Auge gehabt als du mir jenen guten Rath gabst. Befolgen wir ihn also! [...] Mit etwas Kühnheit geht alles. Du kennt es, glaub ich, auch!<sup>246</sup>

Und Franklin Wedekind ging noch weiter:

Was die Philosophischen Arbeiten anbelangt, so bin ich ganz deiner Meinung. Nur wollen wir uns vor exakter Philosophie hüten. Sie gefällt dem Publicum nicht; hingegen gefällt es ihm, elegante Salbadereien unter dem Mantel exacter Wissenschaft zu vernehmen.

Die Form, von Franklin Wedekind für das gemeinsame Abkommen festgelegt, sollte sich an den *DEMOKRITOS* von Karl Julius Weber<sup>247</sup> halten, da diese Art publikumswirksam sei:

Die Kraftausdrücke und kühnen unverschämten Behauptungen hat er mit Joh. Scherr<sup>248</sup>

<sup>244</sup> Franklin Wedekind an Oskar Schibler v. 28. 11.1882, in Kieser (1989), S. 326

<sup>245</sup> Kieser (1989), S. 327

<sup>246</sup> Franklin Wedekind an Oskar Schibler, v. 28.11.1882, in Kieser (1989), S. 327

<sup>247</sup> *DEMOKRITOS. HINTERLASSENE PAPIERE EINES LACHENDEN PHILOSOPHEN* ist eine 12 Bände umfassende *ENZYKLOPÄDIE DES LACHENS* von Karl Julius Weber (1767-1832), das bis in die 20er Jahre des letzten Jahrhunderts Neuauflagen und Zeitschriftenabdrucke erfuhr. Es galt als Lieblingsbuch des liberalen Bürgertums.

<sup>248</sup> Johannes Scherr war auch demokratischer Führer in Südwestdeutschland und hatte als solcher 1848 in die Schweiz emigrieren müssen.



gemein. Und solches zieht. Stets aber müssen wir auf ein gefälliges Gewand sehen. Du hast den Philosoph für d. Welt v. Engel<sup>249</sup> gelesen. Engel in einfache Situationen sehr tiefe Gedanken. Nehmen wir die Situationen etwas origineller und die Gedanken etwas leichter, so haben wir einen trefflichen Ohrenschaus für das heutige denkfaule Publikum. Auch in diesem Fach hab' ich bereits eine sehr originelle Idee, die ich Dir ebenfalls auf Deinen Wink zur Kritik übersenden werde. Was die heutigen Zustände u Socialen Verhältnisse anbelangt, so glaube ich, daß wir allerdings auch hierin etwas ins Handwerk pfuschen, daß aber über solche Punkte fortwährend so viel Gediegeneres geschrieben wird, dass wir am besten thun würden, nur dies Gediegene zu benutzen um unsere Leser auch im politisch Socialen Fache zu befriedigen. Ebenso Naturwissenschaft, in welchem Fach ich mich nur auf picante (ja nicht abstoßend natürliche!) Themata beschränken möchte.<sup>250</sup>

Da der Inhalt griffig und allgemein verständlich werden sollte, dabei aber nicht langweilig werden dürfte, sollte noch ein Dritter hinzugezogen werden, Carl Schmidt, der den zukünftigen Almanach der zweiten Ausgabe mit naturhistorischen Aufsätzen bereichern sollte.

Auch die Form sollte gefällig sein, nicht zu anspruchsvoll, mundgerecht zubereitet, der Inhalt seicht aber gediegen. Auf diese Weise hofften die beiden, jenes sich selbst als intellektuell einschätzendes, in Wirklichkeit aber denkfaules Publikum zu erreichen. In diese Gedankenfolge passt auch, dass keinesfalls lange Gedichte, sondern nur Geistesblitze à la Heinrich Heine<sup>251</sup> aufzunehmen seien, um das ganze Werk zu „dekorieren“. Und die geeignete Motivation der jungen Dichter war dank klassischer Bildung schnell gefunden und zeugt von einem erheblichen Selbstbewusstsein:

Also vorwärts lieber Oskar! Unverwandt blick in die Zukunft! Sie ist wahrhaft göttlich! Wir unternehmen nichts Unausführliches luftschlösserartiges. Bedenke, dass Schiller in seinem 17. Jahre die Räuber schrieb. Welch eine Schande, wenn wir im 18. noch nicht im Stande wären, einen lumpigen Almanach zusammenzuschmieren! Ist das Unternehmen einmal geglückt, so soll es das zweite Mal schon besser werden! Glückt es nicht, so ist am Ende auch nichts verloren.<sup>252</sup>

Das Projekt „Osiristempel“ wurde jedoch nicht verwirklicht. Oskar Schibler hatte die Frauen entdeckt und zeigte kein Interesse, keine Einsatzfreude mehr für das gemeinsam geplante Vorhaben. Daran änderte auch Franklin Wedekinds eindringliche Warnung vor einem vor sexuellen Gedanken verblödeten jungen Greisen nichts:

Ich sage *vergiften*. Denn glaube mir, es giebt nichts Schrecklicheres, Widerwärtigeres als einen jungen blasirten Greisen, der nachdem er seine par Unzen Gehirn bei irgend einer losen Coquette verpufft als geistlose Maschine auf der Welt umherirrt. Mach unsern Almanach (rescat!) zu deiner neuen Geliebten u.weise der alten einen Platz darin, so bist du ganz **à la Göthe** ihrer los geworden.<sup>253</sup>

Und auch der Ratschlag, doch die Literatur zur neuen, und vor allem echten Geliebten zu nehmen, verpuffte ungehört. Die Freundschaft zwischen ihm und Oskar Schibler schief ein, nicht weil jener beleidigt gewesen wäre, sondern weil die Interessen der beiden stark divergierten.

Rolf Kiesers Analyse, diese Briefe als Grundlage von Frank Wedekinds literarischem Programm zu sehen, an das er sich zeitlebens halten sollte, ist überzeugend. Diese Briefe belegen Wedekinds „Sinn für Publikumsmache und moderne Journaille“<sup>254</sup>, der in einer Art

---

<sup>249</sup> Johann Jakob Engel (1741-1802) hatte mit seinem Magazin DER PHILOSOPH FÜR DIE WELT eine epochemachende Idee gehabt. Er holte die Philosophie ins Wohnzimmer, machte sie dadurch, auch wenn er den Preis der Verkürzung zahlen musste, allgemein begreiflich.

<sup>250</sup> Franklin Wedekind an Oskar Schibler, 28.11.1882, in: Kieser (1989) S. 327

<sup>251</sup> Die Bücher Heinrich Heines (1796-1856) waren ab 1835, genau wie alle anderen jüdischen Bücher, in Deutschland verboten. Seine Werke handeln stets von einer am Lebensgenuss orientierten Idealgesellschaft. Sein bekanntestes Werk wurde *DEUTSCHLAND. EIN WINTERMÄRCHEN*.

<sup>252</sup> Franklin Wedekind an Oskar Schibler, 28.11.1882, in: Kieser (1989) S. 328

<sup>253</sup> Kieser (1989), S. 328

<sup>254</sup> Kieser (1989), S. 329

Readers Digest zu fesseln wünschte. So jung die beiden gewesen sein mögen, sie entwickelten eine funktionierende, nüchterne Marktstrategie an deren Ende eine erfolgreiche, schriftstellerische Laufbahn liegt:

doch ist eben der Gedanke, durch die Ausnutzung der Poetenschwärmerei des Gartenlaubenpublikums diese eminent bürgerliche Verbindung von Kommerz und Sentiment beim Wort zu nehmen, sie bis zu ihren Ursprüngen zu verfolgen und dort durch die unerwartete Bloßlegung der Zusammenhänge zu schockieren, eine der Voraussetzungen der für Wedekinds späteren Erfolg.<sup>255</sup>

Dichterische Ideen oder Ideale sind in diesem Programm nicht zu spüren, sind vordergründig auch für die beiden nicht wichtig, weil sie zunächst die Gesetze der Machbarkeit eines literarischen Projektes erkunden wollten. Vor jeglicher Arbeit, auch vor der kreativen dichterischen, steht, soll sie sich auszahlen, demnach eine genaue Planung. Eine exakte Bedarfsanalyse zu erstellen, wie von Schibler und Wedekind getätigt worden war, war für einen Literaten zu jener Zeit absolut neu. Heute, in Zeiten der Marktbeobachtung, mag das anders sein.

Frank Wedekind kannte jetzt sein Publikum, wusste um dessen Geschmack, Vorlieben und Abneigungen. Doch blieb dieses Wissen zunächst theoretisch.

## ***7.2 Die Notwendigkeit, Geld zu verdienen: Die Kunst der Reklame***

Franklin Wedekind, Sohn eines Mannes, der am eigenen Leib festgestellt hatte, welchen Wert Geld in der bürgerlichen Gesellschaft hat und diese Überzeugung seinen Kindern von frühester Kindheit nahezu eingehämmert hatte, sah schon während der Schulzeit für sich die Notwendigkeit, Geld zu verdienen. Wedekinds Befähigung dazu lag seinem eigenen Verständnis nach von Anfang an im Schreiben. Das sahen seine Eltern allerdings ganz anders. Sie waren der festen Überzeugung, auch dieser Sohn müsse zunächst eine ordentliche Berufsausbildung abschließen. Der Vater schickte ihn wegen seiner rhetorischen Fähigkeiten zur juristischen Fakultät. Doch der Sohn studierte nicht: Er besuchte Theater und schrieb sein erstes Stück, während er gleichzeitig Briefe über den Verlauf seines angeblichen Jura-Studiums nach Hause schickte. Als der Vater den Betrug gewahr wurde, kam es zu einem entsetzlichen Streit, in dem alle Enttäuschungen und Schwierigkeiten des Familienlebens offensichtlich wurden, und dessen Verlauf es erzwang, dass Franklin Wedekind sofort die väterliche Burg verlassen musste.

Von einem Moment zum anderen war der Sohn eines reichen Schlossherren zum Mittellosen geworden. Es bestand also sofort die Notwendigkeit für ihn, Geld für seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Die einzige Möglichkeit dazu schien für Frank Wedekind, wie er sich fortan nannte, in seiner Fähigkeit zu liegen mit Worten umzugehen.

Der Zufall half: Der Bruder seines Jugendfreundes, Karl Henckell, besaß eine Dosenfabrik und hatte deshalb enge Kontakte zur Lebensmittelbranche. Der Industrielle Julius Maggi hatte erkannt, dass die in Fabriken schuftenden Frauen keine Zeit mehr für aufwendiges Kochen hatten und deshalb Suppenwürfel und Küchenwürze erfunden, die die notwendigen Kochzeiten erheblich verkürzen. Jetzt galt es nur noch, die genialen Erfindungen an die Kundin zu bringen, aber das gelang dem Urheber selbst nicht so genial: Julius Maggi wurde schnell klar, dass seine 1885 veröffentlichte Reklame

„Eine Hauptsache bei der Zubereitung von Maggi-Suppen ist das Saltzen bis zur

---

<sup>255</sup> Kieser (1989), S. 329

Schmackhaftigkeit und das Kochen bis die Suppen etwas schleimig werden, was bei starkem Sieden in ca. 15 Minuten der Fall sein wird.“<sup>256</sup>

dem Verkauf seiner Suppen nicht wirklich förderlich war. Karl Henckell konnte Julius Maggi davon überzeugen, dass Frank Wedekind mit seiner immensen Begabung für Poesie auf Bestellung der rechte Mann wäre, die neu erfundenen Suppenwürfel publikumswirksam an die Frau zu bringen.

Die sogenannte Maggi-Zeit war eine sehr wirkungsvolle Episode im Leben des Dichters Frank Wedekind. Hier lernte er die verschiedenen Methoden der Produktwerbung kennen. Wedekinds Anstellung sah keine regelmäßigen Einkünfte vor, wie man sich das heute vorstellen mag, sondern sein Salär wurde erfolgsbezogen gezahlt: Das bedeutete für Frank Wedekind, er musste sehr schnell erfolgreiche Eigenwerbung, also sich selbst oder das eigene Produkt erfolgreich zu verkaufen lernen. Eigenwerbung war und ist ein hartes Geschäft.

Konkret für Wedekind im Unternehmen Maggi hieß es, den Unternehmer von den eigenen Fähigkeiten zu überzeugen und deutlich zu machen, dass die von ihm erstellten Texte die richtigen für Produkt und Unternehmen wären. Durch den erfolgsbezogenen Vertrag hingen seine Einkünfte direkt von Erfolg oder Misserfolg seiner Überzeugungsarbeit ab. Julius Maggi bezahlte nämlich nur, wenn er a) die Texte persönlich redigiert hatte und als Reklame für seine Produkte akzeptierte, und b) wenn die von Wedekind verfassten Texte auch in entsprechenden Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht werden konnten, was bedeutete, dass sie deren Zielpublikum entsprachen. Damit befand sich der Unternehmer Maggi in guter kaufmännischer Tradition, eine Ware erst dann zu kaufen, wenn man von ihrem Wert überzeugt ist und Kunden für die Weiterveräußerung genannt werden können.

Am eigenen Leib musste Wedekind erfahren, was es hieß, am Bedarf des Publikums vorbei zu schreiben: Ein Text, der nicht veröffentlicht werden durfte oder konnte, bedeutete kein Honorar zu erhalten, und die direkte Folge davon war, kein Essen zu haben. Frank Wedekind lernte dadurch sehr schnell und viel früher als andere Autoren, „marktgerecht“ zu schreiben: Unter Druck, im Akkord und stets auf ein von ihm selbst zu gleichen Teilen gefürchtetes wie verachtetes Zielpublikum hin.

Frank Wedekind hatte die Macht des Kunden als Geldgeber direkt zu spüren bekommen. Julius Maggi legte großen Wert auf Solidität, auf Ernsthaftigkeit. Seine zensorischen Eingriffe erfolgten immer dann, wenn er befürchtete, seine Produkte könnten der Lächerlichkeit anheim fallen, wenn er seinem Reklamechef dichterische Eskapaden erlauben würde. Der Auftrag an Wedekind war klar und deutlich, und dessen Texte waren genau auf Maggi's Ansprüche zugeschrieben: Einige wurden beispielsweise mit Bibelzitate eingeleitet und endeten mit dem Hinweis auf das Suppenangebot von Maggi. Die Kunst dieses Autors, den Geschmack des Geldgebers zu treffen und damit die erste Stufe der Fremdzensur zu umschiffen, ist hoch ausgebildet, wie das folgende Gedicht auf einem Briefbogen der Firma Maggi als Meisterwerk in erotisch kulinarischer Werbewirkung zeigt:

---

<sup>256</sup> **Kieser, Rolf**, "Lob der Erbsensuppe," in H. Vinçon, Hg., *Frank Wedekinds Maggizeit. Reklamen/ Reisebericht/ Briefe*, Jürgen Häusser: Darmstadt, 1992, 7-25., S. 10

Was einem fehlt, das findet  
In dem Andern sich bereit;  
Wo sich Mann und Weib verbindet  
Keimen Glück und Seligkeit.

Alles Wohl beruht auf Paarung;  
Wie dem Leben Poesie  
Fehle Maggi's Suppennahrung  
Maggi's Speise Würze nie.

Das Ideal der gutbürgerlichen Ehe, ja das Leben selbst wird poetisch durch Maggi-Suppe, versprach diese Werbeaussage. Die Werbemethoden Wedekinds waren vielfältig, witzig, teilweise nahezu subversiv:

Vater, mein Vater!  
Ich werde nicht Soldat,  
Dieweil man bei der Infanterie  
Nicht Maggi-Suppe hat.

„Söhnchen, mein Söhnchen!  
Kommst du erst zu den Truppen,  
So isst man dort auch längst nur Maggi's  
Fleischconservensuppen“<sup>257</sup>

Klug erkannte Wedekind die Notwendigkeiten der Zeit, wusste sie in die Werbung einzubauen und zu seinen bzw. Maggis Gunsten zu verwenden.<sup>258</sup>

Auch das zweite Anliegen, jenes der unmittelbaren Verkaufbarkeit der Anzeige, wurde von Wedekind auf ihm eigene, erfolgreiche Art und Weise gemeistert. Eigentliche Zielgruppe von Maggis Produkten war vor allem das Proletariat, also jene Menschen, die keine Zeit für ein zeitlich aufwendiges Kochen hatten, weil sie täglich 12 Stunden in den Fabriken schufteten. Und genau diese Zielgruppe war kein geeignetes Objekt für eine Erfolg versprechende Werbekampagne. Also griff Wedekind zu einem genialen Schachzug: Seiner Reklame ist die gutsituierte Bürgerfamilie und deren Probleme zugrunde gelegt, während die Anzeige selbst in Zeitungen veröffentlicht wurde, die vor allem das proletarische und bäuerliche Potenzial erreichten. Diese, bis heute äußerst wirksame, Methode ist, Kunden zu ködern, indem man ihnen Erfolg durch den Kauf der beworbenen Produkte vorgaukelt. Frank Wedekind war ein sehr guter Werbestrategie.

Die Zeit bei Maggi währte für Frank Wedekind nicht lang. Als er seine ersten Arbeiten wie *DER WITZ UND SEINE SIPPE* und *ZIRKUSGEDANKEN* in kurzer Folge erfolgreich veröffentlichten konnte und seine Erzählung *MARIANNE* fertig gestellt war, wähnte er sich so sicher, dass er sich entschied, als freier Schriftsteller weiter zu arbeiten. Ein fataler Entschluss, denn seine Glückssträhne riss ab, seine neuen Arbeiten wurden nicht angenommen, *MARIANNE* beispielsweise wurde erst nach seinem Tod veröffentlicht. Bis zur Versöhnung mit seinem Vater musste Wedekind nun hungern, dagegen halfen auch die sporadischen Hilfspakete der Mutter wenig. Als Bedingung für eine Aussöhnung mit seinem Vater musste Frank Wedekind allerdings sein Jura-Studium wieder aufnehmen, denn, so argumentierten die Eltern auch für einen beredten Frank Wedekind unwiderlegbar, er habe am eigenen Leib erlebt, wie brotlos seine Kunst sei. Vor dem juristischen Staatsexamen bewahrte Frank Wedekind nur der Tod des Vaters.

---

<sup>257</sup> Kieser (1992), S. 71

<sup>258</sup> Vergleiche weitere Beispiele aus Kieser (1992)

## 7.2.1 Der Schriftsteller als Marke

Die persönlichen Erfahrungen des Geldmangels bestärkten Wedekind in der Umsetzung seiner ehemals mit Schibler entwickelten Strategien für den erfolgreichen Autor. Und fortan setzte er konsequent erlernte oder abgeschauten Taktiken und Werbetechniken für sein eigenes Unternehmen, der „Dichterei Frank Wedekind“, ein. Nichts tat er mehr ohne die kaufmännische Abwägung: Lohnt es sich oder lohnt es sich nicht?

Für den *SIMPLICISSIMUS* schrieb er zunächst nur, um zu überleben, später, bestärkt durch den Bekanntheitsgrad des *SIMPLICISSIMUS* auch, um sich einen Namen zu machen.

Dasselbe gilt auch für Wedekinds Engagement bei dem Kabarett *ELF SCHARFRICHTER*, wo Wedekind aus genau diesem Grund als einziger ohne Pseudonym aufgetreten war.<sup>259</sup> Frank Wedekind, der die Wirkung des Pariser Cabaret kennen und schätzen gelernt hatte, ist der Erfolg der Kabarettbewegung in Deutschland um 1900 mit zu verdanken. Wedekind wollte nicht erst posthum geschätzt werden, da traf er sich mit der Jugendstilbewegung jener Zeit, sondern über den Weg der Nähe zum Publikum seine Texte von einer amüsierten Menge gesungen wissen. Deshalb wählte er auch die Gitarre als Begleitung seiner Lieder und deklamierte erfolgreich von der Bühne aus die leicht eingängigen, in ihrer Aussage aber herausfordernden Texte. Entsprechend wurde die Ballade *ILSE AUS FRÜHLINGS ERWACHEN*,<sup>260</sup> von Marya Delvard vorgetragen, Wedekinds Einstand bei den *ELF SCHARFRICHTERN*:

Ich war ein Kind von fünfzehn Jahren  
Ein reines unschuldsvolles Kind,  
Als ich zum ersten Mal erfahren,  
Wie süß der Liebe Freuden sind.

Er nahm mich um den Leib und lachte  
Und flüsterte: „Oh, welch ein Glück!“  
Und dabei bog er sachte, sachte  
Den Kopf mir auf den Pfuhl zurück.

Seit jenen Tag lieb ich sie alle,  
Des Lebens schönster Lenz ist mein;  
Und wenn ich keinem mehr gefalle,  
Dann will ich gern begraben sein.<sup>261</sup>

Die *ELF SCHARFRICHTER* waren auch ein ideales Podium, um eigene Stücke mit einer provozierenden Aussage aufführen zu können, die sonst von der behördlichen Zensur von einem Verbot bedroht waren. So hatte am 12. März 1902 seine Pantomime *DIE KAISERIN VON NEUFUNDLAND*<sup>262</sup> bei den *ELF SCHARFRICHTERN* Uraufführung.

Dieses Stück handelt von einer Kaiserin, der, um ihre Gesundheit zu retten, von ärztlicher Seite aus zur Eheschließung geraten wird. Die ihr vorgeführten Eheandidaten sind reine Geistmenschen wie der Erfinder Alwa Adison, oder Machtmenschen wie Der Große Napoleon. Einzige Ausnahme dieses Kanons der männlich-geistigen Eitelkeiten ist Eugen Holthoff, der als stärkster Mann der Welt schweißglänzend und muskelbepackt kaum verhohlenen körperliche Freuden verspricht. Die Kaiserin entscheidet mit dem Bauch: Sie wählt den Vertreter männlich-körperlicher Eitelkeiten und genießt die damit angebotene Sexualität, auch wenn sie sich und ihr Land dabei ruiniert.

<sup>259</sup> Vgl. Falckenberg, Otto, *Mein Leben - mein Theater*, München, Wien, Leipzig: Zinnen, o.J., verm. 1944., S. 116

<sup>260</sup> Wedekind (1891b)

<sup>261</sup> Wedekind, Frank, *Ich hab meine Tante geschlachtet. Lautenlieder und Simplicissimus-Gedichte.*, o.O.: Insel TB 655, 1982.

<sup>262</sup> S. Wedekind, Frank, *Kritische Studienausgabe, Band 3*, Darmstadt: Jürgen Häusser, 1996., S. 57-90

Die Provokation dieses Stückes mag dem heutigen Leser nicht mehr einleuchten: Eine Frau entscheidet über Sexualität, über ihre Sexualität. Aber das allein war schon provokant genug für das Wilhelminische Zeitalter, als Frauen gehobener Schichten Freude an der Sexualität zu empfinden, deutlich abgesprochen wurde, indem dieser Spaß als Erkennungszeichen der Prostituierten galt.

Doch die eigentliche Herausforderung der Pantomime war die Frage nach der Rolle der Ehefrau: Die Kaiserin kann nicht wirklich zwischen heiratsfähigen Kandidaten entscheiden, denn ihr zur Auswahl stehen ausschließlich Männer, die über alle Maßen von sich selbst überzeugt sind und mögliche Konkurrenz der Frau nicht dulden und/oder den Dialog mit ihr nicht führen werden. Das ist für die Männer auch nicht nötig, denn einer von ihnen wird der künftige Herrscher des Reiches sein, und so ist deren Ausdrucksweise der Imperativ gegenüber der in ihren Augen ohnehin unterbemittelten Frau. Unter diesen aufgeblasenen, machthungrigen, egozentrischen Kandidaten wählt sie, die als Ehefrau keine Individualität mehr zu erwarten haben wird, klug die einzige Alternative, von der sie wenigstens persönlich profitieren kann<sup>263</sup>: Sie wählt bewusst den körperlichen Genuss. Dass der Mann sie ruinieren wird, sie durch ihre Ehe mit ihm an ihn gebunden ist und bleibt und deshalb sie über ihren eigenen Untergang hinaus auch den ihres Reiches als Konsequenz in Kauf nimmt, war die eigentliche Herausforderung. Diese Aussage erschütterte das Bild der Ehe und der uneigennütigen, asexuellen Ehefrau, die als Kaiserin noch dazu als unberührbar galt. Das Publikum im Kabarett war angetan ob dieser Provokation.<sup>264</sup> Die weiterführende Brüskierung durch die Frage nach der Fähigkeit einer Frau zur Kaiserin, die Anspielung auf Queen Victoria ist deutlich<sup>265</sup>, bzw. die Einstellung zur Moralität der Majestäten reizte da nur noch am Rande auf.

Frank Wedekind setzte jedes marktgerechte Mittel ein, um ein möglichst großes, zahlendes Publikum für sich zu gewinnen. Auch vor dem marketingtechnischen Einsatz seiner Familie schreckte Wedekind nicht zurück. In Zeiten, wo der Mann schriftlich erlauben musste, dass seine Ehefrau arbeiten darf<sup>266</sup>, durfte die Schauspielerin Tilly Newes gleich nach ihrer Eheschließung mit Frank Wedekind ihren Kontrakt mit Harry Walten, den *IDEALEN GATTEN* zu geben, nicht mehr erfüllen. Sonst, drohte ihr frisch gebackener Ehegatte, würde er sich von ihr, obwohl von ihm schwanger, sofort wieder trennen:

Auch verstand Frank, mir auseinanderzusetzen, daß es keinen Zweck hätte, wenn ich anderen Autoren zum Erfolg verhelfen würde. Es sei für uns beide wichtiger, dass seine Stücke Erfolg hätten. Das sah ich ein.<sup>267</sup>

Der Typus des modernen Dichters, der nur noch wenig mit den Schönggeistern früherer Zeiten zu tun hatte, die Marke „Wedekind“ war geboren. Der Schriftsteller des neuen Typs schreibt auf ein Zielpublikum zu und wird gemäß den Gesetzen des Marktes alle literarischen Unternehmungen auf deren Verkaufbarkeit hin planen und nach Marketinggesichtspunkten vermarkten. Frank Wedekind handelte konsequent nach diesen Gesetzen und ließ keine Gelegenheit aus, seinen Namen bekannt zu machen oder seinen Erfolg zu festigen.

---

<sup>263</sup> Vgl. Sophie in *FRANZISKA* (II. Akt), die Franz nur deshalb geheiratet hatte, weil er ihr geistig unterlegen erschien.

<sup>264</sup> Reventlow (1981), S. 228ff

<sup>265</sup> Queen Victoria mag nach außen prude und sexualfeindlich gewirkt haben, ihr Name steht für ein ganzes entsprechend geprägtes Zeitalter. Man weiß aber heute, dass sie durchaus Spaß am sexuellen Leben hatte, nur die Folgen für sie persönlich, die da heißen Schwangerschaft und Kinder, schätzte sie für sich nicht. Queen Victoria wusste, wovon sie sprach, gebar sie doch in 16 Jahren 9 mal. Kinder blieben ihr fremd, deren Charme mochte sich für sie nicht entfalten. Albert, Victorias Mann, nahm ihr die Organisation der Familie im Wesentlichen ab. Sie lebten also getauschte Rollen, wenn auch nur Victoria über die biologische Fähigkeit der Reproduktion verfügte und diese Aufgabe pflichtschuldig erledigte.

<sup>266</sup> Seit dem 1. Juli 1958, als im Gesetz die Gleichberechtigung der Frau festgeschrieben wurde, darf die Frau ihren Namen mit dem Ehegattennamen führen, Unterhalt erwarten, den Haushalt allein führen und eben auch ohne schriftliche Erlaubnis ihres Gatten arbeiten. Bis zur Akzeptanz dieses Gesetzes in der Bevölkerung vergingen noch einmal gut 10 Jahre.

<sup>267</sup> Wedekind (1969d), S. 95

### 7.3 *Das Diktat des Publikums und die Kunst des Künstlers*

Zensur ist eine bewusste Auswahl und beginnt mit der Entscheidung des Autors für oder gegen ein Thema. Wie dargestellt, hatte Wedekind eine dezidierte Vorstellung seines Publikums, von dessen Geschmack und Vorlieben und dessen Auffassungsgabe, die er stets allen Werken zugrunde legte. Für Wedekind bedeutete das, Themen zu finden, die von seinem zwar gebildeten, aber oft gleichgültigem Publikum angenommen werden würden. Sie sollten aktuell genug sein, um den Zuschauer ins Theater zu locken, provokant genug, um Schauer über den spießbürgerlichen Rücken zu jagen und durften dabei weder verärgern noch verängstigen.

#### 7.3.1 *FRANZISKA: Gestaltung für das Publikum*

Auch in *FRANZISKA* wird die Absicht Wedekinds, sein Publikum zu locken und zu provozieren, sehr deutlich. Schon der Name des Stückes erinnert an die skandalumwitterte und in München sehr bekannte Schwabinger Gräfin zu Reventlow, deren die Norm sprengendes Leben dem Werk eine Struktur vorgibt.<sup>268</sup> Immer wieder nahm Frank Wedekind reale Begebenheiten oder Personen in sein Werk auf: Die Gestaltung dieser Elemente machte Wedekind stets offensichtlich, denn sein Publikum sollte die Quelle wieder erkennen, weil über diesen Widererkennungsfaktor und die damit verbundenen Erwartungen des Zuschauers Wedekind neue Einsichten psychologisch geschickt transportieren und gut platzieren konnte.

Gräfin Franziska zu Reventlow war eine rebellische Höhere Tochter, die aus Protest gegen das Elternhaus heiratete und sich wieder scheiden ließ, die den Vater ihres Sohnes nie bekannt gab, die lieber allein lebte und am Hungertuch nagte als abgesichert in einer sie entmündigenden Ehe. Sie blieb aus Überzeugung allein erziehend, und sie arbeitete hart an Übersetzungen am laufenden Band, um sich und ihr Kind durchzubringen. Franziska von Reventlow war eine lebenssprühende Frau, die ohne die Fesseln, die ihr die bürgerliche Gesellschaft und vor allem ihre Familie aufzuzwingen versuchte, leben wollte und konnte. Ihre ersten schriftstellerischen Gehversuche machte sie mit ihrer Roman-Autobiographie -----<sup>269</sup>, die sie mithilfe des Philosophen Ludwig Klages schrieb, der sie „entwickeln“ wollte. Sein Stil ist in ihrer Autobiographie zu erkennen. Wahrscheinlich war das auch der Grund für den mangelnden Erfolg dieses Romans, denn ihre Arbeiten, die sie allein geschrieben hatte, zeichnen sich durch Leichtigkeit, Witz, Charme und Geist ohne Banalitäten aus.<sup>270</sup> Natürlich ist sie eines der Vorbilder der Franziska. Aber sie war nicht die einzige, wie Kadidja Wedekind zu berichten weiß:

Franziska war vielleicht seine erste Liebe und viele Jahre später kehrte er wieder zu ihr zurück. [...] Er überlegte manchmal, ob es nicht vorteilhafter und angenehmer gewesen wäre, als Mädchen auf die Welt gekommen zu sein. Das Resultat dieser Überlegung war das Phantasiegeschöpf Franziska. [...] Dreissig Jahre später wird der theaterbegeisterte Großherzog von Hessen Frank Wedekind einladen, zusammen mit seiner Frau Tilly am Hoftheater in Darmstadt in einem seiner eigenen Stücke aufzutreten. Und noch im selben Jahr wird Wedekind beginnen, „Franziska“ zu schreiben, das modernste seiner Stücke, das auf eine Kindheitsphantasie zurückgeht, der die Wirklichkeit inzwischen fast beklemmend ähnlich wurde.<sup>271</sup>

Konsequent am Leben der Gräfin orientiert, gestaltete Wedekind in der Figur Veit Kunz

<sup>268</sup> Franziska von Reventlow selbst wusste davon übrigens nichts. Sie lebte seit 1910 in Ascona und hatte den Kontakt zu Wedekind verloren.

<sup>269</sup> Reventlow (1980b)

<sup>270</sup> Beispiele: **Reventlow, Franziska Gräfin zu**, *Der Geldkomplex. Der Selbstmordverein. Zwei Romane*, Frankfurt/M, Berlin: Ullstein Werkausgaben, 1987. und **Reventlow, Franziska Gräfin zu**, *Das allerjüngste Gericht. Erzählungen, Skizzen und Amouresken, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Walter Rösler*, Hanau: Müller & Kiepenheuer, 1989. (a)

<sup>271</sup> **Wedekind, Kadidja**, *Franziska und Galatea. Entnommen aus "Skandal und Legenden einer Biographie Frank Wedekinds (nicht fertiggestellt)*, Literaturarchiv Monacensia München: Monacensia, o.J.. (c), S. 1-3.

nicht nur sich selbst, sondern auch den Mann, der Franziska von Reventlow entwickeln wollte: Ludwig Klages war wie Wedekind in Hannover geboren, irgendwann nach München gezogen und von Reventlow fasziniert,<sup>272</sup> und damit enden die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden auch schon. Klages schloss sich in München den Kosmikern an. Dieser Kreis hatte sich um den elitären und esoterischen Stefan George gebildet, dessen Ziel als Schriftsteller der Verzicht auf allgemeine Verständlichkeit und/oder Breitenwirkung bis in die äußere Gestaltung gewesen war. Er verstand sich als Führer und Lehrer zur Formung einer geistigen Elite, zu der sich Klages zählte. Die Kosmiker, denen sich auch Reventlow für einige Zeit anschloss, propagierten und praktizierten die freie Liebe, der sie eine metaphysische Bedeutung beimaßen. Der heidnische Eros, den die Kosmiker verehrten, sollte weltschöpferisch kosmisch, mehr noch er sollte „kosmogonisch“ sein. Die Kosmiker nannten sich selbst die „Enormen“, die Eingeweihten, die allein noch dem erotischen bzw. dyonysischen Rausch fähig wären. Gräfin Reventlow genoss die sexuelle Freizügigkeit, aber den Anspruch „enorm“ zu sein, mochte sie nicht erfüllen, kommentierte ihn in ihren Tagebüchern stets ironisch, wurde sich über die Wirkung dieses Mannes und seiner Theorie auf sich und andere sehr bewusst.<sup>273</sup> Wie Veit Kunz bei Franziska scheiterte Klages mit seinem besitzergreifendem Anspruch bei der Gräfin: Die Frau wuchs über ihren „Entwickler“ hinaus, der Mann blieb allein zurück.

Die Anlehnung an das skandalumwitterte Leben der Reventlow sollte den Zuschauer neugierig machen, indirekt einen Anreiz geben, ins Theater zu gehen. Um aber auch Leute zu ködern, die sich nicht von möglichen Skandalen reizen lassen, und um gleichzeitig die Ernsthaftigkeit seines Werkes zu demonstrieren, erklärte Wedekind sein Stück zum „weiblichen Faust“:

Am 8.V.11 faßte er den „Plan zu einem weiblichen Faust, Faustine“, kaufte sich allerlei Faustliteratur und sah und las das Puppenspiel. Als Titel tauchte zuerst „Hexensabbath“ auf. Abgeschlossen war das in Ringheften niedergeschriebene Werk am 5.IX.11 und erschien als Franziska. Ein modernes Mysterium in fünf Akten München 1912 bei Georg Müller in einer Auflage zu 3000.<sup>274</sup>

*FRANZISKA* kann durchaus berechtigt als Auseinandersetzung mit dem Faust gelesen und verstanden werden. Aber keinesfalls darf sich die Interpretation darin erschöpfen, wie hier hinreichend gezeigt worden ist.

Anders als in Wedekinds vorherigen Stücken sind in *FRANZISKA* nicht nur zwei gegensätzliche Meinungen in einem Werk, in konträr konstruierten Figuren vertreten. Hier wird dem Zuschauer viel mehr abverlangt: Erstmals bei Wedekind muss das Publikum ein Werk eines anderen Dichters im Kopf haben und mit dem von Wedekind vergleichen, gegenüberstellen und Schlüsse ziehen. Wedekind wagte jenes Experiment, weil Goethe und vor allem seine *FAUST*-Dichtung im Wilhelminischen Kaiserreich äußerst bekannt gewesen war. Goethes *FAUST* wurde so oft interpretiert, zitiert und gespielt, dass Wedekind getrost und berechtigt davon ausgehen konnte, dass jeder Bildungsbürger oder jeder, der sich als solcher verstanden wissen wollte, dieses Stück gut genug kannte, um sich mit ihm in der erwähnten Weise auseinander setzen zu können.

---

<sup>272</sup> Vgl. **Gericke-Pischke, Bianka-Aimée**, *Ein besonderes Modell. Frank Wedekind und Franziska von Reventlow*, unveröffentlichtes Manuskript, ---.

<sup>273</sup> Reventlow (1981), S. 275f

<sup>274</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), Band III, S. 114



Wedekind stand im steten Dialog mit seinem Publikum. Und dieses wollte er erreichen, denn er musste Geld verdienen.<sup>275</sup> Um seine *FRANZISKA* wirklich vom Publikum angenommen zu sehen, so wusste er auch, musste noch mehr geschehen. Von ihm selbst wurde die Anlehnung an *FAUST* von Goethe anlässlich der ersten Lesung des Dritten Aktes 1911 in Berlin ausgerufen. Eine Marketingmaßnahme, versprach sich Wedekind durch diesen Vergleich Zuschauer.

In der Tat tätigte Frank Wedekind große Anleihen bei Goethe. Er übernahm weite Teile der *FAUSTSCHEN* Struktur: Im Ersten Bild gestaltete er den Vertrag vergleichbar mit der Wette im *FAUST*, im Zweiten Bild „Auerbachs Keller“ als modernen Animierbetrieb „Claras Weinkeller“, im Dritten Bild eine Variation des Gretchenthemas, Bild 4-6 lehnen sich an den Kaiserhof an, Bild 9 entspricht der Erlösung Fausts. Bild 7 als Liebeszene und Bild 8 als Theatermilieu sind dagegen Wilhelm Meisters Lehrjahre entlehnt. Erich Mühsam schrieb anlässlich der Uraufführung 1912:

Die Parallele mit Goethes Faust wird im innern Gefüge des Dramas wie auch in äußern Geschehnissen und selbst oft in der Form und den Versmassen geflissentlich bewahrt. Doch kann von einer Anlehnung nirgends die Rede sein, und die Auffälligkeit von Aehnlichkeiten wirkt eher wie ein ironischer Witz Wedekinds.<sup>276</sup>

Frank Wedekind war sich sicher, war das Publikum erst einmal neugierig geworden und wollte im Theater sein Stück, seine Adaption des *FAUST* sehen, dann hätte er halb gewonnen.

Konsequent im Sinne einer Marktorientierung verhielt sich Wedekind auch in der Wahl seiner Themen. Er nahm aktuelle Ideen auf, die jene Bürger, die sich eine gewisse Sensibilität finanziell leisten konnten, bewegten: Die junge Frau, die sich nicht dem bürgerlichen Rahmen anpassen will, die aktuelle Diskussion neuer Formen der Partnerschaft oder Ehe, die leise Kritik an feudalherrschaftlicher Monarchie, die Zensurdiskussionen, die Gegenüberstellung von Künstlertum und Journalismus und die Frage nach der Verantwortlichkeit der Männer für ihre Kinder. All diese Themen verpackte Wedekind in ein Gerüst, das er Goethes Werken abgesehen hatte.

Wedekind bediente sich in *FRANZISKA* durchaus ungeniert im Repertoire des Dichters Goethe, aber auch im Formenkatalog der Literatur, er benutzte souverän die Genre der Verwechslungskomödie, des Kitschromans und des Ritterepos. Und er spielte mit den Vorurteilen seines Publikums. Natürlich erwartete jeder Einzelne von Frank Wedekind, dem Autor von *ERDGEIST* und der *BÜCHSE DER PANDORA* einen für Spießbürger dionysischen Rausch, sex and crime, den wohligen Schauer der Schreckens, und alle Erwartungen wurde bedient. Maudi, eine erfolgreiche Prostituierte, wird vom eigenen Zuhälter umgebracht, weil sie Liebeserklärungen und die Verheißung von Erotik durch ihren Kunden Franz der plumpen Macht ihres Kupplers vorzieht, und damit ihren Luden möglicherweise um ein Einkommen, in jedem Fall aber um dessen Vorstellung von Eigentum gebracht hatte. Sophie, die Ehefrau von Franz, muss letztlich einsehen, dass sie in Wirklichkeit eine Frau geheiratet hatte und deswegen gesellschaftlich ein für alle Mal erledigt sein würde. Sie erschießt sich, weil sie selbst ihre lange bewahrte Selbsttäuschung, rechtens verheiratet zu sein, nicht weiter - trotz aller Anstrengung - aufrechterhalten konnte: Gislind, die Mätresse des Herzogs, ersticht sich auf offener Bühne, weil sie dort vom Publikum endlich den Applaus und die Anerkennung bekommt, die der von ihr über alle Maßen geliebte Mann, der Herzog, nur sehr beiläufig spendet.

---

<sup>275</sup> Vgl. Sattel, Ulrike, *Studien zur Marktabhängigkeit der Literatur am Beispiel Frank Wedekind*. (Diss.), Kassel: 1976. und Vinçon, Hartmut, *Frank Wedekinds Maggi-Zeit. Reklamen / Reiseberichte / Briefe / Mit einem Essay von Rolf Kieser*, Darmstadt: Jürgen Häusser, 1992. und Kieser (1990)

<sup>276</sup> Mühsam (1912), S. 664

### 7.3.2 Ein weiblicher Faust?

Anlässlich der ersten Lesung des Dritten Aktes von *FRANZISKA*, schon 1911, nahm Wedekind zum Anlass, einen reklametechnisch wirksamen Leitgedanken zu formulieren, der bis zu dieser Arbeit die Deutung dieses Stückes bestimmt hatte:

Meine Damen und Herren! Bitte: denken Sie sich eine ... ganz banale Idee! Denken Sie sich eine ... sehr nahe liegende Idee! Dann muss ich mich schuldig bekennen, diese Idee ausgeführt zu haben -, ich habe nämlich einen weiblichen Faust geschrieben: Franziska<sup>277</sup>

Diese Idee war wirklich banal und schon lange vorher, 1840, von Ida Hahn-Hahn als der Roman *GRÄFIN FAUSTINE*<sup>278</sup> höchst erfolgreich verwirklicht worden. Der Erfolg jenes Romans hatte Wedekind ermuntert, selbst auch einen Weiblichen Faust zu schreiben. Mit dieser Idee hatte Wedekind sehr viele Jahre gespielt, doch schon seine Beraterin der Jugendzeit, Olga Plümacher-Hünerwadel<sup>279</sup>, hatte mit dem Hinweis auf den immer noch bekannten und kontrovers diskutierten Roman *GRÄFIN FAUSTINE* abgeraten.

Der Titel war hier Programm: Hahn-Hahn gestaltete einen weiblicher Faust, d.h. eine weibliche Figur, die genau wie ihr männliches Pendant Entgrenzung, also kein Verharren und Beharren im Althergebrachten, sondern Entwicklung, neue Erfahrungen und Erlebnisse will. Die Romanheldin Gräfin Faustine lebt in einer freien Beziehung. Dann lernt sie aber einen animalisch anziehenden Mann kennen, der von ihr die Eheschließung mit der Begründung fordert, sie nur ehren zu können, wenn sie auch seinen Namen trüge<sup>280</sup>. Sie stimmt der Ehe zu, erwartet aber als Gegenleistung von ihrem Mann einen steten Rausch der Ekstase. Gräfin Faustine wird Mutter eines Sohnes und muss schließlich als Realität anerkennen, dass es keinen permanenten Rausch geben kann. Sie zieht sich resigniert in ein Leben im Kloster zurück.

Die weibliche Titelfigur, Gräfin Faustine, forderte Epoche machend, als Individuum mit eigenen Rechten und Bedürfnissen wahrgenommen zu werden, unabhängig von einem Mann, dessen Wollen, dessen Namen. Zu jener Zeit war das eine wahrlich revolutionäre Forderung, denn das damals gültige Gesetz, das Preußische Landrecht, sah Frauen im Falle einer Heirat auf einer Stufe mit unmündigen Kindern. Der Roman *GRÄFIN FAUSTINE* wurde von seiner bürgerlichen Leserschaft heftig diskutiert und von dessen Kritikern als „Skandalroman“ gewertet, natürlich wegen des Inhalts, aber auch aus politischen Gründen. Ida Hahn-Hahn stellte nämlich ganz ohne Anlehnungen an frühsozialistische oder liberale Forderungen jener Epoche pragmatisch die Frage: Was geschieht, wenn sich eine Frau das Recht nimmt, ihr persönliches Streben nicht in Liebe und Ehe münden zu lassen? Die Frau Ida Hahn-Hahn wagte ein schriftstellerisches und gedankliches Experiment und wurde dadurch zur meistdiskutierten Schriftstellerin des Vormärz.

Die Wedekindschen Entwürfe, *FAUSTINE* von 1892 und *WEIBLICHER FAUST* von 1894, sind beide, wie auch die *GRÄFIN FAUSTINE* von Ida Hahn-Hahn grundlegend in seiner *FRANZISKA* verarbeitet worden sind. Allen diesen Texten ist gemeinsam, dass sie eine wesentliche Anschauung bearbeiten, die Friedrich Nietzsche in seinem großen Aufsatz *SCHOPENHAUER ALS*

<sup>277</sup> Hardekopf (1911), S. 440

<sup>278</sup> **Hahn-Hahn, Ida**, *Gräfin Faustine. Nachwort von Annemarie Taeger (1840)*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1986.

<sup>279</sup> Olga Plümacher war eine Freundin von Frank Wedekinds Mutter, die Wedekind ob ihres scharfen Verstandes bewunderte und seine „philosophische Tante“ nannte. Sie dürfte die einzige Frau im Leben Frank Wedekinds gewesen sein, die er trotz ihres Geschlechtes wirklich ernst genommen, deren Intelligenz er geschätzt hatte und deren Ratschläge er annehmen konnte. Sie war es auch, die Wedekind mit den Werken Nietzsches, lange vor dessen Blütezeit, bekannt gemacht hatte.

<sup>280</sup> Einer der Gründe, weshalb Franziska Dr. Hofmiller nach seiner Lesart unbedingt heiraten müsse, klingt verblüffend ähnlich: Er würde auch nur eine Frau ehren können, deren Jungfernschaft ihm geopfert worden sei.

*ERZIEHER* von 1874 beschrieb. Nietzsche verlangte von jedem Menschen, der nicht zur Masse gehören wolle, aufzuhören, gegen sich selbst bequem zu sein. Jener Mensch solle endlich aufstehen und seinem Gewissen folgen, welches ihm ohnehin stets erkläre, dass sein jetziges Tun, Meinen und Begehren nicht er selbst sei, sondern nur ein „öffentlich meinender Scheinmensch“<sup>281</sup>.

Ohne Differenz zwischen den Menschen, ohne den Mut der Höheren, sich über die Untern zu erheben und eine Rangordnung der Individuen nach Werten zu schaffen – ist der Fortschritt zu jenem Ideale der Erhöhung des Menschen unvollziehbar.<sup>282</sup>

Der Mensch könne sich also nur entwickeln, wenn die Stärkeren, die den Mut hätten aufzustehen und zu verändern und damit Orientierung vorgäben. Wedekind war, anders als die meisten Zeitgenossen, zeitlebens davon überzeugt, dass zu diesen höheren Menschen auch Frauen zählten, dass ihre Entfaltung vom willenlosen Besitz zur selbstbewussten und selbstachtenden Frau die Menschheit entscheidend in deren Entwicklung weiterbrächte. In diesem Sinne folgerichtig handeln die beiden weiblichen Protagonisten aus Wedekinds Entwürfen, Faustine und Alma, wenn sie mit der Geborgenheit, dem Schutz und der finanziellen Sicherheit ihrer Familie brechen.

Faustines Individualismus ist noch stärker als der Almas ausgeprägt, sie hat zum Ziel, ausschließlich sie selbst sein. Dafür ist sie bereit, ihre Geschlechtsidentität aufzugeben. Sie liefert als Gegenleistung für ihren Geschlechtswandel und Preis für die eigene Freiheit als Mann leben zu können, Mädchen bereitwillig der Verdammnis anheim. Faustine fühlt sich dazu berechtigt, weil jene nicht ausbrechen wollten und Beständigkeit und Sicherheit der grundlegenden Veränderung zum eigenständigen Menschen vorzogen.<sup>283</sup>

Alma und Faustine liefern das gedankliche Modell, das in *FRANZISKA* weiterentwickelt wurde: Auch Franziska sprengt Normen und Regeln, ist nicht bequem gegen sich selbst, allerdings ohne von einem „Herrenmenschentum“ wie noch in *FAUSTINE* bestimmt zu sein. Franziska ist bereit, Grenzerfahrungen zu machen und dafür Opfer zu bringen. Und genau hier trifft sie sich mit Faust, dessen Streben nach Erkenntnis ein Verharren als Lehrer und Forscher unmöglich machte.

Franziska will sich den traditionellen Rollenzuschreibungen entziehen, ohne jedoch auszuschließen, später eine zufriedene Ehefrau zu werden:

Franziska: Es gibt doch aber wirklich genug achtzehnjährige hübsche Mädchen, die nichts Besseres mit sich anzufangen wissen, als sich zu verheiraten. Ich werde mich ja sicherlich auch einmal verheiraten. – Aber jetzt möchte ich doch erst meines eigenen Daseins ein wenig froh werden. (I/1. 2)

Sie fordert die Freiheit, den Zeitpunkt ihrer Eheschließung selbst zu bestimmen. Darüber hinaus hatte sie die konventionell zu nennende Ehe ihrer Eltern sehr genau beobachtet

Franziska: Vater und du, ihr seid in meinen Augen heute noch die beiden besten, klügsten, edelsten Menschen, die auf dieser Welt je gelebt haben. Wenn es euch beiden nicht möglich war, eine glückliche Ehe zu führen, dann gibt es überhaupt kein eheliches Glück. In die Hölle einzutreten, in der ihr, solange ich denken kann, gestöhnt und geschrien habt, dafür bedanke ich mich. (I/1. 1)

---

<sup>281</sup> Nietzsche (1905), S. 389

<sup>282</sup> Erschienen in: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. Neue Folge, 107. Band, Heft 2, 1896, S. 202-215. **Simmel, Georg**, "Friedrich Nietzsche. Eine moralphilosophische Silhouette," *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 03.05.2006 1896, 202-215.

<sup>283</sup> Faustine lebt hier die Idee des „Herrenmenschen“ aus, der aus egoistischen Motiven heraus andere ins Verderben schicken darf.

Eine weitergehende Analyse dieses ursprünglich von Nietzsche formulierten Ansatzes wie auch aller ähnlichen hier oder in anderen Werken Wedekinds sprengt den Rahmen dieser Arbeit.

und entschieden, dass sie diese Form der Ehe nicht ertragen würde. Sie hatte für sich den Schluss gezogen, dass sie vor ihrer Ehe unbedingt Erfahrungen sammeln müsse, um Selbsterkenntnis zu gewinnen, weil sie später keinesfalls dem zukünftigen Ehemann unterlegen sein wolle.

Und genau hier liegt der entscheidende Unterschied zu *GRÄFIN FAUSTINE*: Franziska bricht nicht nur mit den gesellschaftlichen Regeln, die von Frauen die Unterordnung unter einen Mann verlangen, sondern auch mit der traditionellen Rolle der bürgerlichen Mutter: Sie lässt weder Kindermädchen ihr Kind aufziehen, noch den Vater Entscheidungen bezüglich der Erziehung treffen. Sie nimmt ihre Verantwortung selbst und bewusst allein wahr. Franziska hat eine echte Aufgabe im Leben jenseits der Sinnlichkeit gefunden, die sie aktiv wahrnehmen kann, und muss sich nicht mehr, wie einst ihre Vorgängerin Gräfin Faustine, resigniert ins Kloster zurückziehen.

In *FRANZISKA* wird deutlich, wie sehr Wedekind seine Gedanken und Ideen hin auf sein Publikum kontrolliert und zensiert. Er nahm auf der einen Seite die Warnung vor einer zu großen Annäherung an *GRÄFIN FAUSTINE* ernst und nannte sein Stück zunächst in Anlehnung an Goethes *FAUST HEXENSABBATH*. Doch dieser Titel hielt sich nicht, sein Werk erschien unter dem Titel *FRANZISKA*<sup>284</sup>. Dafür machte Wedekind wenigstens in der Anfangszeit - aus Reklamegründen - den Zusammenhang zu dem Werk der Deutschen immer wieder explizit deutlich.

## Die Wette im FAUST, der Vertrag in FRANZISKA

FAUST von Johann Wolfgang von Goethe ist die bekannte Geschichte eines Gelehrten, der seine Grenzen kennen lernen möchte. Er will immer mehr wissen, da er aber alles verstehen kann, langweilt er sich mit der Zeit. Um seinem Wissensdurst neue Nahrung zu verschaffen, versucht er sich in Magie. Es gelingt ihm, den Erdgeist zu beschwören. Faust kommt aber mit seinem Anspruch, dem Gotte gleich zu sein, nicht an. Im Gegenteil, von dem von ihm selbst beschworenen Erdgeist, einem, wenn man so will, Untergeist der Schöpfung, wird Faust gewogen, aber für zu leicht befunden. Daraufhin will Faust sich enttäuscht das Leben nehmen, kann diesen Entschluss jedoch nicht ausführen. Hier tritt Mephistopheles auf den Plan, der Faust des Selbstmitleids anklagt, ihm aber seine Dienste gegen Fausts Dienste im Jenseits anbietet. Faust glaubt nicht an die Fähigkeiten Mephistopheles. Er misstraut ihm, dass er ohne schönen Schein nichts zu geben habe wie rotes Gold, das in der Hand zerrinne, oder ein schönes Mädchen, das in den eigenen Armen bereits mit dem nächsten anbandele. Deswegen bietet Faust dem Mephistopheles eine Wette an:

Faust: Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,  
So sei es gleich um mich getan!  
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,  
Dass ich mir selbst gefallen mag,  
Kannst du mich mit Genuß betrügen:  
Das sei für mich der letzte Tag!  
Die Wette biet ich!

Mephistopheles: Topp!

Nachdem Mephistopheles den Pakt, die Wette, schriftlich niedergelegt hatte, besteht er auf einer Unterschrift aus Blut, der sicheren Bestätigung. Faust selbst ist maßlos enttäuscht über sich und sein Können. Da er offensichtlich ein Mann der Extreme ist, stürzt er sich nun in das Erleben von Sinnlichkeit. Aber nicht in eine, die Spaß, Freude, Lust bereitet, nein,

---

<sup>284</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), III, S. 114

unsägliche, Gott ebenbürtige Schmerzen will Faust ertragen. Und er verpflichtet sich freiwillig und hochmütig, nur noch als Verzweifelter leben zu wollen, um der drohenden Selbstzufriedenheit zu entkommen:

„Allein ich will!“<sup>285</sup>

Worauf das Spiel um die Seele Fausts beginnt.

In *FRANZISKA* geht es um ein junges Mädchen, das sich nicht in die Regeln der Gesellschaft einfügen will. Faust war die Wissenschaft als solche nicht genug, er suchte nach neuen Reizen und beschwor deshalb den Erdgeist. Er durchbrach damit wissenschaftliche Vorschriften, Franziska jedoch bricht mit gesellschaftlichen Normen. Sie verführt einen Mann und verliert ihre Jungfernschaft und damit die Eintrittskarte zu einem gutbürgerlichen und abgesicherten Leben.

Mit der bürgerlichen Forderung nach einer jungfräulichen Braut wurde für Wedekind der Irrsinn einer Auffassung offenbar, die sinnvolle Kräfte bindet statt zur Entfaltung zu bringen, nur um die Frau klein zu halten, damit der Mann der vermeintlich stärkere bleiben kann: Wedekind fand drastische Worte:

Die hohe gesellschaftliche Schätzung, in der die weibliche Jungfräulichkeit steht, bedeutet für das Weib die tiefste Erniedrigung, die in unserer menschlichen Culur denkbar ist. Das Geschlechtsleben des Haustieres wird vom Menschen in der Absicht überwacht, die Entfaltung der Kräfte möglichst zu fördern; das Geschlechtsleben des Weibes wird vom /Mann/ der Gesellschaft in der Absicht überwacht, die Entfaltung der Kräfte möglichst zu hindern. In dieser einen Hinsicht steht das Weib in unserer heutigen Gesellschaft unter dem Haustier.<sup>286</sup>

Franziska hatte bewusst und wissentlich die Tür zu einer üblichen Karriere als Ehefrau zugeschlagen. Sie schüttelt die Episode Dr. Hofmiller mit den Worten ab:

Franziska: Gewissensbisse?! – Er fühlt sie wegen seiner Handlungen, ich meiner Natur wegen. [...] Deine Umarmung, dachte ich, verscheucht die Gespenster. Unsinn! Sie gab ihnen Greifbarkeit. Jetzt sind's erst Menschen. - - Ich werde aufschreiben, was sie tun. Aber erst, wenn mein Blut ruhiger fließt. – Wie wohl ich mich unter dem Gelichter fühle. (I/1.3)

Sie erkennt mit diesem Satz an, dass sie andere Erfahrungen als alle anderen machen wird, weil sie zu ihrer Natur stehen muss. Indem sie Hofmiller verführte, machte sie den Versuch, sich zu integrieren, in der Annahme, dass dann ihr Erregungszustand auf Normalmaß gestutzt werden würde, und sie in die Lage versetzt werden könnte, ein normales Leben zu führen.<sup>287</sup> Aber das Gegenteil war eingetreten. Ihr wird klar und völlig bewusst, dass sie niemals das typische Leben einer bürgerlichen Frau würde führen können. Damit unterscheidet sie sich völlig von Faust, der sich aus Lebensüberdruß umbringen will und nur von Mephistopheles durch das Versprechen neuer Erfahrungen davon abgehalten werden kann. Franziska ist weder verzweifelt noch sich selbst überdrüssig oder selbstmordgefährdet. Sie ist in ihrer von ihr selbst erkannten Fähigkeit zum sexuellen Rausch überaus stark und akzeptiert sich, wie sie ist, ohne Gewissensbisse oder Ressentiments:

Franziska: Ich lebe in einer anderen Welt. Die Einrichtungen sind andere. Die Freuden sind andere. Das Unheil ist ein anderes. – Ich verschließe es nicht mehr in mir. Ich brauche mir den Hexentanz<sup>288</sup> nur diktieren zu lassen. (I/1.3)

<sup>285</sup> Goethe (1983), *FAUST I*: 1784

<sup>286</sup> Wedekind (---a), Nr. 16/6.

<sup>287</sup> Das Hormone das Gefühls- und auch Verstandesleben eines Menschen völlig durcheinander wirbeln können, war zu jener Zeit noch unbekannt: Deshalb musste auch die Figur Franziska annehmen, dass nur die noch nicht gemachte sexuelle Erfahrung sie in diesen Erregungszustand versetze. Als sie ihren Irrtum erkannte, musste sie annehmen, dass ihr Wesen, ihre Natur, sie zu einem nichtintegrativen Mitglied der bürgerlichen Welt jener Jahrhundertwende machte.

<sup>288</sup> Anspielung auf den sinnlichen Rausch der glühenden Leidenschaften in der Walpurgisnacht im *FAUST*: Faust bricht erschrocken ab, als er in den Armen der Hexe die Vision eines gerichteten Gretchens hat.

Faust dagegen hatte sich selbst nicht annehmen können, seine dunklen Seiten, als die er den sinnlichen Rausch empfand, nicht akzeptieren können. Zufriedenheit gelang ihm deshalb erst im hohen Alter. Faust kam zur Ruhe, nachdem er zunächst die Sorge kennen lernte und mit Blindheit bestraft wurde. Mit der Erfahrung dieser Seite des Lebens konnte er endlich das Leben und sich annehmen und forderte den Augenblick zum Verweilen auf, was seinen sofortigen Tod nach sich zog.

Mephistopheles trat für Faust im höchsten Moment der Verzweiflung auf, er rettete ihm das Leben. Er versprach ihm Anregungen, derentwillen es sich lohne, weiter zu leben. Veit Kunz hingegen rettet weniger Franziska als sich selbst das Leben. Denn er sieht in dieser Frau mit langen Beinen die Chance zur Veränderung seiner Existenz: Sich mit ihrer Hilfe vom Beruf des Versicherungsverreters lösen zu können, ist seine Perspektive für sein neues Leben. Er stellt sich Franziska als „Sternenlenker“ vor, vermittelt den Eindruck, göttergleich über Männer und Frauen bestimmen zu können. Eine Täuschung, die aber über weite Teile in *FRANZISKA* überraschend gut funktioniert.

Veit Kunz will die gesanglich völlig unbegabte Franziska zur Sängerin ausbilden. Er verspricht ihr eine beispiellose Karriere, sie zu einem Stern allererster Größe zu machen, und sie als Star in allen Weltteilen auftreten zu lassen. Franziska ist dem nicht abgeneigt, aber sie will sicher gehen: Sie fordert Freiheit und Lebensgenuss, die ihr von ihm zugestanden werden.

Veit Kunz: soweit ein Weib jemals daran Gefallen fand (I/1.3)

Doch das ist Franziska bei weitem nicht genug, sie muss mehr haben, sie fühlt sich von einer Kraft dazu gezwungen, die außerhalb ihres Wollen und Können liegt:

Veit Kunz: Sie fordern mehr, als was ein Weib an Freuden erleben kann.

Franziska: Ich bin von unbekanntem Gewalten dazu gezwungen.

Veit Kunz: Sind Sie denn etwa so unvernünftig, ein Mann werden zu wollen?

Franziska: Wenn es mir möglich wäre, nichts zu verlieren, sondern nur zu gewinnen.(I/1.3)

Franziska stellt eindeutige, vehemente Forderungen, denn sie will nur gewinnen. Veit Kunz wird sich dagegen längst nicht so klar um deren Umsetzung bemühen. Muss er auch nicht, weil er sich ganz sicher sein kann, dass er am Ende den Sieg davontragen wird, weil er nur eigennützige Interessen verfolgt. Nachdem er für die Erfüllung von Franziskas Forderung, ein Mann werden zu wollen, mehrere wirklich unsinnige Bedingungen wie gährende Rachenstellung und wackelnde Ohren gestellt hatte, offenbart Veit Kunz seine wahre Vorstellung: Sie soll seine Geliebte werden. Doch genau das möchte Franziska nicht. Es kann nicht ihr Ziel sein, dem einen Mann entronnen zu sein, um direkt in den Armen des nächsten zu landen:

Franziska: Ihre Geliebte? - - Ich denke, Sie machen einen Mann aus mir? [...] Ließe sich das nicht umgehen? – Wenn Sie mich unmusikalisches Ding zur Sängerin ausbilden wollen, dann können Sie mich sicherlich ebenso rasch gleich zum Sänger ausbilden.(I/1.3)

Dieses Argument ist stichhaltig, aber nicht in seinem Interesse. Deshalb warnt Veit Kunz sie, ihr Wunsch, ein Mann werden zu wollen, käme sie teuer zu stehen. Doch Franziska ist sich sicher, dass sie genau das will:

Franziska: Mehr als ich jetzt bin, kann mich die Verwandlung unmöglich kosten.

Veit Kunz: Überlegen Sie sich's, mein Kind. Ich lasse Sie zwei Jahre hindurch das Leben eines Mannes führen, mit aller Genussfähigkeit, aller Bewegungsfreiheit des Mannes ... (I/1.3)

So klug Franziska sich gegenüber Dr. Hofmiller geschlagen hatte, als es um die Vermeidung ihrer eigenen Eheschließung gegangen war, diesem rhetorisch geschulten Verkaufspraktiker ist sie nicht gewachsen. Sie merkt nicht sofort, dass sie nicht wirklich zum Mann werden soll, sondern lediglich dessen Möglichkeiten in Genussfähigkeit und Bewegungsfreiheit zugesprochen bekommt.

Franziska: Gott sei Dank!

Veit Kunz: Dafür sind Sie nach Ablauf der zwei Jahre bis an Ihr seliges Ende mein Weib, meine Leibeigene, meine Sklavin. (I/1.3)

Franziska spürt die Falle: Instinktiv antwortet sie:

Franziska: Wenn ich will! (I/1.3)

Veit Kunz beruft sich auf das Naturgesetz, dass die Frau zum Eigentum des Mannes befehle:

Veit Kunz: So befiehlt das Naturgesetz. Ich kann's nicht ändern. Sie brauchen das Abenteuer nicht zu wagen.

Franziska: Ich kann Sie töten, bevor meine Männlichkeit endet.

Veit Kunz: Mich. Aber nicht das Gesetz.

Franziska: Gesetze sind Männerwerk.

Veit Kunz: Nicht alle. (I/1.3)

Franziska ist nicht überzeugt. Für sie sind Gesetze, ob Naturgesetz oder nicht, stets männlich orientiert. Sie verfügt dabei weniger über eine juristische als über eine mehr idealistische Rechtsvorstellung. Und deshalb ist sie der Überzeugung, brauchten Gesetze weder richtig ob ihrer Existenz und deshalb unumgänglich zu sein, noch müssten sie zwangsläufig von ihr, Franziska, anerkannt werden. Sie beharrt aber nicht länger auf diesem Standpunkt. Sie ahnt eine Falle und hakt explizit nach:

Franziska. Dann werde ich also ein wirklicher Mann? Genau so, als hätte mich Gott als Mann geschaffen?

Veit Kunz: Genau so. Auf zwei Jahre. Nicht eine Sekunde länger. (I/1.3)

Veit Kunz lügt, ohne mit der Wimper zu zucken. Nur in dem Punkt, in dem seine wirklichen Absichten liegen, hat er plötzlich Skrupel, gegenüber Franziska direkt unaufrichtig zu sein. Er umgeht eine klare Antwort:

Franziska: Und Ihre Geliebte brauche ich nicht zu sein?

Veit Kunz: Wozu die Frage? Wir sind beschränkte Menschen. (I/1.3)

In der Folge beginnt das irdische Spiel, wer von beiden am Ende Recht behält; ob Franziska Veit Kunz töten wird oder nicht; ob das Naturgesetz, das Frauen zum Eigentum des Mannes erklärt, gilt oder nicht.

Der Unterschied zwischen den beiden hier dargestellten, wenn man so will, Vertragsabschlüssen, ist deutlich. Im *FAUST* wird Lebensüberdruß zum Thema, Faust leidet unter chronischer Selbstüberschätzung, er will Schmerz und Leid im titanischen Ausmaß ertragen. Mephistopheles dagegen warnt ihn und stellt sich als Partner zur Verfügung. Denn ihn interessiert nur Fausts Seele. Die Bedingungen, sie zu erhalten, sind klar formuliert. Da ist kein Versteckspiel, die Sprache ist eindeutig, die Partner sind nach anfänglichem Misstrauen fair und ehrlich gegeneinander.

Nicht nur der Ton, sondern auch die Ziele sind gänzlich andere in *FRANZISKA*: Wollte Mephistopheles die Seele Fausts, will Veit Kunz den Körper Franziskas zur alleinigen Verfügung. In *FRANZISKA* ist weder von Fairness oder gar Vertragserlichkeit etwas zu spüren.

Franziska stellt zwar eindeutige Forderungen, aber die Antworten von Veit Kunz sind ausweichend oder offensichtlich gelogen. Dasselbe passiert beim Festlegen der Bedingung für das Vertragsende nach zwei Jahren: Veit Kunz weiß genau, was passieren wird. Franziska dagegen sucht schon im Moment des Abschlusses nach Ausweichmöglichkeiten, Umgehungsideen. Da es um ihr eigenes Leben geht, ist sie bereit zu kämpfen: Ein Vertrag kann dabei hilfreich sein, muss es aber nicht.

## **Faust und Franziska, Mephistopheles und Veit Kunz**

Die geniale Idee Wedekinds, seinen Veit Kunz als Parallele des Mephistopheles zu einem Versicherungsvertreter werden zu lassen, ist nicht nur ungemein witzig, sondern logische Konsequenz der Annahme, dass Gott als moralisches Regulativ und Erlösungsvorstellung in der modernen Welt des 20. Jahrhunderts nicht mehr existent sei, und deshalb der Mensch geldwerte Sicherheit am höchsten schätze.

Mephistopheles nannte sich selbst den Schalk des Himmelreichs. Als solcher verunsicherte er, indem er die Selbsttäuschung oder die Überheblichkeit des Menschen verspottete. In der Welt der Franziska, in der alles und jeder am finanziellen Wert und/oder Gewinn gemessen wird, ist folgerichtig der Schalk der modernen Welt der Versicherungsvertreter, weil er Sicherheit vorgaukelt, wo es sie nicht geben kann, sondern allerhöchstens finanzielle Absicherung: Wenn Sophie ihren Ehemann gegen Untreue oder der Herzog sich selbst gegen Wahnsinn versichern will, kann die Police weder die Untreue noch den Wahnsinn verhindern, sondern nur einen vorher vertraglich vereinbarten Gegenwert des zu erwartenden Schadens anerkennen und die Versicherungsgesellschaft zur Auszahlung verpflichten. Und weil der Versicherungsvertreter Machbarkeit ohne Grenzen oder Tabus vortäuscht, aber nicht umsetzen kann, wird Veit Kunz zu Recht zum Schalk des Erdenreiches.

So ist auch die Motivation der beiden Hauptfiguren im *FAUST* und in *FRANZISKA* zu verstehen: Mephistopheles wollte die Wette im göttlichen Auftrag gewinnen, Veit Kunz will im Vertrag die direkte, persönliche Sinnesbefriedigung gesichert wissen. Musste ersterer ehrlich sein, weil er immer den Gesetzen Gottes unterlag, darf letzterer lügen, vorgaukeln, betrügen, denn in seiner Welt herrscht nicht Moral, sondern das Gesetz des Stärkeren. Mephistopheles wird am Ende die redlich erarbeitete Seele nicht gewinnen, weil Gott sich schützend vor Faust stellt. Aber auch Veit Kunz wird Franziska trotz aller Bemühungen nicht zur Sklavin erhalten, weil er sich nicht bescheiden konnte und seine Sinnenlust über die Vernunft stellte. Er behandelte Franziska nicht als ernstzunehmenden Vertragspartner, sondern er spielte mit ihr und verliert folgerichtig Beruf und Ansehen und die Frau noch dazu.

Franziska verlangt es nach individueller Verwirklichung. Sie will persönliche Freiheit. Doch als bürgerliche Frau des beginnenden 20. Jahrhunderts gilt sie eher als Objekt, als Wertanlage denn als Mensch. Franziska durchschaut dies, will es aber für sich selbst nicht akzeptieren. So nutzt sie die erste Chance zum Ausbruch, sie lässt sich mit einem Vertrag mit Veit Kunz zum Mann machen. Diese Entscheidung ist in einer patriarchalisch orientierten Gesellschaft, in der alle Machtmittel in männlichen Händen liegen, konsequent. Aber die Chance auf echte Gleichberechtigung durch einen simplen Geschlechtertausch scheitert. Franziskas Männlichkeit ist mitnichten biologisch, sondern nur vorgegaukelt, ein Schattenspiel, ausschließlich auf hypnotischer Wirkung beruhend, auf welches dumme, unaufgeklärte, sich selbst betrügende weibliche Wesen reihenweise hereinfließen.



Die Möglichkeiten, Grenzen zu erfahren, enden für Franziska am urweiblichen Schicksal. Trotz aller theoretischen Aussichten auf sexuelle Freiheit und Erfahrungen männlicher Macht wird sie schwanger, pikanterweise von jenem, der ihr Freiheit als Mann versprochen hatte. Damit sind ihr weitere Erfahrungen außerhalb der Mutterschaft versagt. Ihre Illusion, als Frau wie ein Mann handeln zu können, zerbricht endgültig.

Franziska entscheidet sich zunächst zum selbstbestimmten Leben als Künstlerin und treibt deswegen ab. Damit nimmt sie sich das Recht, selbst den Zeitpunkt einer Übernahme von Verantwortung für einen anderen Menschen zu bestimmen, wie sie sich seinerzeit das Recht genommen hatte, selbst die Verantwortung für ihr eigenes Leben zu übernehmen, indem sie den Zeitpunkt ihrer Eheschließung selbst bestimmen wollte. Aber ein Weg als Künstlerin ist ihr nicht vorbestimmt: Im *ZWEITEN ENDE* scheitert sie als Frau, weil sie die Kunst zugunsten eines Mannes und der sinnlichen Befriedigung aufgegeben hatte. In *FRANZISKA* scheitert sie als Künstlerin, weil sie über Veit Kunz und dessen Kunstvorstellung hinausgewachsen ist, ohne selbst etwas Neues entwickeln zu können, etwas Eigenes zu schaffen.<sup>289</sup> Sie zieht sich auf urweibliche Befähigungen zurück: Sie wird Mutter. Eine weitere Ausübung des Berufes als Schauspielerin ist ihr damit nicht mehr möglich.

Franziskas soziale Verantwortung liegt in der Mutterschaft. Damit folgt Wedekind dem Gedanken Nietzsches, der Mutterschaft zum höchsten Gut erklärt hatte, und dessen Philosophie einer aktiven Mutterschaft ohne Vater die Frauenrechtlerin Hedwig Dohm zur Gründung des weithin bekannten und sehr agilen „Bundes für Mutterschutz und Sozialreform“ bewogen hatte. Auch gesellschaftlich wurde diese Idee von Gräfin Reventlow und einigen anderen, vor allem Groß-Bürgerlichen und Adligen, vorgelebt. Wedekind trifft den Stand der aktuellen Diskussion und passt sich damit dem Interesse seines Publikums an, welches die Kinderaufzucht, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, stets als ursprüngliche und schicksalhafte Aufgabe der Frau sah.

Doch wäre die Vorstellung, das Ziel der weiblichen Entwicklung sollte eine eigenverantwortliche, finanziell unabhängige, ehelich ungebundene Mutter sein, für den von Wedekind angenommenen Zuschauer, gar zu extrem, die Idee zu provokant. Er müsste befürchten, sein mühsam gewonnenes Publikum wieder zu vertreiben. Deshalb stellt er es der Phantasie des Publikums anheim, ob Franziska nicht doch dem ernsthaften Bewerber, Karl Almer, als Ehemann und Vater für ihr Kind die Hand fürs Leben reichen werde.

War das Ziel von Faust, dem gestandenen, in Ehren ergrautem Wissenschaftler, vor allem geistige Kontemplation, weil er sich den Göttern gleich sah, wollte er Wissen als Selbstbefriedigung und nicht als soziale oder moralische Aufgabe, sondern als Erkenntnis, will Franziska Freiheit in ihrer persönlichen Erfahrungswelt. Beide sind egoistisch auf ihre ureigensten Defizite geprägt. Die wirkliche Polarität der Figuren liegt demnach zwischen dem reinen Kopfmenschen Wagner, der ohne Gefühl um reines Wissen strebt, während der ungebildete Gefühlsmensch Franziska rein intuitiv alles erfüllen und erleben will.

Die Unterschiede in der Motivation für den Ausbruch aus den gesellschaftlich vorbestimmten Rahmen sind deshalb besonders zu betrachten: Faust kennt keine Grenzen seiner Begabungen, und da er sich nicht politisch auflehnt, gerät er auch nicht in Gefahr, tatsächlich Begrenzungen zu erleben. Faust sieht sich gottgleich, giert nach immer mehr und mehr. Franziska ist gleichfalls nicht politisch motiviert. Das Spiel im Herzogtum als Geist und geistiger Mentor des Herrschers treibt sie nicht, weil sie politische Macht erringen will, sondern weil Kunz, der Schalk des Erdenreiches, es so will, denn sie soll persönliche Macht über andere Menschen kennen lernen. Franziska sieht sich beileibe nicht gottgleich, auch lebt sie kein Herrenmenschentum, und doch erfährt sie Grenzen, die ihr allein wegen ihres Geschlechtes aufgezwungen werden. Sie will diese Grenzen nicht anerkennen müssen, sie will menschengleich, in ihrer Erfahrungswelt damit männergleich sein.

<sup>289</sup> Eine zeittypische Annahme, die aber auch von Frank Wedekind vertreten wurde, war, dass Frauen nicht selbst etwas schaffen können, sondern nur reproduktiv seien, dass sie nur als Vermittlerin wie als Tänzerin oder Schauspielerin eigene Leistung hervorbringen können.

Sabine Doering schlussfolgerte in ihrer Untersuchung *DIE SCHWESTERN DES DOKTOR FAUST*, dass sich Franziska nicht entwickelt habe, sondern dem fundamentalen Gegensatz von Körperlichkeit und „männlicher“ Aktivität<sup>290</sup> verhaftet geblieben sei. Eine eklatante Fehldeutung: Faust wie Franziska geben selbst den Anstoß für ihr weiteres Leben: Er aus Überdruß, sie aus Freiheitsdrang. Wie Faust lässt auch sie sich zunächst treiben. Sie beginnt aus eigenem Antrieb in dem Moment zu handeln, als sie nichts mehr lernen kann. Sie verändert Veit Kunz' Stück und vernichtet damit ihren „Sternenlenker“. Sie wählt die reine sexuelle Lust und beendet damit ihre Beziehung. Sie erzieht ihr Kind allein, ohne sich auf einen Erzeuger zu berufen. Dadurch verändert sie „männlich aktiv“ ihre eigene Welt innerhalb der bürgerlichen Welt und entwickelt sich persönlich weiter. Im Spiel des irdischen Kräftemessens erweist sich Franziska als die Stärkere. Sie allein kann den Schalk des Erdenreiches besiegen.

Franziska sieht sich beileibe nicht gottgleich wie Faust: Sie sieht sich menschengleich. Und die Welt der Franziska ist irdisch, sie fordert Anpassung an weltliche Situationen von einer Frau, die sich gegen die von der Gesellschaft auferlegte und von ihr als unnatürlich empfundenen Grenzen und Begrenzungen wehrt. Franziska will persönliche Freiheit, sie will selbst über sich verfügen, sie will sich ihren Partner ebenso wie ihre gelebte Sexualität aussuchen, und sie will von einem Mann unabhängig sein. Dabei beweist sie hohe soziale Verantwortung gegenüber sich selbst und ihrem Kind. Faust, nur auf sich selbst bezogen, lernte Zufriedenheit kennen und wollte verharren, Franziska dagegen integriert männliche Attribute in ihre Weiblichkeit: Sie verändert aktiv sich und ihre Welt.

Faust ließ die Wüste bewässern und wurde ob dieser sozialen Tat von Gott erlöst. Franziska wird ihre soziale Verantwortung in der Erziehung ihres Kindes wahrnehmen. Deshalb findet Franziskas ihre Erlösung nicht mehr nach dem Tod verheißend im Himmel wie einst Faust, sondern ganz konkret auf Erden in ganz fassbaren Anforderungen und deren Handhabungen. Nicht das Ewig Strebende und Bemühte auf die Zukunft, sondern die reale Anforderung der Gegenwart gilt es, mühend zu erfüllen. Ein versöhnliches Ende.

Veit Kunz als Schalk des Erdenreiches erfährt seine Zurechtstutzung auf normales menschliches Maß in der Welt des Theaters, in der Wilhelm Meister einst seine Befähigung erhielt. Ariane Martin hat völlig Recht, wenn sie feststellt, dass es sich bei *FRANZISKA*

weder um eine „Klassik-Nachfolge im engeren Sinne, noch um eine schlichte „Faust“-Parodie handeln kann. Stattdessen schlage ich vor, von einer vielfach gebrochenen Faust-Adaption des Stoffes zu sprechen, der sich als Provokation gestaltet.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Doering (2001), S. 272

<sup>291</sup> Martin (2001), S. 80

### 7.3.3 Der neue Weg: Die geschlechtsspezifische Ansprache

Wedekinds Vorstellung, auf ein bestimmtes Publikum zuzuschreiben, wurde von ihm, angeregt durch die Diskussionen der Zeit, aktualisiert: *FRANZISKA* ist auf diese Weise gelesen eine konsequente Weiterentwicklung des eigenen Programms zur Marktorientierung: Spätestens mit *FRANZISKA* begriff Wedekind sein Publikum nicht mehr als „den Zuschauer“, sondern er erkannte Frauen und Männer im Publikum.

Wenn es männliche und weibliche Zuschauer im Theater gab, dann gab es auch maskuline und feminine Sichtweisen, Erfahrungswelten. Frank Wedekind war weit davon entfernt, sich nur den einen oder anderen Teil des Publikums erschließen zu wollen, wie es in der Literaturgang und gäbe war. Er überlegte, dass es einem erfolgreichen Text gelingen müsste, beide Geschlechter zu binden. Wedekind nahm an, dass es Themen gäbe, die mehr von Männern und welche, die mehr von Frauen bevorzugt würden, die, zusammen diskutiert, ein wirklich interessiertes Publikum bewirken und damit Ruhm, Ehre und Verdienst für den Autor und eine menschlichen Ansprüchen genügende Anpassung der Gesellschaft nach sich zögen.

Wedekinds Einschätzung war, dass der Vergleich der Figur Franziska mit Faust vor allem den männlichen Zuschauer ansprechen würde. *FAUST* als Suche nach der Grenze des Geistes, nach der Erkenntnis der Welt verstanden, ist, getreu der bürgerlichen, dass der Geist ein Synonym für Mann sei, ein spezifisch männliches Thema. Implizit geschlussfolgert, müsste ein weiblicher Faust also von vornherein das Scheitern der Frau bedeuten und dadurch die natürliche Vorherrschaft des Mannes über die Frau indirekt bestätigen.

Interessant an dieser Idee Wedekinds ist, dass diese Schlussfolgerung nicht bewusst vom männlichen Zuschauer reflektiert werden muss, sie läuft in der angenommenen Überlegenheit des bürgerlichen Mannes über die Frau automatisch mit, wie sich im Untergang von Gretchen bzw. Helena im *FAUST* zeigt. Mit diesem geschickten Schachzug konnte der Autor also einen zumindest interessierten männlichen Zuschauer voraussetzen. Und aus genau diesem Grund wurde auch der ursprüngliche Titel *HEXENSABBATH* nicht beibehalten, der vielleicht Frauen angezogen, Männer aber mit Sicherheit vom Theater ferngehalten hätte, weil in ihm ein möglicher weiblicher Sieg mitschwingt.

Das männliche Publikum konnte Frank Wedekind mit seiner *FAUST*-Adaption als gewonnen voraussetzen, das weibliche Publikum wollte er mit der Darstellung der Ehe in ihren verschiedenen Ausprägungen und Aspekten locken.

Anlässlich einer Aufführung der Münchner Kammerspiele erklärte Frank Wedekind in einem nachträglich erstellten *PROLOG* die Ehe zum großen Thema seiner *FRANZISKA*. Damit lenkte er den Fokus des Zuschauers von einer *FAUST*-Bearbeitung weg auf die Darstellungen der Ehe, vor allem auf jene, die Franziska selber führte. Geschickt berechnend und publikumswirksam entspricht er damit dem Interesse des Zuschauers, denn die öffentliche Diskussion hatte sich Anfang 1900 an dem alten die Frau entmündigenden Eherecht entzündet.

Die Ehe, meine hochverehrten Damen  
Und Herren, die Ehe birgt einen wundersamen  
Zauber, der noch keine Lösung fand:  
Sie ist ein gänzlich unerforschtes Land.  
Keinem Mathematiker wollt's noch gelingen,  
Die Ehe in eine schlichte Formel zu bringen.  
Wie stolz die Wissenschaft auch spekuliert,  
Tiefsinnig beugt sein Haupt der größte Gelehrte,  
Sobald ein Etwas seines Hauses Frieden störte,  
Als hätt die Wissenschaft ihn an der Nase geführt.

Drum hab ich im dritten Bild das Problem gestellt,  
Was eigentlich die Ehe zusammenhält.  
Um dies Problem aufs tiefste zu ergründen,  
War's nötig, eine Ehe zu erfinden,  
So aussichtslos, so aller Rettung bar,  
Wie es in Wirklichkeit nie eine Ehe war.  
Denn das ist kein Problem, daß zwei beisammen bleiben,  
Die immer lustig einander die Zeit vertreiben.  
Tolstoi, Ibsen, Strindberg sind Waisenknaben

Gegenüber der Ehe, die wir zu enträtseln haben.  
Doch: findet sich auch hier ein Fädchen nur,  
Keine Rosenkette, die feinste Seidenschnur,  
Woran zwei Menschen ganz vergeblich rütteln,  
Mit allen vieren strampeln, sie abzuschütteln -  
Dann kommen wir der Wahrheit auf die Spur:  
Daß nicht durch Reize, von denen die Dichter singen,  
Durch Glück und Reichtum, die zwei einander bringen,  
Ihr Bund am sichersten bewacht,  
Daß vielmehr eine stärkere Zaubermacht,  
Die auch im Unglück keimt und Kopf und Herz umfängt,  
Zwei Widerstrebende die gleiche Straße lenkt.  
[...]  
Denn Täuschung ist vom Anfang bis zum Ende  
Des Menschen innerlichster Lebenstrieb.  
Die erste Wallung ruft: Dich hab ich lieb!  
Die letzte: Wenn ich dich nur wiederfände!<sup>292</sup>

Wedekind zeigte mit *FRANZISKA* ein weiteres Mal, dass er aktuelle Themen in seinen Werken aufnahm und publikumsnah verarbeitete. Die Ehe und eine durch sie stattfindende Versorgung wurden von den allermeisten bürgerlichen Frauen als vorgezeichneter Lebensweg verstanden. Doch gesellschaftlich war die Ehe in ihrer Form längst in Frage gestellt. Marktorientiert nahm Wedekind dies auf, stellte verschiedene Formen der Ehe zur Diskussion, sich sein Zielpublikum immer vor Augen haltend. Die Zuschauerin kann Franziska ungestraft ob ihrer Freiheit beneiden, denn durch das offene Ende wird ihr ermöglicht, sich Franziskas weiteren Lebensweg vorstellen, wie es ihrer eigenen Erfahrung und Anschauung entspricht.

Doch genau wie die *FAUST*-Adaption den Mann nicht zum Herrscher über die Frau werden lässt, wird in *FRANZISKA* die Frau nicht in ihrer unterlegenen Rolle getätschelt. Wedekind beschreibt Frauen längst nicht nur als Opfer ungerechter Zustände und Zwänge, sondern er macht ganz klar: Die Frauen tragen diese Form der Gesellschaft mit, weil keine von ihnen auch nur auf die Idee gekommen ist, aufzustehen und sich zu wehren, wie es schon Nietzsche gefordert hatte.

---

<sup>292</sup> Gesprochen bei der Aufführung der *FRANZISKA* in den Münchener Kammerspielen. Hahn (1969), S. 371

Wie ernst ihm diese Ansicht war, zeigt sich besonders deutlich in den diversen Sterbeszenen von Frauen in diesem Stück. Maudi, die Prostituierte, wird von ihrem Zuhälter erschossen, weil sie sich ihrem Kunden seiner Meinung nach zu sehr emotional genähert hatte, aber sie darf dennoch in dessen Armen sterben. Nur ein einziger Satz wird zum Tode Maudis gesagt, und jenen spricht eine Kollegin, nicht unbedingt mitleidend, sehr wohl aber deren Leistung anerkennend: „Mit all unseren Kunden hat's keine so schlaue wie Maudi getrieben.“ (I/2) Sophie, die sich aufopfernde Ehefrau von Franz, erschießt sich selbst völlig verzweifelt allein hinter der Bühne und wird mit keinem Wort und von niemanden, auch nicht vom eigenen Ehemann, betrauert. Sophie litt passiv, sie ertrug, ohne sich zu wehren. Ihr Opfer, einem Offizierstod ähnlich, gilt deshalb bei ihr, der Frau, nichts. Ihr Leben wie ihr Tod waren absolut umsonst. Gisli, die Geliebte des Herzogs, ersticht sich auf offener Bühne, als sie erkennt, dass sie der verzwickten Wirklichkeit nicht mehr standhalten kann. Sie wählt eine Art Ehrentod. Veit Kunz stilisiert ihr Ableben zum „Blutopfer“ der Zensur, so wird sie noch im Sterben missbraucht. Franziska im *ZWEITEN ENDE* wird für ihren Fehler, ihren Mann zu verlassen, weil er nicht mehr sexuell anregend ist, mit dem Tode bestraft. Franziskas Tod kommt einer Bannung von selbstbewussten Frauen gleich: Jegliche Nachahmung würde sich für die Zuschauerinnen aus Angst vor rigoroser Strafe von selbst verbieten.

Franziska im Stück dagegen lebt und siegt über die selbstverliebten Männer. Dafür bleibt ihr Ende offen: Wird sie heiraten und damit wieder eine Reduzierung ihrer Selbst in Kauf nehmen, um ihrem Sohn einen Vater zu bieten, oder wird sie allein bleiben? Es ist allein ihre Entscheidung. Für die Zuschauerin ein völlig neues Gefühl, nicht mehr schwach sein zu müssen, sondern sich selbst für das eigene Schicksal entscheiden zu können.

*FRANZISKA* ist ein mächtiger Aufruf an alle Frauen, Veränderungswillen zu beweisen, Stärke zu zeigen und Risikobereitschaft zu entwickeln, weil es nichts zu verlieren, aber alles zu gewinnen gibt.

### 7.3.4 Die BÜHNENAUSGABE: Anpassung an schwierige Zeiten

Frank Wedekind beobachtete sehr aufmerksam Reaktionen der Presse und des Publikums, bewertete sie und passte sein Stück gegebenenfalls an. Er begriff sein Werk nicht als fertig und unveränderbar, sondern als gestaltbar in einer notwendigen Anpassung an den Geschmack und die Anforderungen des Publikums und der behördlichen Zensur. Er übte Selbstzensur nach Marketingkriterien, die auch für *FRANZISKA* nachweisbar ist.

Für *FRANZISKA* gilt, dass die 1.-5. Auflage nahezu identisch sind. Die 6. Auflage der *FRANZISKA*, die 1914 als Bühnenausgabe in gebundener Rede erschienen war, unterscheidet sich von der Erstauflage jedoch deutlich - im Stil und in der Aussage.

In der Erstausgabe der *FRANZISKA* waren die jeweils im Stück vorgestellten Werke, das Festspiel des Herzogs und Veit Kunz' *Mysterium*, in Versen geschrieben. Auch das Zweite Bild war als Hommage an Goethes „Auerbachs Keller“ aus dem *FAUST* gereimt. Vor allem aber wurden die Aussagen für die Zukunft der einzelnen Figuren durch die Verwendung der gehobenen Verssprache herausgehoben. Das gilt für die Abkehr Franziskas von Veit Kunz ebenso wie für dessen Abschlussmonolog, in dem er das Ende seiner Vorstellungen erkennen wird, und auch für die Absichtserklärungen des Karl Almer, die gleichzeitig auch die letzten Textzeilen sind.

In der *BÜHNENAUSGABE* ist demgegenüber der gesamte Text in Versen geschrieben. Die Akteinteilung wurde zugunsten der Bildeinteilung fallen gelassen. Auch im Text lassen sich etliche Änderungen nachweisen, die hauptsächlich Pointierungen, Verdeutlichungen und Verkürzungen bedeuteten, wie die folgenden Beispiele exemplarisch vorführen:

Dr. Hofmiller: Unmöglich, Franziska! Ich habe meinen Beruf, der meine ganze geistige Arbeit in Anspruch nimmt. Mir bleibt für meinen Beruf nichts übrig, wenn ich Tag und Nacht nur an dich denken muß. Ich brauche gesicherte Zustände. Du bindest dich dadurch nicht im geringsten mehr, als ich mich dir gegenüber binde. Ich bin der Mensch, der seinen Vorsätzen treu bleibt. (I/1.2)

Die lange Erklärung des Brautwerbers, der Franziska zur Eheschließung zu überreden versucht, wird in der *BÜHNENAUSGABE* dagegen deutlich verkürzt, der ehemals inwohnende Witz reduziert:

Dr. Hofmiller: Das ist unmöglich. Mein Beruf nimmt meine gesamte geistige Arbeitskraft in Anspruch.

Ich muß in meinem Glück mich sicher fühlen.<sup>293</sup>

Bei Abschluss des Vertrages zwischen Veit Kunz und Franziska will sie die klare Bedingung, nicht seine Geliebte werden zu müssen. Die Antwort lautet in der Erstausgabe: „Wozu die Frage? Wir sind beschränkte Menschen.“ (I/1.3), in der 6. Auflage wird sie pointiert zu: „Engelsunschuld! Wir sind beschränkte Menschen.“<sup>294</sup> Die nahe liegende Vermutung, dass Veit Kunz natürlich die schöne Franziska zu seiner Geliebten machen will und wird, wird in der *BÜHNENAUSGABE* offenbar.

Im Dritten Akt, wenn Veit Kunz und der Herzog über Frauenrechte diskutieren, wird aus einem recht vagen:

Herzog: Es kommt doch auch nicht auf den Unterschied zwischen Kleidern, sondern auf den Unterschied zwischen Menschen an! Solange das junge Weib noch geduldig seinen Sklavenrock trägt, hat es gar kein Recht, sich über irgendwelche Zurücksetzung zu beklagen. (III/4)

in der *BÜHNENAUSGABE* eine wesentlich deutlichere Aussage:

Herzog: Man pflanzt sich schließlich durch den Unterschied von Körpern fort und nicht durch den von Kleidern!  
solang das junge Weib sich noch geduldig die Knie fesseln läßt, hat's zur Beschwerde kein Recht.<sup>295</sup>

Diese Reihe an Textveränderungen ließe sich fortsetzen. In jedem Fall hatte das Stück durch die Umarbeitung an Pointierung - wenn auch nicht an thematischer Tiefe - gewonnen.

Schon von Artur Kutscher<sup>296</sup> unbemerkt, sind der *BÜHNENAUSGABE* gravierende inhaltliche Veränderungen zu attestieren, von denen einige im Weiteren vorgestellt werden. So wurde Breitenwald, in der Erstausgabe Franziskas tumber, animalischer Liebhaber, in der 6. Auflage plötzlich zum Intelligenzler, der Fähigkeiten zur Reflexion zeigt und somit nicht mehr nur auf der körperlichen Ebene zum Gegenspieler von Veit Kunz wird, wenn er zu Franziska sagt:

Breitenwald: In mir sieht er der Menschheit tiefste Sorte,  
In dir sein bar bezahltes Eigentum.<sup>297</sup>

Der animalische Liebhaber, ursprünglich provozierend als Lust bringender Körper gegen verfeinerte und eigensüchtige Lust am Geistigen eines Veit Kunz gezeichnet, wird zum Philosophen. Die Figur und ihre Aufgabe ist gebrochen, ist nicht mehr provokant. Der

<sup>293</sup> Wedekind, Frank, *Franziska. Ein modernes Mysterium in 9 Bildern. Bühnenausgabe in gebundener Rede*, München: Georg Müller, 1914. (I/1.2), S. 23

<sup>294</sup> Wedekind (1914) (I/1.2), S. 37

<sup>295</sup> Wedekind (1914), (III/4.), S. 90

<sup>296</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), Band 3, S. 132

<sup>297</sup> Wedekind (1914), 8. Bild, S 144

ursprünglich dargestellte Gegensatz Lust gegen Geist wird nicht mehr bearbeitet: Der Text an dieser Stelle verflacht, wird banal und langweilig.

Franziska aus der Erstaussgabe hatte sich des Chores bedient, um sich gegenüber Veit Kunz nachhaltig zu wehren und die weibliche Unabhängigkeit zu deklarieren, weil er sie benutzt und „Schindluder“ (III/5.3) mit ihr getrieben hatte. Franziska vergalt, wie angekündigt, durch „Schabernack“ (III/5.3), indem sie sein Stück in seiner Aussage veränderte: Sie machte den „Chor der Schatten“, die niedergedrückten weiblichen Wesen, die die männliche Vorherrschaft anerkennen, zu blutvollen Frauen, die sich ihrer Macht bewusst sind. Veit Kunz, der selbstverständlich davon ausgegangen war, dass Franziska ihm gehört, dass das Naturgesetz gälte, welches die Frau dem Manne als Sklavin zuteile, muss erkennen, dass dieses Gesetz eine Farce ist, dass es Menscheneigentum nicht gibt. Der von Franziska angedrohte und von ihr höchst intelligent und wirkungsvoll ausgeführte „Schabernack“ der Erstaussgabe, wird den „Mysteriendichter“ Kunz vernichten.

Leider fehlt diese starke Aussage in der *BÜHNENAUSGABE*. Es fehlt damit nicht nur der „Schabernack“, sondern vor allem die Konsequenz: Nicht gestaltet ist die Kraft, die das Gesetz des Menscheneigentums vernichtete, nicht wirksam und damit das Gesetz noch gültig, wenn auch nicht persönlich bei Franziska und Kunz. Franziska wird damit zum Opfer, was der Intention der Erstaussgabe völlig widerspricht: Sie rächt sich zwar, aber die Niederlage des Mannes auf dem Gebiet der Erotik, so vernichtend sie auch für ihn sein mag, wirkt nur individuell.

Franziska: Deiner Küsse, holder Buhle,  
Bin ich lange noch nicht müd.  
Lehr mich du in strengster Schule,  
Wie der Körper Funken sprüht! –  
Dort ist ein Prophet zu sehen,  
Der sich meiner sicher fühlt.  
Hab' ihn drum im Handumdrehen  
Einen Schabernack gespielt.<sup>298</sup>

Die Motivation Franziskas zur Trennung, Veit Kunz die Grenzen seiner Herrschsucht aufzuzeigen, verflacht in der *BÜHNENAUSGABE* zu einem bloßen Ablehnen Kunz' männlicher Attitüde, sich seiner Frau sicher zu fühlen.

Ein Nachweis, dass die vorgenommenen Veränderungen der *BÜHNENAUSGABE* der *FRANZISKA* möglicherweise auf den Wunsch des Verlegers Müller zurückzuführen sind, konnte nicht nur nicht erbracht werden, sondern es ließ sich nicht einmal ein Verdacht ableiten. All diese inhaltlich wirksamen Änderungen wurden von Wedekind mit Sicherheit auch nicht aus zensurtechnischen Gründen durchgeführt.

Es bleibt die Vermutung, das Stück wurde dem Zeitgeist und Publikumsgeschmack geopfert. 1914 zu Beginn des ersten Weltkrieges war der Zuschauer eher mit patriotischen Themen zu gewinnen: Männer mussten für ihre Aufgabe als Soldaten gestärkt werden, was eine Rollenveränderung als Thema der *FRANZISKA*, die langfristig zu menschlicher Gleichwertigkeit führen sollte, erst nach einer Schwächungsphase ermöglicht hätte. Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass die gravierenden Abweichungen in der 6. Auflage der *FRANZISKA* aus Marketing-Gründen von Wedekind vorgenommen wurden, um sein Stück dem Zuschauer näher zu bringen. Aus heutiger Sicht beurteilt, haben alle Veränderungen der *BÜHNENAUSGABE* dem Stück *FRANZISKA* nicht gut getan, sie haben es banalisiert, ohne ein echtes Gegenwicht zu schaffen.

Die hier nachgewiesene Verflachung des Stückes in der *BÜHNENAUSGABE* von Wedekind ist also nicht im Sinne einer Verharmlosung, sondern mehr als notwendige Anpassung seines Stückes an schwierige Verhältnisse zu Anfang eines Krieges zu verstehen. Wedekind veränderte sein Stück *FRANZISKA* 1914 im Sinne einer Marketingzensur.

---

<sup>298</sup> Wedekind (1914), 8., Bild, S. 156f

## 7.4 *Wedekinds Antwort auf die Zensur in FRANZISKA*

Entscheidend für die Konstruktion eines Textes sind neben den psychologischen Determinanten und persönlichen Überzeugungen natürlich auch Erfahrungen, die ein Autor mit der Annahme seiner künstlerischen Arbeit macht.

Mit der Beschlagnahmung der *PALÄSTINANUMMER* begann die lebenslange und dramatische Auseinandersetzung Wedekinds mit den Zensurbehörden. Fortan hatte Wedekind nicht nur das Publikum und dessen Geschmack und Wünsche zu bedenken, sondern ab sofort mussten auch die Zensurbehörden von der Harmlosigkeit seiner Texte überzeugt werden, ohne dass die Aussagekraft der eigenen Texte leiden durfte. Frank Wedekind hatte am eigenen Leibe erlebt, was es heißen konnte, politische Themen zu bearbeiten. Und er war sich sehr bewusst, dass Themen, die religiöse Inhalte hatten, sehr schnell in den Ruf des Sakrilegs gerieten und verboten wurden. Beide Themenkreise mied Wedekind auffällig. Dennoch ist die Frage „Was ist Sittlichkeit?“, die sich die Zensurbehörden stellten und anhand derer sie ein Stück bewerteten, wesentlicher Bestandteil in *FRANZISKA*, wie in Kapitel 8 gezeigt werden wird.

Ein Verbot oder inhaltlich gravierende Änderungen seines Werkes zu verhindern, zeigt sich im speziellen Vermögen eines jeden Autors, im Werk die externen Einwände bereits voraus geahnt und sie entweder entkräftet oder umgangen zu haben, oder, und dies ist speziell Wedekinds Fähigkeit, Obrigkeiten ohne moralische Qualifikation durch Lachen zu entmachten: Beides findet in *FRANZISKA* Gestaltung, Zensur und ihre Beweggründe wurden zum Thema.

Im Ersten Akt, Zweites Bild macht Franziska als Mann Franz ihre/seine ersten Erfahrungen in der männlichen Welt - in einem Animierlokal. Dort taucht der heruntergekommene und zynische Schriftsteller Laurus Bein auf, der nicht nur die „Schriftstellerhymne“ getextet hatte,<sup>299</sup> die sich mit der mangelnden Entlohnung des für die Gesellschaft aus unterschiedlichen Gründen so wichtigen Schriftstellers beschäftigt, sondern auch als Zuhälter der brutaleren Sorte fungiert. Aufgrund dieser zynischen Charakterisierung darf Laurus Bein unverblümt und treffend die unbequeme Wahrheit sagen. Seine Aufgabe im Stück ist die der Desillusionierung:

---

<sup>299</sup> Wedekind zitiert sich in *FRANZISKA* selbst: Er bezieht sich auf ein Gedicht aus der sog. Maggi-Zeit, in der Suppe „Lorbeer und Gold“ verliehen wurde, nicht aber dem Dichter:

„Der Schriftsteller geht dem Broterwerb nach, / Mit ausgefransten Hosen.

Er schläft sieben Treppen hoch unterm Dach, / Mit ausgefransten Hosen.

Schöner, grüner / Schöner, grüner Lorbeerzweig, der dich neckt.

Und die Stirn bedeckt, wenn der Lump verreckt,

Mit ausgefransten Hosen. Kieser (1992), S. 22

Vgl. auch Arno Holtz *PHANTASUS* und die Zeichnungen von Spitzweg, die sich alle mit der Armut des Schriftstellers beschäftigen.



Laurus Bein: Wie weit ist's mit der Hurenrepublik,  
Dem Hierodulenstaat<sup>300</sup> – Ich hörte sagen,  
Ein Generalstreik wurde vorgeschlagen.  
Glaub' mir, im Sozialismus wohnt kein Glück.  
Mit Altersrenten, Invalidenkassen  
Seid ihr noch mehr denn je von Gott verlassen.  
Weil ihr wie wir das Gute Teil erwählt  
Ward euch das Recht auf Speis und Trank genommen.  
Und doch ist unsre Schöpfung erst vollkommen,  
Wenn Ihr mit zu den Kindern Gottes zählt.  
Der Sozialismus wird das nie erreichen,  
Die Frauenfrage siegt in diesem Zeichen. (I/2.)

Diese grundlegende Kritik an dem bigotten Verhalten der bürgerlichen Gesellschaft, Prostituierte zwar als notwendig und von den meisten Männern genutzt, aber gleichzeitig als Frauen Zweiter Klasse zu sehen, war um 1900 viel diskutiert. Die erläuterte Konsequenz aber, die Schöpfung selbst erst als vollkommen ansehen zu können, wenn auch die Prostituierten als Menschen anerkannt würden, ging eine Spur über die üblichen Diskussionen hinaus.

Die Einschätzung, dass die Frauenfrage eine grundlegend andere sei als die Prostituiertenfrage, stimmt nur, wenn die Frauenfrage, wie vom Großteil der bürgerlichen Frauenbewegung behandelt, sich ausschließlich auf das Wohlergehen der gehobenen bürgerlichen weiblichen Schicht kapriziert. Und genau das war ein wesentlicher Kritikpunkt Wedekinds an der bürgerlichen Frauenbewegung, die er deshalb ablehnte. Grundlegende Frauenrechte dagegen, wie vom pragmatischen Teil der Frauenbewegung gefordert, wie die selbst bestimmte Sexualität, freie Wahl des Partners oder das Recht auf Abtreibung wurden von Wedekind sehr ernst genommen und immer wieder auch in seinen Werken unterstützt, wie

hier bereits gezeigt.

Laurus Bein, dieser intelligente, sich nichts vormachende aber menschlich unangenehme Charakter, kann aus dieser Rollenzuschreibung folgerichtig auch die Zensur verspotten:

Laurus Bein: Hörten Sie schon, warum die Polizei  
Die Hunde ohne Maulkorb laufen läßt? [...]  
Ich weiß es, denn ich bin mit Hunden tätig.  
Da hört man bei der Arbeit mancherlei,  
Was einen gar nicht schiert. Die Polizei  
Hat für die Schriftsteller den Maulkorb nötig! (I/2)

Ein Maulkorb verhindert, dass ein Hund seine Nase direkt in alle Dinge stecken und/oder die Menschen beißen kann. Metaphorisch betrachtet wird durch das Tragen des Maulkorbes die menschliche Kommunikation erheblich eingeschränkt, wie die Möglichkeit seine Meinung zu sagen, sich untereinander zu verständigen oder gar abzusprechen. Im Vergleich wären also für die Polizei, die die Staatsmacht repräsentiert, beißende Hunde weniger gefährlich als Menschen, die ihre Meinung äußern könnten. Sinnfällige Ironie.

Eine wunderbare Persiflage der Zensur ist Frank Wedekind mit dem Dritten Akt gelungen. Das Titelbild der Erstausgabe, das gleichzeitig auch das Bühnenbild des herzoglichen Festspiels als Spiel im Spiel ist, kopiert Tizians *DIE HIMMLISCHE UND DIE IRDISCHE LIEBE*. Wedekind konnte einen hohen Wiedererkennungsfaktor des berühmten Bildes

---

<sup>300</sup> Hierodulen waren Tempelsklaven des Altertums. Hier sind die weiblichen Tempelsklaven vor allem des Kultes der Göttinnen Aphrodite und Astarte gemeint, denn sie gehörten der Gottheit und betrieben in deren Dienst u.a. sakrale Prostitution.

Bezug wird hier auf den Vorschlag der Experten für Gesundheit und Volkshygiene genommen, staatliche Bordellstädte zu gründen, in der Annahme, auf diese Weise vor allem der Verbreitung von Geschlechtskrankheiten entgegenwirken zu können.

voraussetzen,<sup>301</sup> welches um 1900 viele Male kopiert worden war<sup>302</sup>. Deshalb konnte er mit dessen Interpretation spielen.

Im Vordergrund sitzen die reich gekleidete, ernste gesetzte Liebe neben der lockeren, freien und nackten Liebe auf einem Brunnenrand, die in ihrer Hand eine kleine Schale mit einer Flamme hält. Am Brunnen vor einem ländlichen Hintergrund spielt ein kleines Kind mit Wasser, zwischen beiden Frauen stehen eine Schale und ein schwer wirkender, vielleicht gusseiserner Topf mit Henkel.

Zu Zeiten Tizians in der Hochrenaissance galt Nacktheit als das höchste Zeichen der Tugend. Die dargestellte Nackte, allgemein als Venus interpretiert, orientierte sich am Schönheitsideal dieser Zeit, befand sich in vollkommenen Einklang mit der sie umgebenden Natur, sie war quasi als eine „poetische Huldigung an die Schönheit und Natur gleichermaßen“<sup>303</sup> zu verstehen. Bei Tizian ist deshalb die Himmlische Liebe nackt. Das Festspiel ist als eine Auseinandersetzung mit den Paradigmen unterschiedlicher Zeiten und Auffassungen, der Verschiebung einzelner Werte zu verstehen. Wedekind brilliert mit Witz: Würde die Zensur auch Tizian bedecken wollen?

Vom Standpunkt der Hochrenaissance, in der das herzogliche Festspiel stattfindet, ist Schönheit identisch mit der Natur, die als heilig, weil von Gott geschaffen, zu verehren ist. Daraus folgt, wenn Natur schön ist, und Nacktheit nichts mehr ist als Natur, dann ist Nacktheit natürlich, somit unverstellt, ehrlich, und als solche als heilig zu verehren:

Herzog (zum Drachen):  
Du Schweinehund! – Wie einst im Paradiese  
Nacktheit geehrt war, ehrt sie hier das Kind.  
Und Menschen, die von Gott begnadet sind  
Mit Gaben, die ich dir vergeblich priesse,  
Mit Einklang, Bildung, Friede, Seelengröße,  
Verehren Gott in seiner Schöpfung Blöße. (III/6)

Wenn das Gesetz gilt, dass totale Blöße gleich Wahrheit ist, dann ist Nacktheit tatsächlich Wahrheit und deshalb Grundlage aller Liebe.

Seit der Hochrenaissance hatte ein Paradigmenwechsel stattgefunden. Das Festspiel der Herzogs spiegelt diese Auslegung: Jetzt ist die Irdische Liebe als Symbol der weiblichen Natur und der körperlichen Liebe nackt, als Zeichen der Unschuld, aber auch als Modell der Verführung zu verstehen.

Im herzoglichen Stück tritt Franziska als Himmlische Liebe als Symbol für die geistige Liebe auf, sie wird von einem Kind als Bild für Unschuld und Zukunft begleitet und muss schwer an einer Schale tragen, die sich täglich um ein weiteres Tröpfchen füllt. Die Himmlische Liebe trägt den Heiligen Gral, jenes Gefäß aus dem Jesus Christus beim letzten Abendmahl trank und welches er segnete, der sich stets mit der heiligen Gnade fülle, und an dessen Glut sich Millionen erquicken. Aber für ihre Mühen werde der Himmlischen Liebe, so klagt sie, nicht gedankt. Ganz andere Erfahrungen dagegen macht die Irdische Liebe, dargestellt von Gisling, die menschliche Dankbarkeit und Freude in überreichem Maße erfahre, weil sie nackt und sinnenfroh sei. Ihre Schale sei stets leer und in ihr glühe ein unübertroffenes Feuer. Die geistige Liebe und die sinnliche Liebe treffen sich am Brunnen, sie sind beide jung und schön. Der aus dem Wald kommende vierfüßige Drache mit einem Schweine- und einem Hundekopf ist dafür nicht empfänglich, beschimpft beide Lieben gleichermaßen als unzüchtig,

<sup>301</sup> Der Mechanismus des Wiedererkennens von Kunst ist mehrmals verwendet worden, mit Goethes *FAUST* und nicht ganz so deutlich mit *WILHELM MEISTER*, mit Tizians Bild und mit Botticellis *JUNGFRAU*.

<sup>302</sup> Das Original hängt in der Villa Borghese in Rom, das 1890 von August Wolf kopierte Bild ist im Landesmuseum Oldenburg zu sehen.

<sup>303</sup> **Himmel, Anja, Giorgione und Tizian: Schlummernde Venus**, [www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/dresden/2giorgione-venus.html](http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/dresden/2giorgione-venus.html), Stand v. 03.05.2006: 1999.

Das Bild der *SCHLUMMERNDEN VENUS* ist ursprünglich von Giorgione erstellt worden, aber von seinem Schüler Tizian wegen des frühen Todes seines Lehrers fertig gestellt worden. Das Motiv Venus ließ Tizian nicht los. Er nahm in seinem Bild *DIE HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE* die Figur der Venus wieder auf.

bedroht  
seiner

sie mit



aggressiven Haltung und verachtenden Sprache:

Der Hundekopf (bellt, darauf zu Franziska):

Unzucht, Laster, Ketzerei  
Schleppst du im Gefäß herbei,  
Um die Tugend zu vergiften,  
Zu Verbrechen anzustiften,  
Sie um Scham und Ehr' zu bringen –  
Wart'! Nun werd' ich dich verschlingen!

[...]

Der Schweinekopf (grunzt, darauf zu Gisliind)

Unzucht, Laster, Völlerei  
Führst du schamentblößt herbei!  
Um die Jugend zu vergiften,  
Zu Verbrechen anzustiften,  
Zwingst du sie, dich anzubeten.  
Wart'! Jetzt werd ich dich zertreten! (III/6)

Der Drache greift in einem Rundumschlag nicht nur die Nacktheit an, sondern die Liebe - in welcher Ausprägung auch immer - gleich mit. Für den Drachen ist Nacktheit gefährlich:

Der Schweinekopf zu Gisliind

Mir veregelt die Beschauung  
Deiner Nacktheit die Verdauung!  
Schmutz hält warm, ist treu und ehrlich.  
Nacktheit macht gemeingefährlich. (III/6)

Für ihn ist die unverstellte Anschau Gotteslästerung<sup>304</sup>: Nach Meinung des Drachens ist nicht die Wahrheit Grundlage von Religion und Gesellschaft,<sup>305</sup> sondern für ihn bedeutet der wärmeerhaltende Schmutz Treue und Ehrlichkeit, und lehnt deshalb die Behauptung, Nacktheit sei per se heilig, vehement ab. Der Drache legt seine Sicht der Welt offen, und der zeitgenössische Zuschauer fühlte sich völlig zu Recht an den „Münchner Sittlichkeitsverein“<sup>306</sup> und sein Sprachrohr, die *ALLGEMEINE RUNDSCHAU*, erinnert.<sup>307</sup>

Der Schweinekopf: : Nacktheit macht gemeingefährlich.  
Nacktheit lockt die Pest herbei,  
Nacktheit treibt zur Raserei.  
Wenn du nackt zur Schau dich stellst,  
Lästerst du die Schöpfung Gottes  
Durch die Krönung deines Spottes,  
Daß du nackt für heilig hältst. (III/6)

Ritter Georg,<sup>308</sup> der dazugekommene Drachentöter, kennt den Grund, warum der zweiköpfige Drache die Nacktheit und die sie verkörpernde Irdische Liebe so vehement bekämpft: Der Drache sei mit sich und der Schöpfung uneins:

Herzog: Nur du, dir selbst, der widerlichste Spott,  
Durch Ungehorsam gegen dich und Gott  
In gift'ge Zwietracht mit dir selbst geraten,  
Du Hundsfott, Schweinehund und Teufelsbraten,  
Willst uns das Heiligenbild, zu dem wir beten,  
Aus Dummheit, Roheit, Neid zu Schmutz zertreten. [...]

Das Kind als Symbol für die Zukunft und der Unschuld betet die Irdische Liebe als die Schönere an, so sinniert der Ritter weiter, doch dem Manne gelte die Wahrheit, die in der Nacktheit steckt: Denn wer nackt ist, kann nichts verbergen.

Der Drache verkennt, dass die vermeintliche Gefährlichkeit der Nacktheit nur in den eigenen Drachenköpfen stattfindet. Er fühlt sich deshalb gerechtfertigt, mehr noch, er fühlt sich verpflichtet, ob der vermeintlichen Verführung der Jugend und Vernichtung der Tugend durch

<sup>304</sup> Es hatte sich zu jener Zeit gerade die Freikörperkultur entwickelt, ein unerhörter Affront in Zeiten, wo die Menschen sich in geschlossenen Wagen ins Wasser fahren ließen und in kompletten Anzügen von Kopf bis Fuß bekleidet badeten.

<sup>305</sup> Wedekind spielt hier auf das Gemeinwesen des Monte Verità in Ascona an. Dort hatten sich Menschen zusammengefunden, die in einem auf Humanität, Vernunft und Ethik begründeten Gemeinwesen leben wollten. Sie selbst nannten sich Wahrheitssucher, die diesen Weg auf sehr verschiedene Arten gingen, das reichte von Heilkuren, Vegetarierum über Vegetabilität, Sonnenanbeterei, Nackttanz, alle auf der Suche nach glücksversprechenden Heilslehren.

Franziska von Reventlow, deren Leben *FRANZISKA* zum Teil zum Vorbild hat, lebte eine Zeitlang in Ascona. „Franziska zu Reventlow fühlte sich von diesen Projekten nicht besonders angesprochen.“ Egbringhoff (2000), S. 111. Sie war dort hingezogen, um in einer von Erich Mühsam gestifteten Zweckehe zu leben. Kontakte zu den Leuten des Monte-Verità Projekt hatte sie trotz örtlicher Nähe kaum.

<sup>306</sup> Die Bedeutung des Münchner Sittlichkeitsvereins wird in Kapitel 8.5 ausführlich dargestellt.

<sup>307</sup> Die *ALLGEMEINE RUNDSCHAU* führte eine Presseschlacht gegen die Nacktheit als Unsittlichkeit, und vor allem gegen Frank Wedekind persönlich, weil er als Schriftsteller immer wieder die Nacktheit, also in jenem Sprachgebrauch die Unsittlichkeit, thematisierte. Vgl. Kapitel 8.5.

<sup>308</sup> Der Herzog spielt im eigenen Festspiel die Figur des Drachentöters St. Georg.

Himmliche und Irdische Liebe, beide zu zerstören:

Gislind: Du drohst mit Taten, die du nie vollendest.  
Die heilige Nacktheit stirbt, eh' du sie schändest.  
[...]  
Franziska: Verkünd' uns nur, eh' du dich heiser bestellst,  
Die Lügen erst, die du für Wahrheit hältst! (III/6)

Doch nicht nur die beiden Lieben lassen sich wegen ihrer Überzeugung letztlich nicht einschüchtern, auch das Kind ist nicht zu beeindrucken. Es sieht, vergleichbar dem Kind aus dem Märchen *DES KAISERS NEUE KLEIDER*, in dem Untier das, was es eigentlich ist: Weder ein „Löwenschwein mit schwarzem Schlund“ (III/6) noch einen „Schlangenhund mit giftigem Geifer“ (III/6) wie die beiden Lieben, sondern schlicht ein „Hundeschwein“ (III/6). Das Untier schrumpft, ihm wird der Schrecken genommen: Es wird besiegt.

Dadurch, dass Wedekind die Argumentationen des „Münchener Sittlichkeitsvereins“ in der Figur des Drachen aufnimmt, diskutiert und logisch im Stück schlussfolgert, dass der Drache blind und taub sein müsse, durch die Zweiköpfigkeit zerrissen sei und deshalb die Wahrheit nicht wahrnehmen könne, weshalb das Urteil des Drachen anfechtbar ist, nimmt er seinen mächtigen Feinden in der Figur des Drachen den Schrecken: Er macht sie lächerlich. Wedekind zeigt sein literarisches Können sehr elegant.

Dass der Zensurbeirat Münchens unter dem Polizeipräsidenten v.d. Heydte für eine Aufführung der *FRANZISKA* die Darstellung der Gislind nur in angemessenem Kostüm erlauben würde, war vorauszusehen (vgl. Kapitel 8.6). Wedekind verweist auf die Ungebildetheit der Behörden über die Hochrenaissance und deren Begrifflichkeiten und macht mit doppelter Ironie die Absurdität der Entscheidungen des Zensurbeirates deutlich. Die zensorische Entscheidung im herzoglichen Festspiel, die Irdische Liebe als Symbol der Wahrheit zur Verhüllung zu zwingen, wird als das entlarvt, was sie ist: Die Angst vor dem Kontrollverlust, der zum Machtverlust führen könnte.

Somit hatte sich die – von Wedekind vorhergesehene - zensorische Entscheidung, die Irdische Liebe anzuziehen, selbst konterkariert: Ironie des Autors, Witz des Genies.

Im Festspiel wird jedoch nicht nur aufklärerische Arbeit über die Zensurentscheidungen geleistet, sondern es wird auch dargestellt, wie Verbote durch die behördliche Zensur umgesetzt werden.

Veit Kunz hatte am Anfang des Dritten Aktes vom herzoglichen Seelsorger den politischen Auftrag bekommen, die unerwünschte Scheidung des Herzogs zu verhindern, um dem Kaiserreich keine Gelegenheit zu geben, das Herzogtum wegen eines möglichen Volksaufstandes zu schlucken. Veit Kunz setzte diesen Auftrag in sehr eigener Weise um: In der Gestalt des Pietro Aretino, einem Zeitgenossen Tizians und einem von höchster Stelle geförderten, aber als „Geißel der Mächtigen“ berühmt und berüchtigt gewesenen Spötters der Obrigkeit, informierte er die Gegner des Herzogs vom Inhalt des herzoglichen Festspiels und erwartete deren Reaktion.

Die nun informierten Widersacher des Herzogs reagierten zeitgemäß und hatten die polizeiliche Zensur in Person des Rotenburgischen Polizeipräsidenten zur Aufführung in den Festsaal geschickt. Der Ton des Stückes ändert sich sofort, als sich das Drachentöter-Drama zur Verwechslungskomödie wandelt, wenn der echte Polizeipräsident des Herzogtums in seiner Eigenschaft als oberster Zensor die Bühne stürmt und die weitere Aufführung des Festspiels verbieten will, der Herzog aber in ihm seinen Schauspieler, der den herzoglichen Text umsetzen soll, vermutet:

Herzog: Aber in Versen, mein Lieber! In Versen! [...] Sein Ausdruck ist bewunderungswürdig. Da arbeite ich mich auf den Proben tagelang vergeblich mit dem Künstler ab, und bei der Vorstellung trifft er plötzlich den einzig richtigen Ton und tritt dafür in einem ganz unglaublichen Kostüm auf. (III/6)

Der Herzog hatte ursprünglich seinem Stück den Zensor anbei gegeben, um die Annahme, Nacktheit sei gleich Unsittlichkeit, zu entlarven. Dem Herzog als Autor war klar, dass dieser Teil unter die Zensur fallen würde und deshalb nahm er deren Einspruch voraus. Der aufgeblasene Polizeipräsident aus Rotenburg macht deutlich:

Polizeipräsident: Besteht das Publikum da unten vielleicht aus Paradieskindern? Nein! Besteht das Publikum aus lauter Geistesgrößen? Nein! Der normale Staatsbürger kann nun einmal die Wahrheit nicht hören und die Nacktheit nicht sehen, ohne außer Rand und Band zu geraten, ohne gemeingefährlich zu werden. Solange ich Herzoglicher Polizeipräsident in Rotenburg bin, lasse ich solch eine rohe Verhöhnung nicht zu. Meine Aufgabe ist es, die öffentliche Meinung zu schützen. Auch in einem monarchischem Staate kann sich eine Regierung nicht gegen die öffentliche Meinung behaupten. (III/6)

Des Zensors Aufgabe soll also das Publikum vor sich selbst schützen, aber, wie er verrät, vor allem die Monarchie vor der Öffentlichen Meinung. Aus diesem Grund hält der Polizeipräsident Rotenburgs auch nicht viel von der Kunst an sich, er fühlt sich für die Wahrung eines Kataloges von erlaubten Ausdrucksmöglichkeiten zuständig, denn: „Auch die höchste Kunst kann die Nacktheit nicht rechtfertigen“ (III/6).

Bis hierhin könnte der Text noch in etwa zum herzoglichen Stück gehören, doch die Situation entgleist, die Bedrohung durch die Zensur wird nur kaschiert: Denn es steht eben nicht der Schauspieler, sondern der rotenburgische Polizeipräsident auf der Bühne, und die Verhaftung des Monarchen, der in Maske den Ritter spielt, droht. Wedekind greift auf ein bewährtes Mittel seit Aristoteles zurück, die Zuschauer zum Lachen zu bringen und derart die Obrigkeit in ihrer Macht zu stützen. Die Verwechslungskomödie selbst kann nur funktionieren, weil der Herzog als Herrscher seine Untergebenen nicht kennen muss und deshalb auch nicht zu merken braucht, dass nicht der Schauspieler im unmöglichen Kostüm, sondern der echte Zensor vor ihm steht - zumal der reagiert, wie vom Herzog vorhergesehen: Nacktheit gar als heilige Wahrheit von der Bühne herunter zu verkünden, sei nichts für das gewöhnliche Publikum. Der echte Polizeipräsident des Festspiels will den Schauspieler verhaften, weil er seinen Monarchen nicht erkennt:

Polizeipräsident: Wenn jetzt der Vorhang nicht fällt, sind Sie verhaftet!

Herzog: Eine Sekunde noch. Kennen Sie denn Ihren Herren überhaupt?

Polizeipräsident: Das geht Sie gar nichts an. Meinen hohen Herren kenne ich bei stockfinsterer Nacht durch ein sieben Zoll dickes Brett hindurch. (III/6)

Der Zensor beweist seine Selbstgerechtigkeit, und die Zensur, fragwürdig in sich selbst und in der Argumentation, erreicht in Gestalt ihres Repräsentanten den Höhepunkt der Lächerlichkeit:

Veit Kunz: Wie konnten Sie denn aber nicht wissen, dass die Königliche Hoheit das Stück selber geschrieben haben und selber als Darsteller darin auftreten?

Polizeipräsident: Ein Herzoglich Rotenburgischer Polizeipräsident, mein lieber Herr, hat nicht die Verpflichtung, allwissend zu sein! (III/6)

Die Kenntnis des Münchner Publikums, hier eine Persiflage des Polizeipräsidenten v.d.Heydte vor sich zu sehen, dürfte dessen Vergnügen an dieser Szene noch weiter erhöht haben.

## ***7.5 Ergebnis: Ein Marketingexperte plant seinen Erfolg***

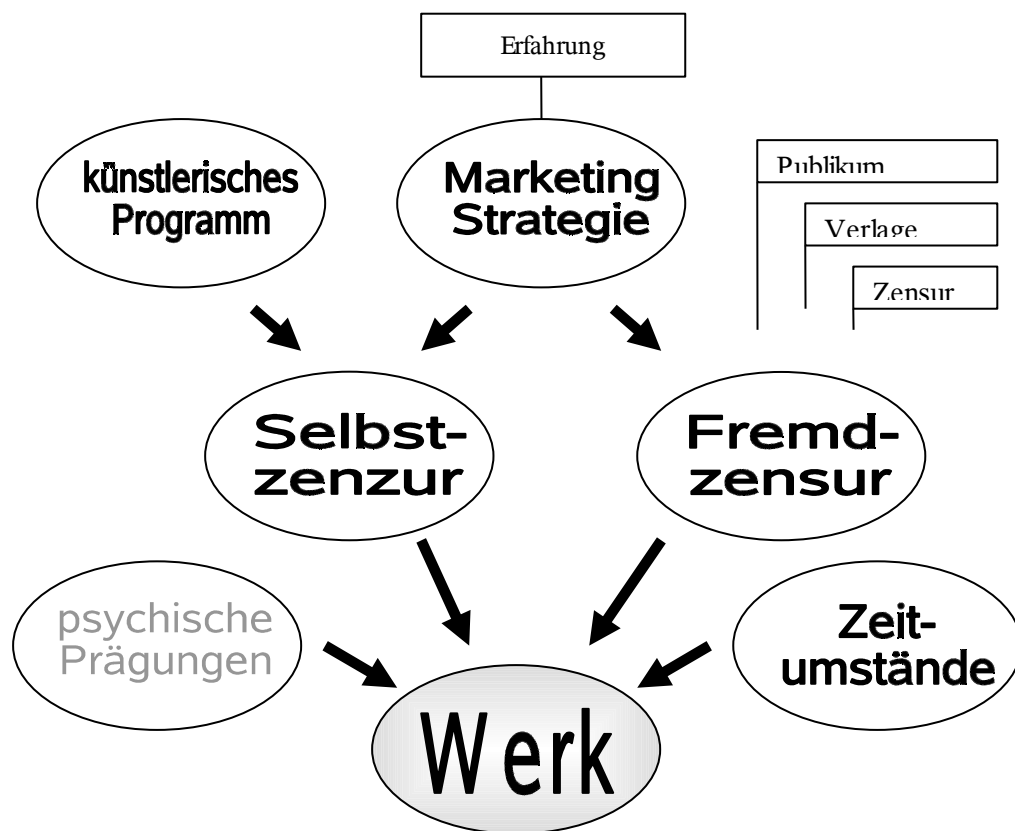
Frank Wedekind entwickelte mit Oskar Schibler schon in frühester Jugend ein Konzept über literarische Planbarkeit und Erfolgsprogrammierung, um sein Publikum für sich zu gewinnen. In der Firma von Julius Maggi, bei der Wedekind als erster Dichter in der Werbebranche überhaupt arbeitete, konnte er sein theoretisches Konzept aussichtsreich testen und lernen. Erstmals konnte diese Arbeit konkret an einem Werk nachweisen, wie marktorientiert Wedekind arbeitete.

Ein weiteres Ergebnis dieser Arbeit ist, dass Wedekind eine ganz spezielle Vermarktungsstrategie entwickelt hatte, die sich von den Gütezeichen des Produktes weg hin zu den Erwartungen des Publikums entwickelte und sich nicht nur in der Eigenreklame, sondern auch im Werk niederschlug: Wedekind wusste ganz genau, welche Themen sich lohnten und welche Themen von welchem Publikum angenommen werden würden. Spätestens mit dem eklatanten Vertrauensbruch des Hauses Langen war Wedekind gegenüber Verlegern tief misstrauisch und erwartete keinerlei Hilfe von ihnen. Er verdoppelte seine eigenen Anstrengungen, die Marke „Wedekind“ bekannt zu machen, indem er in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte, in Kabarets auftrat, Gassenhauer schrieb, mit seiner Frau in seinen eigenen Stücken als Schauspieler auftrat.

Ein weiteres Ergebnis ist: Wedekind nahm die Ergebnisse seiner Marktanalyse aktiv in seine Gestaltung auf. Die geschickten Anleihen bei Goethe bestätigen Wedekind eine genaue Analyse des Geschmacks des Publikums wie auch die Anpassungen innerhalb der verschiedenen Fassungen ihm eine prompte Reaktion auf Veränderungen im Bedarf bescheinigen. Franziska ist ein Werk, das nach Marketing-Gesichtspunkten, ganz auch im Sinne modernster Werbefachleute, konstruiert worden ist. Den Zuschauer zunächst in eine erhabene Erwartung zu bringen, ihn an die eigenen Worte zu binden, um dann, den richtigen Moment kühl berechnet, das Publikum im Sinne des Warenangebotes oder -anbieters zu beeinflussen, hatte und hat Erfolg.

Wedekind nutzte den Bekanntheitsgrad Goethes oder die Wirkung verschiedener Genre ebenso für sein Werk, wie die Einarbeitung öffentlicher Diskussionen. Durch die Erstellung verschiedener Fassungen in verschiedenen Auflagen schrieb er auf ein bestimmtes Publikum zu und trug Veränderungswünschen und dem Zeitgeist auf diese Weise Rechnung.

Damit ist eine Marketingzensur nachgewiesen, die vom Autor selbst ausgeführt wird, sich aber in ihrer Funktion ganz nach Außen richtet: Sie ist damit eine Schnittstelle zwischen Selbst- und Fremdzensur. Diese Marktorientierung in der Selbstzensur ist ein einschneidendes Ergebnis und bewertet diese neu. Das erzwingt eine Veränderung des von mir entwickelten Modells der Wedekindschen Konstruktionsfaktoren eines Textes: Es muss um den Faktor der Marketingzensur erweitert werden.



Als zusammenfassendes Ergebnis ist festzuhalten: Der Erfolg der Marketing-Konzeption Frank Wedekinds ist ungebrochen. Sie zeigt sich auch heute noch an unserer zeitgenössischen Reklame, die zwar andere Medien wie Kino und TV, Farbdruck und Internet, kennt, aber dieselben Arbeitsweisen wie einst Wedekind mit großem Erfolg anwendet.

Als *FAUST*-Interpretation ist *FRANZISKA* gründlich missverstanden und verkürzt worden. Das Zensurthema, vor dem Krieg belacht, eignete sich nach dem Krieg allenfalls als historische Betrachtung. Der ironische Untertitel als Deutungsvorgabe fand bis zu dieser Arbeit überhaupt keine Beachtung, wie auch der *PROLOG* über die Ehe kein integrativer Bestandteil des Stückes wurde und deshalb nicht beachtet oder als Aufforderung zu einer anderen Deutung des Stückes gehört wurde. Die *BÜHNENAUSGABE* ist viel zu sehr Zeitgeist, verflachte die Aussage, passte sie aber den Notwendigkeiten eines Volkes im Krieg an.

Der Aufruf in *FRANZISKA* an die Frauen, Stärke zu beweisen und sich nicht mehr auf Schwäche zurückzuziehen, das eigene Schicksal aktiv in die Hand zu nehmen und selbstbewusst den Männern die Bedingungen zu diktieren, ist bis heute nicht erkannt worden. Das liegt vor allem daran, dass Wedekinds Ansatz, seine Themen, sein Plan und die Umsetzung seiner Analyse durch die gewaltigen gesellschaftlichen Umbrüche im Vorfeld des



Ersten Weltkrieges überrollt wurden. Der Erfolg für *FRANZISKA* war zwar da, aber er trug nur bis 1926. In der neuen Welt der Weimarer Republik hatte die Frau erstmals Rechte zugestanden bekommen, was zu einer fatalen Folgerung führte: *FRANZISKA*, wenn überhaupt als Anstoß zum Nachdenken über die Rolle der Frau verstanden, würde nicht mehr gebraucht. Das galt bis zu dieser Arbeit.

Durch Wedekinds Tod 1918 wurde eine erneute Anpassung *FRANZISKAS* an die Erfordernisse einer Weimarer Republik nicht mehr möglich. Das erklärt, warum trotz sorgfältiger Planung und Umsetzung seitens des Autors *FRANZISKA* ab 1930 mit der letzten Aufführung, 1931 mit der literaturwissenschaftlichen Aneignung durch Kutscher vergessen werden konnte. Die von Rezensenten und Literaturwissenschaftlern bereitwillig angenommene, aber nicht ernsthaft ausgedeutete *FAUST*-Nähe erdrückte zusätzlich bis zu dieser Arbeit das Stück.

*FRANZISKA* wurde so gesehen Opfer von Wedekinds eigener Marketing-Strategie, die auf griffige Formeln zurückgriff und auf Veränderung und Anpassung an den Zeitgeist und den Publikumsgeschmack verwendete. Es bleibt zu diskutieren, ob die Chance, einen Text dem geforderten Zeitgeist anzupassen, gleichzeitig den Tod des Allgemeingültigen und des die-Zeiten-Überdauernde bedeuten muss. Für Wedekind gilt, dass *FRANZISKA* sehr zeitgenössisch verpackt ist und für den heutigen Leser deshalb möglicherweise schwer verständlich bleibt. Nichts desto trotz enthält *FRANZISKA* allgemeingültige Forderungen, die die Zeiten überdauern, wie das Thema der Menschenwürde in einer funktionierenden bürgerlichen Gesellschaft. Wedekind war ein großer Künstler.

Ein anderer Grund für das Vergessen *FRANZISKAS* ist geradezu trivial: Die kurze Rezeptionsgeschichte beweist, dass die Aussage *FRANZISKAS* seiner Zeit schlicht vorweggenommen war und erst heute gewürdigt werden kann: Die Zeit für ein echtes Gleichgewicht zwischen den Geschlechtern war einfach noch nicht reif, die Frau für eine Rückbesinnung auf ihre Eigenverantwortung und Selbstachtung noch nicht stark genug.

## 8 Die Haltung des Stillstandes: Die behördliche Zensur

Zensur ist immer ein Konzept zur Beschränkung von Wissen. Die Beweggründe der Zensur sind dagegen sehr genau zu unterscheiden und zu hinterfragen.

Die bekannteste Form der Zensur ist die Unterdrückung der freien Meinungsäußerung, die aus praktischen Gründen der Machtsicherung erfolgt. Der Gedanke einer Herrschaft um jeden Preis, der in der Konsequenz den Stillstand der Entwicklung der Gemeinschaft fordert, zwingt zum menschlichen Widerstand. In der menschlichen Natur liegt es, Grenzen zu überspringen, womit sich die Macht sichernde Obrigkeit zu einem noch rigideren Durchgreifen veranlasst sieht. Ein Teufelskreis.

Zensur wird aber nicht nur aus unmoralischen oder Macht sichernden Gründen ausgeübt: Die moralisch intendierte Zensur will anders als die Macht sichernde generell die gesamte humane Gemeinschaft schützen, indem sie nur die Entwicklungsmöglichkeiten zulässt, die der Gemeinschaft nützlich sein können. Die grundlegende Anschauung, ob der Mensch aus innewohnender sittlicher Erwägung generell sich dem Wohl der Gemeinschaft unterordnen wird oder eben nicht, wird eine Notwendigkeit zur Zensur befürworten oder verneinen.. Die Grenze zwischen einer notwendigen Schutzgewährung und einer klaren Machtsicherung ist daher fließend.

In München um 1900 hing man - zumindest offiziell - dem Schutzgedanken durch die Ausübung von Zensur an. Die soziale Mischung der Einwohner Münchens, die sich aus ländlicher Bevölkerung, Lohnarbeiterschichten und mittelständischer Existenzen wie Beamte und Angehöriger freier Berufe zusammensetzte, bedingte am Anfang des 20. Jahrhunderts in weiten Teilen eine provinzielle und vorherrschend konservative Grundhaltung der Bevölkerung. Doch gleichzeitig gab es in dieser Stadt eine explodierende Kunstszene, die alle Gebiete revolutionierte. Keine andere Stadt Deutschlands vermochte so viele berühmte oder auch junge Künstler an sich zu binden wie Schwabing: Frank Wedekind, die Mann-Brüder, Franz Marc, Alfred Kubin, Richard Riemenschmied, Hermann Levi und Richard Strauß, um nur einige zu nennen. Eine Auseinandersetzung mit neuen, innovativen Kunstrichtungen ging im Wesentlichen vom Münchner Stadtteil Schwabing und den dort ansässigen Künstlern aus. Dieser Stadtteil wurde zum Zentrum, sein Name ist bis heute Inbegriff künstlerischer und geistiger Atmosphäre jener Kunststadt München,

Und keine andere Stadt Deutschlands übte eine so scharfe Zensur aus, verlagerte ihr berechtigtes Anliegen, Prostitution und Zuhältereie einzudämmen, so weit in die Kunst wie München. Ende des 19. Jahrhunderts verbot der sogenannte „Schaufensterparagraph“ deutschlandweit Abbildungen und Darstellungen an öffentlichen Plätzen, die das Scham- und Sittlichkeitsgefühl zu verletzen drohten, was vor allem für dargestellte Nacktheit, also auch beispielsweise für nackte Figuren klassischer Reproduktionen galt. Schon wenige Jahre später wurden nach dem Scheitern weiterer Verschärfungen einer deutschlandweiten Zensurgesetzgebung die Eingriffsmöglichkeiten der Polizei in München drastisch erweitert: Dort konnte eine Lesung oder eine Theateraufführung schon präventiv verboten werden, wenn darin eine Gefahr vermutet wurde, die öffentliche Ordnung und Sicherheit zu gefährden, oder das Publikum in seinen ethischen Gefühlen wie Schamgefühl, religiösen oder patriotischen Ansichten verletzt zu werden drohte. Schon bei der Bewertung eines Kunstwerkes durch den Zensor nach diesen Kriterien kam es zu Interpretationen und Geschmacksfragen. Eine Bewertung nach juristischen Kriterien war unter diesen Bedingungen kaum möglich. Die Auseinandersetzung um eine Darstellungsfähigkeit von Nacktheit unter sittlichen Gesichtspunkten war und blieb ein zeitaktuelles Thema in der Kunst – gerade auch in Wedekinds *FRANZISKA*.

Die behördliche Zensur hat immer bewusst oder unbewusst auf einen Text aus dem Wilhelminischen Zeitalter - vor allem aus München - eingewirkt. Um das Ausmaß der Beeinflussung deutlich zu machen, wird in diesem Kapitel gezeigt werden, welches Klima herrschte und welche Konzepte und Bedenken zur Zensur um 1900 in München führten und welche Beweggründe zensorische Maßnahmen einleiteten. Es wird der „Fall Wedekind“ noch einmal aufgerollt, die Daten neu zusammengefasst und interpretiert, um die Arbeitsweise des Münchner Zensurbeirates und vor allem die Auswirkungen auf Frank Wedekind und sein Werk nachvollziehen zu können.

## **8.1 Gibt es eine Notwendigkeit von Zensur?**

Um behördliche Zensur als System, welches von Außen auf ein Werk einwirkt und verändert, und damit auch den Widerstand verschiedener Autoren wie Frank Wedekind oder Erich Mühsam, Artur Schnitzler oder Otto Borngräber gegen die Zensur überhaupt zu verstehen, wird in diesem Kapitel ein Abriss über Entstehungsgeschichte, Motivation und Rechtfertigung zur Zensur gegeben. Es wird gezeigt werden, dass sich Befürworter und Gegner von Zensur schon in ihrem grundlegenden Menschenbild unterscheiden.

Der griechische Philosoph Platon (428-348 v.Chr.) wusste, dass sorgfältige Führung Grundlage seines idealen Staates *POLITEIA*<sup>309</sup> sein musste. *POLITEIA* gründet sich auf die Idee des Guten, die zugleich die Bedingung für die Wahrheit der Vernunft und Grund für das Sein ist, vergleichbar mit der Sonne, die als Bedingung für das Leben verstanden wird und deren Licht, die Fähigkeit zu sehen ermöglicht. Auch für Platon galt es, den Staat und die Idee des Guten zu schützen.

Platons Staat war dreigeteilt - gemäß seinem Menschenbild. Der „Vernunftteil“ wurde durch die Wächter, der Philosophen, repräsentiert, die durch aktive Erkenntnis und weniger durch eine faktische Herrschaft den Idealen Staat erhielten. Der mittlere Teil des Staates war der lenkende, die eigentlichen Staatsgeschäfte besorgende, der dritte, der „leibliche“ Teil umfasste die gesamte zivile Bevölkerung. Die Wächter entschieden somit über die Sittlichkeit des „leiblichen“ Teiles, der „lenkende“ Teil setzte die Entscheidung der Wächter durch.

Platon glaubte, dass das Gute das Wahre sei und zugleich das sinnlich Schöne. Das Konzept, das eine schöne Blume eine Nachbildung der Universellen Idee von „Blume“ und „Schönheit“ sei, die physische Blume mithin also eine Stufe unter der Wirklichkeit, der Idee, liege. Das Bild einer Blume liege wiederum eine Stufe unter der physischen Blume, also zwei Stufen unter der Wirklichkeit der Universellen Idee, und das ist Grundlage für Platons Kritik an Kunst und Künstlern. Schönheit könne kein profaner sinnlicher Schein sein, sondern sei allein dem Göttlichen, der Idee, angemessen, ihre Schau sei Ziel und Vollendung. Der Künstler aber könne nur ein Abbilder der Dinge sein, welche selbst die Nachbildungen des jeweiligen Urbildes ihrer Gattung seien. Der sie schaffende Künstler wäre somit immer zwei Stufen von der Erkenntnis der Universellen Idee entfernt. Diese Auffassung begründete Platons generelle Überzeugung, dass der Künstler keine wahre Erkenntnis bezüglich seiner Tätigkeit besitzen könne, zumal sie offenbar einer Art wahnhafter Eingebung entspringe.

Die Idee von der künstlerischen Entfernung zur Universellen Idee zwingt, von Platon konsequent gedacht, zur Kontrolle im Sinne der „Idee des grundlegend Guten“. Sie zwingt zur

---

<sup>309</sup> Siehe **Platon**, *Politeia*, Hamburg: Rowohlt, 1994.

rigorosen Auswahl, zur moralisch intendierten Zensur. In *POLITEIA* wird deshalb die Kunst, Literatur oder Theater, selbst Musikinstrumente genau auf ihre Wirkung hin und den daraus resultierenden Wert für den Staat geprüft.

Öffentliche Dichtung hatte in der klassischen griechischen Polis die Aufgabe der sittlichen Bildung. Anhand von Homer lernte man Lesen und Schreiben. Dichtung war demnach besonders sorgfältig auszuwählen, um die bestmögliche Bildung und Ausbildung zu gewährleisten. Außerdem sollte durch die Einführung der Zensur die Aufgabe bewältigt werden, die Wächter des Staates funktionsfähig zu halten. Hätten die Aufführungen der Epen, wie im Alten Griechenland üblich, stattgefunden, wäre die meiste Zeit der Wächter für Vorbereitungen und Aufführungen hingegangen. Dieses galt es für Platon ebenso zu vermeiden, wie eine mögliche Schwächung der Wächter, wenn sie sich mit den Epen und deren Themen auseinander setzen müssten.

Platon war der festen Überzeugung, dass die Nachahmung des Schauspielers zur Gewohnheit und zur zweiten Natur werden könnte, sowohl körperlich, in der Stimme als auch im Denken. Das bedeutet, dass durch die Nachahmung der Angst vor dem Tode diese Angst geweckt werden könnte, oder heftiges Wehklagen des Schauspielers eine verweichlichte Person nach sich ziehen könnte, mithin der Tapferkeit eines Wächters entgegenstände. Auch übermäßiges Lachen als Affekt, das von jeher jeglicher Obrigkeit das Fürchten lehrt, ist aus diesen Gründen unbedingt zu vermeiden. In der *POLITEIA* wird deshalb konsequenterweise ausschließlich die Nachahmung sittlich guter Männer zugelassen. Darstellungen von Frauen, Sklavinnen und Sklaven, feiger Männer, Säufer oder auch Tiere sind aus dem Idealen Staat verbannt.

Konnte für Platon Dichtung Leidenschaft erregen, Triebe steigern und damit die Vernunft zersetzen, übernahmen für Aristoteles (384-322 v.Chr.) die Leidenschaften und deren Darstellungen eine notwendige Funktion als Stimulans, wenn beispielsweise aus Zorn Tapferkeit würde. Seiner Meinung nach schwächte Dichtung nicht, steckte als direkte Wirkung nicht an, wie von Platon unterstellt. Nach Aristoteles immunisiert Dichtung, verfügt also über eine gegenläufige Wirkung. Zensur ist allein deshalb für ihn nicht vorstellbar.

Aristoteles verwarf den ideellen Ansatz Platons, nach der die Universelle Idee das Wahre sei, die Dinge selbst nur Nachbildung. Seiner Meinung nach verwirklichten sich die Ideen in der Welt und in den Dingen. Dementsprechend entwickelte er in seiner *ETHIKA EUDEMELIA*<sup>310</sup> und in seinen Überlegungen zur Politik die Vorstellung, dass dem Menschen die höchste Form des Guten nicht vorgegeben werde, sondern aus sich selbst heraus zu schaffen sei. Damit ist das Gute aktiv vom Menschen zu erarbeiten; es ist eine freiwillige Leistung der sittlichen Einsicht und nicht von einem autoritären Gott befohlen. Nach Aristoteles ist Sittlichkeit logischer Abschluss der menschlichen Entwicklung, und selbst erarbeitete Sittlichkeit das Ziel, welches zu Gott führt.

Die Norm des Guten wird also vom Ideellen des Platon zur Mitte im Pendel zwischen zwei Extremen – Gut und Böse, oder auch Schwarz und Weiß - verändert. Nicht mehr die ideelle Idee, erstrebenswert, aber kaum erreichbar, wird jetzt zum Maß der Dinge, sondern der exakte Mittelpunkt zwischen den Extremen wird zum Bewertungskriterium, entstanden durch menschliche Entscheidungskraft, durch aktive Arbeit an der sittlichen Norm jedes Einzelnen. Dieser Ansatz des mit göttlicher Leitung aber ohne göttlicher Autorität aus sich selbst schaffenden Guten der Mitte veränderte entscheidend die allgemeine Sicht der Dinge.

Durch eine Verlegung der Norm des Guten vom Außen nach Innen wird das Gute zunächst willkürlich, wird abhängig vom eigenen sittlichen Bildungsgrad, mithin von eigenen Erfahrungen und moralischen Vorstellungen, wird im höchsten Maße subjektiv. Die Kontrolle über die Subjektivität der eigenen Mitte wiederum wird durch die Mitte der Anderen erfolgen

<sup>310</sup> Siehe **Aristoteles**, *Eudemische Ethik*, Berlin/Darmstadt: Akademie / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969-1999. (a) und vergleiche **Aristoteles**, *Politik*, Berlin/Darmstadt: Akademie / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969-1999. (b)

und so Objektivität erhalten. Das Prinzip der Aristotelischen Mitte war gefunden.

Ein Missbrauch dieses Prinzips ist bei konsequentem Vorgehen nach Aristoteles nicht möglich, weil ein Ausschlag des Pendels der allgemeinen Ansichten zu einer Seite hin genau wie die absolute Herrschaft eines Einzelnen durch die bestmögliche sittliche Kontrolle des Innen und Außen unmöglich gemacht würde. Aus diesem Grund war Aristoteles auch das Konzept der Zensur absolut fremd, schlicht weil es nicht nötig war: Wirklich sittliche Menschen brauchen keine Zensur.

Die unmittelbare Folge der Ideen Aristoteles war eine grundlegend falsche Auslegung. Fortan gab es kein allgemein gültiges, für alle erstrebenswertes und in seinen Werten nachvollziehbares und überprüfbares Ideal mehr. Statt der von Aristoteles angestrebten Objektivität wurde einfache Subjektivität zum Maßstab, wurde statt sittlicher Bildung aller zum Wohle der Gemeinschaft Machterhaltung der herrschenden Riege zum Wohle Einzelner legitimiert.

Als Beispiel einer individuellen Machtsicherung durch Zensur mag das Alte Rom dienen. Dort gab es die Censores, ursprünglich dazu eingesetzt, Vermögensschätzungen durchzuführen, erhielten sie bald eine Art Sittengerichtsbarkeit, die religiös aber auch politisch motiviert sein konnte. Erotische Literatur fiel ebenso unter die Zensur wie Majestätsbeleidigung oder Zauberbücher: Alles wurde verbrannt. Diese grundlegende Konzeption der Machterhaltung durch Zensur von Literatur blieb bis in die Gegenwart erhalten.

Mit dem Machtzuwachs der bürgerlichen Schicht, die zu den ersten Demokratien führte, wurde die Frage nach dem Nutzen und den Aufgaben des Staates gestellt. Thomas Hobbes (1588-1679 n.Chr.), englischer Staatstheoretiker, vertrat die grundlegende Vorstellung, dass der Mensch von Natur aus nicht die Möglichkeit habe, sozialverträglich zu leben, denn sein Grundprinzip, sein Naturzustand, heiße Krieg. „Homo homini lupus“ müsse deshalb vor sich selbst durch Demonstration der Stärke des Staates geschützt werden. Demonstrative Stärke des Staates zieht logischerweise eine rigide Zensur nach sich.

Der englische Philosoph John Locke (1632-1704 n.Chr.) dagegen war der Überzeugung, dass der Naturzustand des Menschen von Freiheit geprägt sei. Diese natürliche Freiheit sei allerdings nicht zügellos, sondern durch intuitiv einleuchtende Regeln der Natur, die allgemein verpflichten, beschränkt. Deshalb sei der Mensch von Natur aus in der Lage, friedlich mit anderen zu leben, weil jeder nach Glück strebe. Das Miteinander werde deshalb durch Rechte und Pflichten geregelt, die allen Interessen gleichermaßen gerecht werden. Da der Mensch von sich aus nach allgemein verpflichtenden Regeln handelt, ist Zensur im Sinne einer Reglementierung überflüssig.

Der französische Philosoph Jean Jacques Rousseau (1712-1778 n.Chr.) dagegen sah den Naturzustand des Menschen als notgedrungen entartet an, weil das Zusammenwohnen durch Gier und Eigenliebe geprägt sei. Die bürgerliche Gesellschaft musste seiner Meinung nach unbedingt ungerecht sein: Denn Sittlichkeit sei die Aufhebung der Eigeninteressen zugunsten des Gemeinwohls, sie stehe für die Gewährleistung der Übereinstimmung von Gerechtigkeit und Interessen. Das bedeutet zwingend die Ausübung der Zensur als Beschränkung im Sinne des Allgemeinwohls.

Friedrich Nietzsche (1844-1897 n.Chr.), der bedeutendste Philosoph seiner Zeit und von Frank Wedekind hoch geschätzt, führte eine weitere Kategorie ein. Er plädierte in *GÖTZEN-DÄMMERUNG* für eine freiwillige Selbstbeschränkung: „Ich will, ein für alle Mal, Vieles nicht wissen. – Die Weisheit zieht auch der Erkenntnis Grenzen.“<sup>311</sup> Wissen war in Nietzsches Augen kein Wert mehr an sich, sondern er nahm eine notwendige Grenze der Erkenntnis wahr: Er konstatierte Dinge, die man besser nicht wissen sollte. Lebenspraktisch weisen jene, die an bestimmten Punkten nicht mehr weiterfragen würden. Nietzsche differenzierte, wie schon in

<sup>311</sup> Nietzsche, Friedrich, *Götzendämmerung. Sprüche und Pfeile. Spruch 5*, Online im Internet. URL: <http://www.textlog.de/3572.html>, Stand v. 03.05.2006: 1889., Sprüche und Pfeile, Spruch 5

der Antike üblich, zwischen dem Wissen, dessen Aneignung verwertbare Informationen darstelle und einer Weisheit, die sich manchen Informationen verweigern müsse, weil sie um deren Hinfalligkeit oder Gefährlichkeit wisse. Später erweiterte Nietzsche den Spruch über das reine Wissen hinaus auf die Fragen des vornehmen Geschmacks, der der Erkenntnis Grenzen ziehen würde.

Nietzsche ging es nicht um die Verdummung des Volkes, sondern um die Erkenntnis, das alles, was wir Wissen nennen, nicht aus einem Willen zur Wahrheit nach Erkenntnis getragen werde, sondern ausschließlich Strategien seien, die da heißen Täuschung, Irrtum und Lüge, um Interessen durchzusetzen. Denn alles Wissen gehorche dem Imperativ des Lebens, diene dem Willen zur Macht.

Dem Mythos der Moderne, dass Wissen Macht sei, setzte Nietzsche die Einsicht entgegen, dass das Streben nach Macht vorrangig sei, und Erkenntnis nur solange befördert werde, wie sie dem Willen zur Macht diene. Wenn also Wissen dem Streben nach Macht untergeordnet wird, dann ist Zensur die logische Konsequenz, um den Willen zur Macht zu stärken.

Damit befreite Nietzsche die Zensur vom moralischen Anspruch, indem er das Wissen dem Willen zur Macht unterordnete. Jetzt konnten die Bedingungen für das Eingreifen der Zensur begrifflich gefasst und rechtlich festgeschrieben werden, erreichten somit wieder eine Art Objektivität: im nachlesbaren Gesetz.

## ***8.2 Handhabung der Zensur in München um 1900***

Die Zensurgesetzgebung sollte um 1900 unter Wilhelm II. deutschlandweit vereinheitlicht werden, um allgemein gültige Kriterien zu schaffen, die das grundsätzliche Problem der Zensur regeln sollte, wer aufgrund welcher Kriterien für oder gegen eine Veröffentlichung entscheiden könne. Die sogenannte „Lex Heinze“ sollte folgenden Ansprüchen genügen: Zum einen sollte der Wert der öffentlichen Ruhe und Ordnung erhalten werden, also eine praktisch Macht sichernde Forderung erfüllen, zum anderen sollten aber auch die individuellen Werte der Sittlichkeit und des Schamgefühls der Bürger geschützt werden. Die „Lex Heinze“ scheiterte schließlich an ihrem Anspruch, Zensur nach gleichen Kriterien deutschlandweit einzuführen. Übrig blieb ein nicht konkretisierbares Element der Zensur als Gesetz zum Schutz von unter 16-Jährigen, genannt der „ästhetische Anspruch“, der als feste Normgröße ein Werk für sittlich oder unsittlich erklären sollte.

Besonderes Augenmerk in dieser Arbeit gilt der Theaterzensur, die in der „Lex Heinze“ als § 184b deutschlandweit nicht hatte verwirklicht werden können. In Bayern galt als rechtliche Grundlage der Theaterzensur der aus dem preußischen „Allgemeinen Landrecht“ übernommene Paragraph, der Präventivmaßnahmen der Polizei zur Wahrung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit erlaubte, die auch auf das Publikum ausgeweitet wurde.

Um diesen Paragraphen umsetzen zu können, gab es in Bayern die Theatersicherheitspolizei, die den störungsfreien Ablauf vor, während und nach einer Vorstellung sicherzustellen hatte. Das Theaterunternehmen hatte gegenüber dieser Behörde der Anzeigepflicht zu genügen, dass hieß zu informieren, wann und wo welche Vorstellung, welcher Inhalt mit welchen Darstellern geplant sei, sowie die geltenden Eintrittspreise bekannt zu geben. Das Eingreifen der Behörden war demnach im Wesentlichen aus zwei Gründen gerechtfertigt: Zum einen galt die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit, d.h. im Strafgesetzbuch festgelegte Delikte wie Hochverrat, Beleidigung des Landesherrn, Verächtlichmachung von staatlichen Einrichtungen, Beleidigungen u.a. waren im Theater verboten; zum zweiten war der Schutz des Publikums vor der Verletzung seiner Gefühle, wie

Schamgefühl, Patriotismus und religiösem Gefühl zu gewährleisten.

Wenn bekannt wurde, dass immer wieder derselbe Grund für ein Verbot benannt wurde, machte das jeden Autor vorsichtig. Diese Themen zu vermeiden, die Nichtgestaltung, ist nur natürlich, um Repressionen seitens der Zensurbehörden zu entgehen: Ein in diesem Sinne gefährliches Thema war eine Darstellung der Nacktheit, der sich Wedekind stellte, andere waren politische und religiöse, die Wedekind auffällig mied. Der Versuch, Althergebrachtes auch in der Bibeldeutung aufzubrechen, ging zwar durch die Künstlergemeinde, wurde aber von Kirche und Staat aus ureigenstem Interessen heraus rigoros verfolgt. Die Befürchtungen der Autoren, ihre Werke wegen eines zu weit ausgelegten Religionsverständnisses verboten zu sehen, waren nicht unberechtigt.

Am bekanntesten hierfür ist sicherlich der Fall des Wedekind-Freundes Oskar Panizza. In dessen Stück *DAS LIEBESKONZIL*<sup>312</sup> ist Gott zu einem rachsüchtigen Schwachkopf verkommen, umgeben von einem kränkelnden Jesus und einer ehrgeizigen Maria. Ihr zuliebe schafft der Teufel eine verführerische junge Frau, die die Syphilis in die Welt trägt. Auf diesem Weg soll wieder göttliche Verehrung herrschen, denn, so Marias und des Teufels Annahme, leidende, todkranke Menschen sehnen sich nach Gott und finden deshalb zurück zur Gottesanbetung. Oskar Panizza wurde 1895 wegen „Vergehens wider die Religion“ zu einem Jahr Gefängnis mit Einzelhaft(!), Vernichtung der Druckplatten des Stückes *DAS LIEBESKONZIL* und Tragen der Gerichtskosten verurteilt.

In einem anderen Fall war Gräfin Franziska zu Reventlow, eine Freundin Wedekinds und Panizzas, wegen religiöser Themenwahl Repressalien ausgesetzt. In ihrer Satire *DAS JÜNGSTE GERICHT*<sup>313</sup> von 1896 sortiert ein eben gestorbener Staatsanwalt die Bewohner von Himmel und Hölle neu. Die Zuordnung erfolgt durch Juristerei, die über göttliche Verfügung und Weisheit steht. Erst durch eine Falle, die dem eifrigen Staatsanwalt gestellt wird, kann göttliche Erfahrung und Entscheidungsgewalt wieder eingesetzt, neu wirksam werden. Die Autorin wurde wegen Gotteslästerung angeklagt und beschrieb den Ablauf des Prozesses in ihrer Satire *DAS ALLERJÜNGSTE GERICHT*<sup>314</sup>. Sie konnte einer Verurteilung entgehen<sup>315</sup>.

Auch Otto Borngräber sorgte 1908 mit der öffentlichen Diskussion um sein Stück *DIE ERSTEN MENSCHEN. EROTISCHES MYSTERIUM*<sup>316</sup> für viel Aufsehen, es wurde ebenfalls zunächst wegen „Vergehen gegen die Religion“ verboten. In diesem Stück wird ein in sich selbst zurückziehender Adahm mit seiner lebenshungrigen Frau Chawa konfrontiert, die Zärtlichkeiten braucht, die der alternde Gatte aber nicht mehr aufbringen kann. Die beiden Söhne Kajin und Chabel stehen für zwei verschiedene Lebenswege und Gottesansichten, doch beide kranken am Frauenmangel. Die Vereinigung zwischen Chawa und Chabel aus purem Sinnenrausch ist logische Folge (Ödipuskomplex), doch Kajin erträgt aus Eifersucht die taumelnde Sinnenlust und auch die Tatkraft seines Bruders nicht. Er bringt Chabel im Schlaf in den Armen Chawas um. Kajin wird von nun an mit seinem wehmütigen, unerfüllten und ungehörten Schrei nach dem „wildem, süßen Weib“ der erste von vielen Männern späterer Generationen sein, die nach alles überwindender Lust dürsten, ohne den Mut zu haben, sie

---

<sup>312</sup> Panizza, Oskar, *Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen.*, o.O.: edition spangenberg, 1991.

<sup>313</sup> Reventlow, Gräfin Franziska zu, "Das jüngste Gericht," in W. Rösler, Hg., *Das allerjüngste Gericht*, Eulenspiegel Verlag: Berlin, 1989, 86-98. (b)

<sup>314</sup> Reventlow (1989a), S. 99-106

<sup>315</sup> Warum sie sich entziehen konnte, kann heute nur gemutmaßt werden, wahrscheinlich lag die nicht wirklich ernsthafte betriebene Verfolgung an ihrer gesellschaftlichen Stellung, schließlich war sie eine Gräfin und zwei ihrer Brüder saßen im Reichstag.

<sup>316</sup> Borngräber, Otto, *Die ersten Menschen. Erotisches Mysterium*, Berlin: Wilhelm Borngräber, o.J..

auch tatsächlich zu leben. Dieses Stück durfte erst nach vielen Auseinandersetzungen mit allen Zensurbehörden, auch innerhalb des Münchner Zensurbeirates mit erheblichen Auflagen, wie Streichungen anstößiger Stellen und Auswahl nichtanstößiger Kostüme, aufgeführt werden.

Die Reaktionen der Autoren waren eindeutig: Sie wählten entweder andere Fragen, oder sie verkapselten ihre ursprünglichen Aussagen in der Hoffnung, ungeschoren von der Zensurbehörde ihr Anliegen transportieren zu können. Auch Frank Wedekind wollte eine Erweiterung der Bibelauslegung, um durch deren moralische Grundlage die seiner Meinung nach notwendigen Veränderungen des Menschenbildes möglich zu machen. Aber natürlich wollte auch er kein Verbot wegen eines Vergehens wider die Religion riskieren. Deswegen ist in *FRANZISKA* schon der Vertrag zwischen Franziska und Veit Kunz, der an den Pakt zwischen Faust und Mephistopheles erinnert, nach ausschließlich irdischen Bedingungen abgeschlossen. Und der Eid Fausts wird durch das Naturgesetz des Veit Kunz', welches den Gesetzen eines mechanistischen Weltbildes entspricht, ersetzt. Kunz' Phantom, der Genius, ist anders als jener Geist bei Goethe menschlich und deshalb manipulatorisch.

Veit Kunz, der eine sinnlich spürbare Religionsauslegung betreibt, spricht nicht von Gott, sondern von der „Allmacht“, Karl Almer sieht Gott kritisch, aber religionskonform als „Gewalthaber“ (V/9.5). Allein Franziska fühlt sich durch Gott gestützt. Wenn Frank Wedekind Veit Kunz im Gespräch mit dem Herzog über die Darstellungsfähigkeit der Nacktheit von der „Allmacht“ sprechen lässt, dann zeigt sich ein Dilemma des Schriftstellers. Hier findet sich ein deutliches Zeichen für Wedekinds Selbstzensur: Der Begriff „Allmacht“ hat also weniger mit Frank Wedekinds persönlichem Gottesbegriff zu tun, als mit der Angst vor einem Verbot durch die behördliche Zensur, welches ein zu weit auslegbares Religionsverständnis nach sich ziehen würde.

Das Werk Frank Wedekinds, der die Könnerschaft des Autors in der Formulierungskunst immer zum Gütezeichen eines die Zensur umschreibenden Literaten erhoben hatte, gilt: Wenn ein Thema von ihm angerissen worden war und nicht zu Ende bearbeitet wurde, dann ist das ein auffälliger Hinweis auf einen Bruch der Gestaltung, auf Selbstzensur, deren Gründe unbedingt zu untersuchen sind.

Wie gewaltig die drohende Zensur religiöser Inhalte Frank Wedekind tatsächlich beeinflusste, zeigt eine für ihn völlig untypische Umgehensweise mit einem von ihm selbst aufgeworfenem Problem: Ohne dass der Zuschauer auf die sonst üblichen Hilfestellungen Wedekinds oder dessen Beweisführungen rhetorischer Art für oder gegen einen Gottesbeweis zurückgreifen könnte, umgeht der Dichter eine klare Antwort: Er wählt den Weg der Nichtgestaltung. Die Frage, ob Gott in der Nacktheit zu finden sei, wie der Ritter im Festspiel behauptet,

Herzog: Wie einst im Paradiese  
Nacktheit geehrt war, ehrt sie hier das Kind.  
Und Menschen, die von Gott begnadet sind  
Mit Gaben, die ich dir vergeblich priese,  
Mit Einklang, Bildung, Friede, Seelengröße,  
Verehren Gott in seiner Schöpfung Blöße (III/6)

oder nicht, bleibt deswegen genau so unbeantwortet wie der Sieg um die Form der Wahrheit zwischen dem Drachen und dem Ritter unausgefochten, wie im Kapitel 9.1 ausführlich dargestellt werden wird.



### 8.3 *Der Münchner Zensurbeirat: Reform der Zensur?*

Durch die mehrdeutigen Formulierungen der grundlegenden Begriffe in der Zensurgesetzgebung vorgegeben, blieb als wesentlicher Kritikpunkt an der Zensur der Jahrhundertwende in Bayern das Problem der Bewertung: Wann ist öffentliche Ordnung oder das Gefühl des Publikums verletzt? Was ist Kunst? Ist die Aufgabe von Kunst auch das Brechen von Tabus, und darf man das zensieren? Ist Kritik an staatlichen Entscheidungen bereits Hochverrat? Was ist „unsittlich“, berührt im weitesten Sinne die ethischen Empfindungen des Zuschauers?

Die die Zensur durchführenden Beamten zeigten sich eher selten in der Lage, wahre Kunst zu erkennen. Es war eine klare Fehleinschätzung des Apparates, dass der Zensurbeamte über das notwendige Interesse, die ausreichende juristische Vorbildung und eine hinreichende Erfahrung im Umgang mit Kunst verfüge, um etwa erforderliche Tabubrüche von pornografischen Tendenzen scheiden zu können. Auch die Überzeugung des subalternen Beamten zu wissen, was für den „Normalbürger“ gut und richtig sei,<sup>317</sup> war eine klare Anmaßung. Die Folge vager Begriffe in der Gesetzgebung gepaart mit einer Selbstüberschätzung der Zensurbeamten waren häufige Prozesse, in denen die von Zensurbeamten verfügten Beschlagnahmungen durch die Gerichte wieder aufgehoben wurden<sup>318</sup>.

Die Behörden der Stadt München waren der klaren Überzeugung, dass der Staat bzw. ihre Macht zu sichern sei, dass der Bürger in seinen Gefühlen und Empfindungen zu schützen sei und auch nicht alles wissen dürfe. Die logische Konsequenz war eine rigide Zensurausübung.

Die Zensur in der alten Form war nicht haltbar, das wurde mehr als deutlich und war auch allen Beteiligten klar. Die Forderung aus Kreisen der Künstler nach Auflösung der Zensur war dennoch zu jener Zeit völlig unrealistisch, wenn man den Wert bedenkt, der Literatur, Theater und Presse für die Erhaltung oder eben auch Zersetzung von Moralnormen zugeschrieben wurde. In München entschied man sich deshalb zu dem in jener Form einmaligen reformatorischen Ansatz, einen Zensurbeirat zu gründen: Der berechtigte Hauptvorwurf, dass es den zuständigen Beamten der Polizeizensur an kognitiven Fähigkeiten mangle und fachliches Unvermögen überreich vorhanden sei, sollte durch ein den Staatsbeamten unterstützendes Gremium aus Sachverständigen nachhaltig entkräftet werden.

Zu diesem Zweck wurden 1908 unter Vorsitz des Polizeipräsidenten v.d.Heydte zwei Kommissionen und zwei Ersatzkommissionen gebildet, die sich aus je sechs anerkannten Persönlichkeiten der Gesellschaft, beinahe alle akademisch gebildet und mit Titeln und Ehrungen ausgestattet, rekrutierte. Um Vielfalt zu gewährleisten, wurde pro Kommission je ein Mitglied aus Medizin, Literatur oder Journalismus, Pädagogik, bildender Kunst, sowie ein Literaturdozent von der Universität und ein Theaterfachmann mit langjähriger Praxis berufen. Juristen gehörten den Kommissionen nicht an. Auch Theaterkritiker, die den der Theaterzensur vielleicht mit am nächsten stehenden Beruf ausüben, wurden erst Jahre später und nicht in allen

---

<sup>317</sup> Die bayrische Landesregierung schaltete beispielsweise noch 1977 den Empfang des Programmes für das eigene Landesgebiet aus dem gemeinsamen Fernsehprogramm der ARD ab, als ein Film über Liebe zwischen Männern lief. Auch die satirische Sendung „Scheibenwischer“ von und mit Dieter Hildebrandt wurde 1983 ebenfalls von Bayern abgeschaltet, weil die politischen Entscheidungen über den Rhein-Main-Donau-Kanals öffentlich in Frage gestellt und über Sinn oder Unsinn dieses sehr teuren Projektes diskutiert wurde.

<sup>318</sup> Beispielhaft seien die Zeitschriften genannt, deren Untersuchung sich auf die Jahre 1901-1903 bezieht:

a) Der *SIMPLICISSIMUS* wurde 15 mal beschlagnahmt, 14 mal lehnte die Staatsanwaltschaft ein Eingreifen ab, nur Nr. 6 blieb eingezogen und Redakteur Linnekogel bzw. Zeichner Th.Th.Heine wurden zur Zahlung von je 30,- Mark verurteilt.

b) Die *AUSTER* erschien erst 1903, die Staatsanwaltschaft lehnte 5 mal ein Einschreiten ab, die Nr. 7 und 8 wurden beschlagnahmt.

c) Für die *JUGEND* lehnte die Staatsanwaltschaft 11 mal ein Einschreiten ab.

d) Für „*LUZIFER*“ wurde zweimal die Beschlagnahmung wieder aufgehoben.

e) Die Nr. 25 vom *AFFENSPIEGEL* wurde beschlagnahmt, die Verantwortlichen zu 6 Wochen Haft verurteilt.

Aus: Meyer (1982), S. 37

Kommissionen berücksichtigt.

Die sorgfältig ausgewählten Mitglieder waren allesamt konservativ, im politischen wie im kulturellen. Moderne bildende Künstler oder moderne Theaterleute fehlten gänzlich.<sup>319</sup> Die engagierten Schriftsteller, Max Halbe und der für ihn berufene Thomas Mann, legten beide ihre Ämter nach kurzer Zeit unter Protest nieder. Josef Ruederer, der bei seinen eigenen Werken mit der Zensur zu kämpfen hatte, arrangierte sich dagegen mit den Behörden<sup>320</sup>.

Das Durchschnittsalter der Kommissionsmitglieder betrug 51 Jahre, die große Mehrheit war somit um die Zeit der Gründung des Deutschen Kaiserreichs geboren und aufgrund ihrer sozialen Herkunft mehrheitlich in nationaler Gesinnung erzogen worden. Bei diesen Männern konnte die Münchner Regierung auf Pflichterfüllung und Einsatz als Kommissionsmitglieder in dem erwarteten Sinne bauen, Verständnis gegenüber geistig kulturellen Neuerungen war von diesen Männern nicht zu erwarten. Die Münchner Polizei, die die Berufung dieser Kommissionen vorbereitet hatte, hatte ihre Aufgabe der Auswahl geeigneter Personen durch „Männer konservativer Richtung“, die „die Zensur nicht [...] aus den Bahnen einer positiven, staaterhaltenden, nationalen, monarchischen Institution“<sup>321</sup> drängen würde, bravourös erfüllt.

Die zu leistende Arbeit des Zensurbeirates war genau festgelegt: Jedes Mitglied des Zensurbeirates der angerufenen Kommission erstellte im Auftrag des Polizeipräsidiums ein eigenes Gutachten, welches den künstlerischen und sittlichen Wert eines Stückes beurteilte. Eine politische Fragestellung sollte von den Kommissionsmitgliedern jedoch nicht vorrangig behandelt werden. Damit wurden die Stücke in erster Linie nach „ästhetischen“ und „ethischen“ Gesichtspunkten bewertet, ein weitaus schwierigerer Entscheidungsprozess, als von den Behörden eingeräumt wurde. Im Gutachten konnte jedes Mitglied die Nichtaufführung empfehlen, Auflagen und Vorschriften für die Darstellung vorschlagen, Texte ändern oder streichen und letztlich auch einen Besuch der Generalprobe für ein abschließendes Urteil anregen.

Die letzte Entscheidung für oder gegen eine Genehmigung, für oder gegen Änderungen und Streichungen lag aber bei dem zuständigen Staatsbeamten. Nach dem Verständnis der Polizeidirektion, und daran ließ der Vorsitzende Polizeipräsident v.d.Heydte keinen Zweifel, trug er persönlich und allein die moralische und rechtliche Verantwortung der Zensurentscheidung in jedem Fall.

In der zusammenfassenden Bewertung ergibt sich: Jene Gutachten und Empfehlungen wurden also tatsächlich einzig zur Entlastung der Zensurbeamten gegenüber der Öffentlichkeit erstellt, denn die gutachterlichen Aussagen hinderte die Polizeidirektion nicht an dem Fällen von den Gutachten der Kommissionsmitglieder zuwiderlaufenden Entscheidungen.<sup>322</sup>

Waren die Kommissionen einst gegründet worden, um eine Ausgewogenheit innerhalb der zensurierenden Berufsgruppen zu bewirken, so ähnelten ihre Urteile mit der Zeit mehr und mehr einem Tribunal, denn es zeigte sich, dass in der Praxis nur in der ersten Zeit tatsächlich die Mitglieder einer Kommission die Texte bewerteten. Es verwischten sich die Abgrenzungen, denn je länger die Kommissionen bestanden, desto häufiger stimmten die Mitglieder verschiedener Kommissionen ab. Ab 1911 wurden die Entscheidungen des Theaterzensurbeirates über die Stücke von Frank Wedekind nicht mehr nach Kommissionen getrennt. 1912, als über die Freigabe von *FRANZISKA* zu entscheiden war, gaben gar 23 Mitglieder ihr Gutachten ab.

---

<sup>319</sup> Im Anhang befindet sich eine Auflistung der Kommissionsmitglieder und deren Zugehörigkeit zu den einzelnen Kommissionen.

<sup>320</sup> Meyer (1982), S. 94

<sup>321</sup> Meyer (1982), S. 95

<sup>322</sup> Vgl. die Aufstellung über die nachweisbaren Zensurentscheidungen im Anhang

## **8.4 Die Zensur und ihre Auswirkungen auf den Theaterbetrieb**

Der Weg zu einer Theateraufführung war lang und das Genehmigungsverfahren aufgrund der vielen Instanzen (Theaterpolizei, Feuerwehr, Zensurbeirat etc.), der juristisch nicht eindeutigen Begriffe und der jeweilig nicht abzuschätzenden Ausdeutung der Texte durch den Zensurbeirat nicht berechenbar.

Der Veranstalter einer Vorstellung musste, auch wenn er im Besitz einer gültigen Konzession war, die Aufführung schriftlich durch Einreichung von zwei Exemplaren des Textes genehmigen lassen. Ein Exemplar wurde dem Theaterunternehmen als Textgrundlage für die Aufführung zurückgesandt. Die Genehmigung bezog sich auf das einmal vorgelegte und polizeilich redigierte Stück. Wurde es textlich nicht von Seiten des Autors oder der Intendanz abgeändert, durfte es im beantragten Rahmen des Aufführungszeitraums, des Aufführungsortes und der Höhe der Eintrittsgelder ohne wiederholte Genehmigung aufgeführt werden.

Davon unberührt stand es den Behörden zu, sich auf der Generalprobe von der Wirkung der Aufführung persönlich zu überzeugen und daraufhin über Zulassung oder Verbot zu entscheiden. Überhaupt konnte die Polizei jederzeit eine einmal erteilte Aufführungserlaubnis widerrufen, ohne Gründe für Streichungen oder Ablehnungen angeben zu müssen. Die Polizeibehörde war in ihrer Entscheidung autonom, d.h. sie war nicht an die Entscheidung anderer Polizeibehörden gebunden. So konnte man beispielsweise in Nürnberg Aufführungen von Stücken sehen, die in München verboten worden waren. Zur Durchsetzung ihrer Entscheidung standen den Zensurbehörden die entsprechenden Mittel zur Verfügung, die vom Entzug der Konzession bis zur Anwendung von Gewalt reichten. Dem Theaterunternehmen dagegen stand als Rechtsmittel der offizielle Beschwerdeweg offen.

Um die Zensur zu umgehen, war es möglich, sogenannte „Geschlossene Vorstellungen“ oder „Geschlossene Lesungen“ abzuhalten. Ausrichter waren Literaturvereine und Freunde der Kunst, die Vorstellungen, von sonst nicht aufführungsberechtigten Stücken für ihre Vereinsmitglieder ermöglichten. Eine geschlossene Veranstaltung hatte Auflagen zu erfüllen.

- o Die Aufführung durfte nur ein einziges Mal in den besagten Räumen stattfinden.
- o Der Zuschauerkreis musste sich auf namentlich eingeladene Gäste beschränken.
- o Es durfte keine öffentliche Aufforderungen zum Besuch der Vorstellung wie Plakate oder Anzeigen in der Zeitung geben.
- o Die Karten durften nur über eine namentliche Einladung, nicht aber über die Abendkasse oder gar den Vorverkauf abgegeben werden.
- o Das Programm durfte nur den Hinweis enthalten, dass das Theater am Vorstellungstag wegen einer geschlossenen Aufführung des gastgebenden Vereins nicht geöffnet sein würde.

Für den heutigen Betrachter ist auffällig, dass Mitglieder der Theater- oder Literaturvereine nicht durch die Wirkung ansonsten verbotener Theaterstücke gefährdet sein sollten - ganz anders als das sogenannte „normale“ Publikum. Interessierte Menschen, so lautete diese Annahme, waren einer anderen „Menschenklasse“ zugehörig als das „Normalpublikum“, seines Zeichens die Klasse des „Normalmenschen“, den es durch die Zensur zu schützen gälte. Von den Mitgliedern der Vereine wiederum wurde angenommen, dass sie aufgrund der Vorwarnung der Bedenklichkeit der Aufführung wüssten, worauf sie sich einließen, sie weder Ruhe und Sicherheit der öffentlichen Ordnung stören noch sich durch die Aufführungen ethisch verletzt fühlen würden. Übersetzt aus den Vorstellungen des beginnenden Zwanzigsten Jahrhunderts bedeutet diese Annahme, dass die Vereinsmitglieder aufgrund einer fundierteren Bildung nicht so leicht zu beeinflussen wären wie das ungebildete „normale“ Publikum, und deshalb auch nicht zum Randalieren neigen würden. Das entspricht auch der Auffassung von Gustave LeBon, der ein zukünftiges Zeitalter der Massen voraussah

und in dem Werk *PSYCHOLOGIE DER MENSCHEN* von 1895 davon ausgeht:

Frönen die Massen also oft niedrigen Instinkten, so bieten sie manchmal auch wieder Beispiele hochsittlicher Handlungsweise. Wenn Uneigennützigkeit, Entsagung, bedingungslose Hingabe an ein eingebildetes oder wirkliches Ideal sittliche Tugenden sind, dann kann man sagen, dass die Massen diese Tugenden oft in einem so hohen Grade besitzen, wie ihn die weisesten Philosophen selten erreicht haben<sup>323</sup>

Die Ausführung einer Geschlossenen Vorstellung war für viele Autoren, auch für Wedekind, oft genug die einzige Chance, ihre Werke in München bekannt zu machen.

Sie waren aber auch eine enorme finanzielle Belastung des Veranstalters, weil sich die Bemühungen für die Aufführung mit einer einzigen Vorstellung rentieren mussten. Die Karten für Geschlossene Aufführungen kosteten in der Regel darum doppelt so viel wie die der offenen Vorstellungen, zudem mussten private Spenden aufgebracht werden. Und doch reichte das alles nicht, um die wirklichen Kosten zu decken, es gab einfach nicht genug Vereinsmitglieder. Deshalb war der Veranstalter gezwungen, den Kreis der Zuschauer zu erhöhen – trotz des Verbotes. Geschickt lancierte man in den Zeitungen kurze Ankündigungen der Geschlossenen Aufführung, die auch das zu spielende Stück hervorhoben. Am Ende fehlte der Hinweis nicht, an wen man sich wenden könnte, um Einladungen zu erhalten. Die Forderung der Zensur nach einer namentlichen Einladung wurde somit formal erfüllt, doch jetzt hatte ein breiteres Publikum die Möglichkeit, sofern es über die finanziellen Mittel verfügte, den Geschlossenen Aufführungen beizuwohnen. Man schätzt heute, dass nur ein Bruchteil der Zuschauer Geschlossener Veranstaltungen tatsächlich aus Vereinsmitgliedern bestand.

Eine Geschlossene Vorstellung konnte eine öffentlich zugängliche nicht ersetzen. Allein aus finanziellen Erwägungen des Veranstalters auf der einen Seite wie auch des zahlenden Publikums auf der anderen Seite rechnete sie sich als Gegenmittel für zensurgeschädigte Autoren nicht und wurde deshalb nur in Ausnahmen ermöglicht.

Es ist bekannt, dass die meisten Zensururteile der Theateraufführungen nicht über eine Bewertung der Aufführung gefällt wurde, dafür hätten die Zensoren wenigstens die Generalprobe besuchen müssen, sondern allein die Beurteilung des Textbuches für die Gutachten entscheidend war. Ein Besuch einer Generalprobe durch den Zensurbeirat konnte den Autor entscheidend entlasten. Warum dieser Weg nur so selten beschritten wurde, bleibt Spekulation.

Wenn ein Zensururteil eines Theaterstücks nur über das Lesen erfolgt, dann ist ausschließlich die persönliche Phantasie des Zensors Grundlage des Urteils, weil die tatsächliche Realisierung und deren Wirkung keinerlei Berücksichtigung findet. Die Zensur in München ist deshalb als literarische Zensur zu bewerten, denn spätestens ab 1908 bis zu deren Aufhebung 1918 wurde eine Kontrolle des geschriebenen Wortes ausgeübt, eine Theaterzensur im eigentlichen Sinne, die doch die Wirkung des zur Aufführung gebrachten Werkes beurteilen sollte, fand so gut wie gar nicht statt.

Der Besuch einer Generalprobe durch den Zensurbeirat war sicher für die betroffene Intendanz und Regie und die Darsteller ein Martyrium, zumal dann, wenn Änderungen in letzter Minute aufgrund von zensorischen Forderungen für die Genehmigung eingebaut werden mussten. Vor allem aber war eine gelungene Generalprobe entscheidend, weil über der gesamten Produktion das Damoklesschwert des Verbotes hing. Ein verhängtes Aufführungsverbot war in jedem Fall ein finanzielles Desaster, da die Produktion bis zur Generalprobe bereits große Kosten verursacht hatte. zwischen Franziska und Veit Kunz

---

<sup>323</sup> Le Bon, Gustave, *Psychologie der Massen. Mit einer Einführung von Peter R. Hofstätter*, Stuttgart: Kröner Verlag, 1982., S. 37

## **8.5 Der Fall Wedekind: Die Macht der öffentlichen Meinung**

Die Zensur eines Theaterstückes verweist auf die hohe erzieherische Bedeutung, die spätestens seit Platon dem Theater zugewiesen wurde. Gerade der Fall Frank Wedekind zeigt, dass der vermutete Einfluss einer zeitlich und räumlich befristeten Aufführung als Gruppenerlebnis auf die moralischen und sittlichen Normen des Publikums wesentlich höher eingeschätzt wurde als die Wirkung des Lesens an sich, weshalb die Texte der Stücke jedem, der sich dafür interessierte, frei und unverändert zugänglich waren, während Aufführungen desselben Textes durchaus verboten sein konnten.

Es ist unbestritten, dass das Erotische in Kunst und Literatur in Deutschland um 1900 teilweise ins Pornografische umgeschlagen war. Doch der prinzipielle Sturm auf gegen ein neues sexuelles Bewusstsein unterschied nicht zwischen der Eingrenzung exzessiver Auswüchse und dem notwendigen Revidieren althergebrachter Ansichten, die mit einer erforderlichen Enttabuisierung einhergehen mussten.

Und nicht nur die Theaterzensur als solche, sondern auch „wohlmeinende“ Mitglieder der Gesellschaft hatten sich zur Aufgabe gemacht, die Gesellschaft vor ihrer Überzeugung nach unerwünschten Einflüssen zu schützen. Besondere Erwähnung auf die Auswirkung der sogenannten Öffentlichen Meinung verdient hier der „Münchener Männerverein zur Bekämpfung von Unsittlichkeit“, im folgenden „Münchner Sittlichkeitsverein“ genannt, gegründet 1906. Dieser Verein hatte in seinen Statuten festgelegt, jede Darstellung von Nacktheit zu unterdrücken: Denn im Nackten lauere, so die feste Überzeugung der Vereinsmitglieder, jene Sinnlichkeit, die zu sexueller Verkommenheit und amoralischem Verhalten führen werde:

Es ist eine stete Klage, dass wir uns in einer Periode sittlichen Niedergangs befinden. ... Man knüpft daran schon die Befürchtung, dass die nationale Wehrkraft ernstlich bedroht sei. Als Hauptursache des Übels wird einhellig bezeichnet die ungeheuerliche Verbreitung unsittlicher Bilder und Schriften und die Dreistigkeit der schamlosen Ausstellungen in den Schaufenstern. Nicht mehr der Kunst wird gedient, sondern dem wollüstigen Reiz, der Befriedigung gemeinster Lüsterheit<sup>324</sup>

Geschickt, sich des Rückhaltes der beiden christlichen Kirchen bewusst, verfügte der „Münchner Sittlichkeitsverein“ über die finanziellen, strukturellen und organisatorischen Mittel, ein deutschlandweites Netz aufzubauen. Bekämpfte dieser Verein zunächst die Auslagen in den Schaufenstern, so wurde daraus schnell ein Kampf gegen alles Nackte, überall, und natürlich auch auf der Bühne.

Der „Münchner Sittlichkeitsverein“ versicherte sich der Bevölkerung durch Aufrufe, die in Form und Stil die Masse ansprachen und sie deshalb beeinflusste: Die Formel „Nacktheit gleich Unsittlichkeit“ wurde zum Thema und beherrschte fortan München.

Dem Herausgeber der Allgemeinen Rundschau Armin Kausen, Pseudonym Dr. Otto von Erlbruch, ging schon die Auswahl der Mitglieder in ihrer Konsequenz längst nicht weit genug:

---

<sup>324</sup> Aufruf zum Anschluss an den Münchner Sittlichkeitsverein von 1906 in Meyer (1982), S. 40

Was die Zusammensetzung des Zensurbeirates anbelangt, so hat die Polizeidirektion es mit einer Ängstlichkeit, die wir zwar verstehen, aber nicht billigen, sichtlich vermieden, auch nur eine einzige Persönlichkeit zuzuziehen, welche notorisch auf dem Boden derjenigen Richtung und Weltanschauung stünde, die in der bayrischen Gesamtbevölkerung nun einmal die vorherrschende ist. [...] Es könnte auffallen, dass die im Beirat berufenen Bühnenschriftsteller ausnahmslos der modernen ‚freien‘ Richtung angehören, wie auch die zugezogenen Literatur- und Kunstsachverständigen schon dadurch gekennzeichnet sind, dass sie [...] Anschauungen vertraten, welche [...] zur Freigabe von Erzeugnissen führten, die von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt oder verfolgt waren<sup>325</sup>

Der jahrelange Kampf der Allgemeinen Rundschau unter dem Herausgeber Dr. Otto von Erlbruch, gleichzeitig Vorsitzender des „Münchner Sittlichkeitsvereins“, gegen eine echte oder vermeintliche Unmoral auf Theaterbühnen hatte begonnen.

Aufgrund dieser für alle hörbaren und teilweise äußerst hitzig geführten Diskussionen wurden die von der Politik sorgfältig ausgewählten Mitglieder des Zensurbeirates und ihre Entscheidungen argwöhnisch von der Presse beobachtet. Es wurde öffentlich gleich nach der Einsetzung die Machtlosigkeit des Zensurbeirates festgestellt und darauf verwiesen, dass den „freien Männern“ die notwendig zu treffenden Entscheidungen jenes Amtes nicht zuträglich wären: Die Mitglieder der Kommissionen wurden öffentlich gewarnt, dass sie gegenüber einem Beamten, der qua seines Amtes seinen Staat und dessen Entscheidungen vertritt, beruflich benachteiligt sein könnten.<sup>326</sup> Der Zensurbeirat und die ihm vorstehende Polizeibehörde standen demnach in einem ständigen Rechtfertigungszwang. Der „Münchner Sittlichkeitsverein“ mit seiner Medienmacht im Rücken und den finanziellen Mitteln, jederzeit Beschwerde einzulegen und davon auch Gebrauch zu machen, sah genau hin.

Die Zensoren mussten Rede und Antwort stehen für ihre Auffassungen, die hinter ihren Entscheidungen standen, und sie mussten eine Existenzberechtigung ihrer Arbeit nachweisen: Alle standen unter Erfolgsdruck: Der Beamte für die Notwendigkeit seines Arbeitsplatzes, das Kommissionsmitglied für sein eigenes öffentliches Ansehen. Dies führte zu dem seltsamen Phänomen, dass alle mit der Theaterzensur befassten Personen für ihre Entscheidungen vor der Behörde und der Presse Rechenschaft ablegten, nicht aber vor dem Autor selbst, was Frank Wedekind zu Recht empörte.<sup>327</sup>

Die Öffentliche Meinung in den einschlägigen Presseorganen abgedruckt, spiegelt eine Objektivität vor, die sie nicht hat, und die dennoch den Einzelnen stark verunsichern kann. Obwohl die Öffentliche Meinung in sich extrem ist, weil schon ihr Zustandekommen als extrem zu bewerten ist, und sie als nicht ausgewogene Meinung, die alle Richtungen berücksichtigt, extrem beeinflussbar wird, ist sie dennoch ein entscheidendes Mittel der Macht. Der Macht der Öffentlichen Meinung wollte auch zu jener Zeit sich kaum ein Redakteur entgegenstellen und ganz gewiss nicht das Zustandekommen dieser Öffentlichen Meinung wirklich hinterfragen.

Der Anteil der massiven Öffentlichkeitsarbeit der Presse an den häufigen Ablehnungen von Frank Wedekinds Werken, war erheblich, wie Artur Kutscher zeigt:

---

<sup>325</sup> Allgemeine Rundschau v. 16.5.1908

<sup>326</sup> Vgl. Meyer (1982), S. 119-126

<sup>327</sup> Wedekind (1969a)

Als der Münchener Polizeipräsident v. d. Heydte ihm [Wedekind] auf die Frage, warum er Oaha verbiete, zur Antwort gab: „Sie haben die öffentliche Meinung gegen sich“, und der Münchener Hoftheaterintendant Freih. v. Speidel der Entscheidung über die Annahme des Kammersänger aus dem Wege ging mit den Worten: „Lassen Sie mir Zeit. Es ist nicht so leicht. Sie wissen, Sie haben eine Partei gegen sich“, richtete Wedekind drei Fragen an die Öffentlichkeit, nämlich 1. Was hat die öffentliche Meinung gegen mich? 2. Welche Partei hat etwas gegen mich und wo ist diese Partei zu finden? 3. Kommt es in der Kunststadt München in künstlerischen Fragen wirklich nicht darauf an, was jemand kann, sondern darauf, was er gegen sich hat? (24.XI.11)<sup>328</sup>

Wedekinds provokante Fragestellung, ob es wirklich nicht auf das Können des Künstlers, sondern einzig auf den Einfluss der Gegner in der Kulturstadt München ankomme, ragt weit über den eigenen Fall hinaus, weil sie den Kulturbetrieb der Stadt München insgesamt in Frage stellte. Doch die erhoffte allgemeine Diskussion kam nicht in Gang. Wie zu erwarten, sorgte dieser öffentliche Aufruf für wenig stichhaltige oder gar produktive Resonanz innerhalb der damaligen Presselandschaft und hatte schon gar keine Wirkung auf den Kulturbetrieb an sich. Eine einzige Zeitung, *DIE DEUTSCHE TAGESZEITUNG*, verlangte als Reaktion die Zentralisierung der Zensur mit der Aufstellung allgemein gültiger und stichhaltiger Regeln.

Eine Form von Stammtischverhalten hatte endgültig seinen Weg in die öffentliche Meinung und offiziellen Diskussionen gefunden. Und Frank Wedekinds Werk wurde zum Mittelpunkt dieses Kampfes der Zeitung gegen die „Unmoral“, denn er arbeitete nach Ansicht Erlbruchs, „nicht mit künstlerischen, sondern mit den rohesten stofflichen Wirkungen“, wie die Heubodenszene von *FRÜHLINGS ERWACHEN* zeigen würde.<sup>329</sup> Es begann eine Auseinandersetzung einmaligen Ausmaßes zwischen einem produktiven Autor und einzelnen, sehr mächtigen Personen der Münchner Öffentlichkeit.

### 8.5.1 Der persönliche Konflikt

Ursache für die nachhaltige Ablehnung von Wedekinds Werk liegt nachgewiesenermaßen in der Presse und vor allem in der Verurteilung seitens des Vorsitzenden des „Münchner Sittlichkeitsvereins“, Dr. Otto von Erlbruch, dem mächtigen Herausgeber der *ALLGEMEINEN RUNDSCHAU*, begründet. Der Kampf in den Zeitungen gegen vermeintlich zu lasche Entscheidungen des Zensurbeirats war hart und schonte niemanden, nicht einmal den Polizeipräsidenten v.d.Heydte selbst, der anlässlich der Freigabe von *FRÜHLINGS ERWACHEN* von Dr. v. Erlbruch folgendes zu lesen bekam:

Es wurde ja schon lange gemunkelt, dass der heutige oberste Leiter der Münchner Polizeidirektion mit großer Nachsicht Strömungen gegenüberstehe, welche den Grundlagen christlicher Ethik, auf denen der bayrische Staat auch ferner ruhen soll, den Krieg erklären.<sup>330</sup>

Das war zwar nicht begründet, wirkte aber auf der psychologischen Ebene des Zensurbeiratsvorsitzenden sehr: Nach der Presseschlacht um *FRÜHLINGS ERWACHEN* wollte der Vorsitzende des Zensurbeirates und Polizeipräsident in Personalunion v.d.Heydte sich persönlich nicht mehr beschimpfen lassen: Er ging als „scharfer Hund“ in die Annalen der Zensurgeschichte der Kunststadt München ein. Seine Urteile, die entscheidend für den

<sup>328</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), III, S. 48

<sup>329</sup> Allgemeine Rundschau v. 6.6.1908.

In der Heubodenszene sind die Protagonisten blutjung und sexuell völlig unaufgeklärt. Wendla wird von Melchior vergewaltigt und schwanger.

Diese Szene ist ein aufrüttelndes Plädoyer für die sexuelle Aufklärung junger Leute, die die Wahrheit erfahren und nicht mit verhängnisvollen Lügen abgespeist werden dürfen. Wendla besteht ihrer Mutter gegenüber darauf, dass sie Melchior nicht liebe und deshalb auch nicht schwanger sein könne. Denn nur durch Liebe kämen Kinder, hätte die Mutter gesagt. Diese erbarmungslose Lüge gegenüber den eigenen Kindern und der Gesellschaft wird bis zum bitteren Ende aufrechterhalten: Die Mutter lässt bei der Tochter eine Abtreibung durchführen, die missglückt. Sogar noch nach dem Verbluten der Tochter erhält sie die Lüge aufrecht und lässt in den Grabstein „Gestorben an Bleichsucht“ meißeln, was nicht unüblich war. Vgl. Wedekind (1891b)

<sup>330</sup> „Allgemeine Rundschau“ v. 6.6.1908 in Meyer (1982), S. 125.

Genehmigungsprozess waren, zeichneten sich fortan durch rigorose Schärfe und einer starken Unabhängigkeit gegenüber den Empfehlungen der Mitglieder des Zensurbeirates aus, die als Experten für Kunst zur Bewertung der Werke berufen worden waren, was von Wedekind wie folgt kommentiert wurde:

Münchener Zensurbeirat

Die Zensur wählt einen Beirat,  
Und der Beirat rät genau,  
Wie in einer Musterheirat  
Die normale Ehefrau.

Dreimal „Ja“ auf alle Fragen,  
Wie der Zensor sie bespricht,  
„Nein“ darf nur der Zensor sagen,  
Für den Beirat gibt's das nicht.

Sollte je ein Rat sich lohnen,  
Weil ihr Leid die Menschheit klagt,  
Dann, um sein Gehirn zu schonen,  
wird der Beirat nicht gefragt.

Und zu solchen Narrenpossen,  
Aller Menschenwürde bar,  
Bieten heut sich unverdrossen  
Lauter Ehrenmänner dar.<sup>331</sup>

Da gerade Wedekinds Werke immer wieder vom „Münchener Sittlichkeitsverein“ in der Presse als Moral zersetzend und wider Anstand und Sitte angeprangert worden waren, fühlte sich v.d.Heydte in seiner persönlichen Ablehnung bestätigt: Der oberste Zensor konnte mit den seiner Meinung nach freizügigen und aufrührenden Ideen Wedekinds ohnehin nichts anfangen.

Schnell nahm die Auseinandersetzung persönliche Dimensionen an. Das Verhältnis zwischen Frank Wedekind und v.d.Heydte war nachhaltig gestört. Wedekind machte sich gegen den seiner Meinung nach kleingeistigen Zensor in Spottgedichten und Aufsätzen Luft:

Herr von der Heydte. Zur Gitarre gesungen

Vor dem Münchner Zensor / Herrn von der Heydte,  
Macht nun auch Lessing / Moralisch Pleite.

Jüngst ward durch einen / Grausam roten  
Zensurstrich Minna / Von Barnhelm verboten.

Denn alles, um das sich / Dies Schandstück dreht,  
Ist heillose, freche / Perversität.

Die Minna, längst ahnt es / Der Zensor schon  
Ist eine verkappte / Mannsperson.

Und in Tellheim witterte / Er schon immer  
Ein schamlos verkleidetes / Frauenzimmer.

Damit sich der Zensor / Nun kann überzeugen,  
Daß ihnen das richtige / Geschlecht zu eigen,

Ward von beiden um / Die Erlaubnis gebeten,  
In ihren Rollen / Nackt aufzutreten.

---

<sup>331</sup> Frank Wedekind in „Komet“ vom 22.3.1911



Ja, sie wollten des kurzsichtigen / Zensors wegen  
Sogar ein kleines / Tänzchen einlegen.

Herr von der Heydte / Rast und tobt,  
Und beim heiligen Ignatius / Hat er gelobt:

Eher tilg' er die / Literatur von der Erde,  
Als daß Minna von Barnhelm / Nackt getanzt werde.

Dies Schandstück, in dem / Die Verliebten verkehren  
Mit gänzlich vertauschten / Geschlechtscharakteren.

Wofür läßt sich / Von der Heydte bezahlen?  
Für den Weltrekord / In Kulturskandalen!

Verendet an ihm / Auch München, die Kunststadt,  
Berlin lacht heiter: / Schadet det uns wat?<sup>332</sup>

Es folgten noch weitere Gedichte, wie Kutscher berichtet.<sup>333</sup> In seinem Aufsatz *TORQUEMADA: ZUR PSYCHOLOGIE DER ZENSUR* von 1912 greift Wedekind die Zensurbehörde als fanatisch an, unterstellt dem Zensor eine sadistische Persönlichkeit:

„Dies Blutgericht soll ohne Beispiel sein, mein ganzer Hof ist feierlich geladen“, sagt Philipp der Zweite. Auch wir Dramatiker haben, wenn wir jahrelang auf der Folter stöhnen, unsere Zuschauer: die erlesensten Geister Deutschlands, die unsere Werke genauso hoch bewerten, wie der Polizeipräsident, der sie in größter Würdigung ihrer geistigen Qualitäten verbietet. Standesherrn, die es ein Lächeln kostet, um den Gefolterten von seinen Qualen zu befreien. Aber der Anblick eines wirklich leidenden Menschen ist doch zu schön und in unserer Zeit zu selten, als daß man ihn sich ohne weiteres durch ein voreiliges Wort verscherzt.<sup>334</sup>

Für eine günstigere Bewertung der Werke Wedekinds standen diese Arbeiten bestimmt nicht, beweisen aber dessen tiefe persönliche Verletzung, weil seine nachweisbaren moralischen Qualitäten und Ansichten, seine ureigenste Aufgabe als Hüter der Gesellschaft nicht wahrgenommen wurden. Frank Wedekind wollte durch seine Arbeiten wirken, doch dafür waren Aufführungen seiner Stücke als Grundlage für eine öffentliche Diskussion unbedingt nötig. Der Streit mit den Zensurbehörden, die sich durch diesen Autor mehr als durch jeden anderen provoziert sahen, eskalierte.

## 8.5.2 Der Zensurbeirat: Eine wirkungsgeschichtliche Katastrophe

Öffentlich aufgeführt wurden von Frank Wedekind vor Einsetzung des Zensurbeirates, *ERDGEIST* (29.10.1898), *DER KAMMERSÄNGER* (24.7.1900), *SO IST DAS LEBEN* (22.2.1902), *DER MARQUIS VON KEITH* (20.10.1902) und *HIDALLA* (18.2.1905).

1908 wurde der Münchner Zensurbeirat mit der Maßgabe gegründet, die Zensurbehörde sanft zu modernisieren. Als eine der ersten Entscheidungen dieses Gremiums - Zufall oder nicht - wurde über *FRÜHLINGS ERWACHEN*, ein sehr frühes Stück von Frank Wedekind, befunden, das ein Jahr lang verboten gewesen war. Der Zensurbeirat entschied nach längerer Diskussion, dieses Stück zur Aufführung freizugeben. Die Freigabe von *FRÜHLINGS ERWACHEN* markiert einen Wendepunkt, den Beginn einer für den Dichter sehr unerfreulichen Entwicklung.

---

<sup>332</sup> Geschrieben wurde dieses Lied am 30.12.1911, wie Frau Dr. Elke Austermühl von der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind, Darmstadt, mitteilte.

Das genaue Schaffensdatum eines Werkes zu kennen, ist bei Frank Wedekind sehr selten, in diesem Fall ist das Datum durch einen Agenten verbürgt. Der Erstdruck erfolgte am 12.3.1912 im Lessing-Almanach, Wien.

<sup>333</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), S. 49

<sup>334</sup> Wedekind (1969c), S. 253

Die Kommissionsmitglieder waren sich bei der Genehmigung von *FRÜHLINGS ERWACHEN* durchaus nicht einig gewesen: Es gab sowohl sittliche als auch künstlerische Bedenken. Doch wurde das Stück mit der von v.d.Heydte formulierten Auflage

daß die Gesamtaufführung in dem der Tendenz der Tragödie entsprechenden Geiste sich abwickeln, daß die Darstellung in allen Einzelheiten [...] dieser Auffassung gerecht werden und daß besonders auch im Laufe künftiger Wiederholungen die durch den Ernst der Handlung gegebenen Grenzen sich nicht verwischen, der Charakter der Tragödie vielmehr streng gewahrt bleibt. Sollten in der Folge irgendwelche Vergröberungen oder Verzerrungen der Darstellung bemerkbar machen, so wäre die Zurückziehung der Erlaubnis zu gewärtigen.

K. Polizeidirektion: gez. von der Heydte<sup>335</sup>

unter Vorbehalt genehmigt. Doch sofort hagelte es öffentliche Proteste.

Der „Münchener Sittlichkeitsverein“ legte bei der Regierung von Oberbayern gegen die Genehmigung von *FRÜHLINGS ERWACHEN* Beschwerde ein. Es wurde bei der endgültigen Entscheidung für die Freigabe von *FRÜHLINGS ERWACHEN* durch die Gerichtskammer des Inneren deutlich darauf hingewiesen, dass die Bühnenauffassung gegenüber der erhältlichen Buchausgabe an maßgeblichen Stellen verändert worden sei und es bei angemessener Darstellung keine Einwände gäbe, die ein Eingreifen wegen Gefährdung der öffentlichen Sittlichkeit rechtfertigen würden. Die Beschwerde des „Münchener Sittlichkeitsvereins“ wurde abgewiesen. Ermutigt reichte Frank Wedekind *DIE BÜCHSE DER PANDORA* und *OHA* im Zensurbeirat zur Begutachtung ein, doch beide wurden trotz positiver Stimmen innerhalb der Kommission verboten.

Seit der öffentlichen Auseinandersetzung um *FRÜHLINGS ERWACHEN* hatten sich für Wedekind die Zensururteile deutlich verschärft, was sich in wenigen Genehmigungen, vielen Verboten und etlichen Nicht-Einreichungen zeigt.

Ohne größere Verhandlungen innerhalb des Zensurbeirates passierten:

*DIE JUNGE WELT*: Im Stil eines Familienlustspiels werden junge Mädchen gezeigt, die sich zunächst untereinander schwören lassen, dass sie sich nicht durch Heirat in Abhängigkeit bringen lassen wollen und nach und nach den alten Rollenvorstellungen anheim fallen; genehmigt am 22.4.1908

- *MUSIK* ist eine Parodie auf ein modernes Gretchenschicksal; genehmigt am 26.9.1908
- *ZENSUR* behandelt Wedekinds Verhältnis zur Zensur; genehmigt am 27.7.1909
- *DER LIEBESTRANK* ist ein Schwank, der im Zirkusmilieu spielt; genehmigt am 17.11.1910
- *DER STEIN DER WEISEN* stellt das Wirken des Weisen im Mittelalter vor; genehmigt am 4.3.1911
- *DER SCHNELLMALER*: Nach dem Vorbild der Wiener Posse behandelt dieses Stück das Thema Kunst und Mammon; genehmigt am 20.7.1916

Diese Stücke zeigen alle keine Nacktheit, was das größte Argument für ein Verbot seitens des Zensurbeirates und der Öffentlichen Meinung gewesen wäre. Sie können somit nicht einmal

---

<sup>335</sup> In Meyer (1982), S. 168. Alle weiteren Entscheidungen des Münchner Zensurbeirates zu Wedekinds Werk sind im Anhang ausführlich dargestellt.

für einen Wedekind nicht gewogenen Zensurbeirat und dessen Vorsitzendem als gefährlich für Sitte und Anstand bewertet werden. Alle diese Stücke sind vergleichsweise unschädlich. Sie kritisieren ein bestehendes Rollenverständnis, ohne die dahinter stehenden Rollenbilder zu beeinträchtigen, ohne ins System der Moral direkt einzugreifen oder es auch nur in Frage zu stellen. Nicht vorgelegt wurden in München von Frank Wedekind 9 Stücke und 4 sogenannte Tanzdichtungen:

- *ELINS ERWECKUNG* (1884),
- *DIE FLÖHE*, Tanzdichtung (1892)
- *DAS SONNENSPECTRUM* (1893-94),
- *DER MÜCKENPRINZ*, Tanzdichtung (1895),
- *DIE KAISERIN VON NEUFUNDLAND*, Tanzdichtung (1897),
- *BETHEL*, Tanzdichtung (1897),
- *DER KAMMERSÄNGER* (1899),
- *DER MARQUIS VON KEITH* (1900),
- *SO IST DAS LEBEN* (1902),
- *HIDALLA* (1904),
- *BISMARCK* (1914),
- *ÜBERFÜRCHTENICHTS* (1915) und
- *HERAKLES* (1917)

Alle diese Stücke und Tanzdichtungen sind Untersuchungen menschlicher Triebe und der daran erlebten Freude, die auch das Verderben der Protagonisten mit sich bringen kann. In jedem Fall werden aber bürgerliche Ideale, Werte und Normen als mindestens überdenkenswert, zumeist aber als bigott oder unreif dargestellt. Sicherlich war Frank Wedekind klar, dass er bei Vorlage dieser Werke nicht einmal den Hauch einer Chance auf Genehmigung gehabt hätte.

Anders sah Wedekind die Aussichten für seine Stücke, um deren Aufführung er wirklich kämpfte: 1910 legte er *TOTENTANZ* und die *BÜCHSE DER PANDORA* vor, die beide 1 bzw. 3 Tage nach Einreichung bereits verboten wurden. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass innerhalb dieser geringen Zeitspanne die Stücke zu den Kommissionsmitgliedern gelangen, von ihnen gelesen, schriftlich begutachtet und zurückgeschickt werden konnten. Das wurde auch Frank Wedekind klar, doch die sofortige Neu-Einreichung von *DIE BÜCHSE DER PANDORA* brachte auch keinen Erfolg. Fünf Wochen nach der ersten Ablehnung wurde, übrigens einstimmig, auch diesmal die Aufführung verboten und eine zukünftige Genehmigung von vornherein ausgeschlossen.

1911 legte Frank Wedekind *OHA* und *SCHLOSS WETTERSTEIN* vor, die beide nicht zur Aufführung zugelassen wurden. Das Stück *SCHLOSS WETTERSTEIN* erlebte den einzigartigen Skandal, dass alle Kommissionsmitglieder für eine Aufführung stimmten, der Polizeipräsident aber das Verbot beschlossen hatte und selbst eine Geschlossene Aufführung nicht zuließ. Die Beschwerde vor der Regierung von Oberbayern wurde zwar zugelassen, und der Zensurbeirat war auch gehört worden, aber der einsamen Entscheidung Herrn v.d.Heydte wurde Recht gegeben.

1913 wurde *LULU* vorgelegt und verboten, 1914 *SIMSON* abgelehnt und die Beschwerde vor der Regierung von Oberbayern abgewiesen, 1916 wurden *ELINS ERWECKUNG* und *FELIX UND GALATHEA* nach der Einreichung wieder zurückgezogen.

Bis auf *OAHA*, welches aus künstlerischen Gründen abgelehnt worden war, ist allen verbotenen Stücken gemeinsam, dass sie vom Zensurbeirat aufgrund von Verstößen gegen Anstand und Sitte abgelehnt wurden.

Nur zweimal änderte sich das Muster der Beurteilung seitens des Zensurbeirates. Beide Male entlastete der Besuch der Generalprobe den Autor: 1908, als über *FRÜHLINGS ERWACHEN* entschieden wurde, und einmal 1912, als *FRANZISKA* beurteilt werden sollte. Beide Stücke wurden genehmigt. Diese beiden Besuche einer Generalprobe seitens des Zensurbeirats sind gleichzeitig die einzigen, die für die Stücke Wedekinds in München nachweisbar sind. Auch aus diesem Grund ist der Verdacht der Schikane seitens der Zensurbehörde nicht von der Hand zu weisen.

Wiederholte Geschlossene Aufführungen sollten Wedekinds Stücke in München bekannt machen: Die Uraufführung von *DIE BÜCHSE DER PANDORA* in der Originalfassung, die als Buchdruck als „unzüchtige Schrift“ verboten worden war und deshalb eingestampft werden musste, fand am 29.3.1904 im geschlossenen Rahmen statt. Für dieses Stück war das ohnehin die einzige Möglichkeit, es aufzuführen, nachdem es der Zensurbeirat endgültig abgelehnt hatte. Erst 1910 wurde *DIE BÜCHSE DER PANDORA* ein zweites Mal, wieder in geschlossener Form, aufgeführt.

Das Stück *OAHA* wurde vom Zensurbeirat als künstlerisch wertlos charakterisiert und als Schlüsselstück, welches den persönlichen Hass Wedekinds auf den Verleger Albert Langen bloßlege, bezeichnet. Es erhielt deshalb ein Aufführungsverbot. Die Uraufführung fand am 20.12.1911 im Geschlossenem Rahmen statt.

Für das verbotene Stück *SCHLOSS WETTERSTEIN* fand am 19.11.1910 eine Geschlossene Lesung statt. Für die Zensurgeschichte Münchens einmalig wurde sogar die als Wohltätigkeitsveranstaltung geplante Geschlossene Aufführung von *SCHLOSS WETTERSTEIN* verboten. Der angegebene Grund, dass dieses Stück nicht den Ernst der Zeit widerspiegele, darf als tatsächlicher Anlass für dieses Verbot getrost bezweifelt werden, weil alle Kommissionsmitglieder für eine Aufführung plädiert hatten und nur der Vorsitzende selbst das Stück ablehnte und deshalb missbräuchlich von seiner Entscheidungsgewalt Gebrauch machte. Selten wurde die Machtlosigkeit des Zensurbeirates und dessen Feigenblattfunktion so offenbar wie in dieser Entscheidung.

*LULU* wurde am 29.5.1913 und *TOTENTANZ* am 26.10.1916 als Geschlossene Aufführung gespielt.

Zusammenfassend gelangt man zu dem Urteil, dass für die Stücke von Frank Wedekind die Einsetzung des Zensurbeirates in München eine wirkungsgeschichtliche Katastrophe bedeutete: 9 Stücke wurden gar nicht vorgelegt, von den eingereichten 16 Werken wurden 6 - teilweise mehrfach - verboten, zwei weitere von Wedekind vor der Erteilung des Verbots zurückgezogen, und nur 6 Stücke wurden ohne Aufwand genehmigt. Nach einer öffentlichen Diskussion um die Genehmigung von *FRÜHLINGS ERWACHEN* wurde nur noch ein einziges Stück, *FRANZISKA*, zugelassen.

## 8.6 Zensurenentscheidungen für das Stück *FRANZISKA*

Dem Münchner Zensurbeirat mussten nicht nur für Aufführungen, sondern auch für öffentliche Lesungen Vorab-Exemplare zur Begutachtung eingereicht werden. Für die gewünschte Erlaubnis mussten die von den Zensoren geforderten Änderungen vorgenommen und die monierten Teile gestrichen werden, selbst wenn der Text damit inhaltlich völlig verfälscht wurde. Ein Stück wurde allerdings in der einmal erlaubten Form üblicherweise nicht mehr verboten.

Das Konzertbüro Guttman hatte am 30.10.1911 die Lesung von *FRANZISKA* im Hotel „Vier Jahreszeiten“ beantragt. Lt. Meyer wurde die Genehmigung am 14.11.1911 nach Anhörung des Zensurbeirates erteilt, und die „Ur“-Lesung habe im Saal des Hotels stattgefunden.

Im Handschriftenarchiv Monacensia in München, wo ein Teil des Nachlasses von Frank Wedekind bewahrt wird, findet sich ein Beleg, der einer allgemeinen Genehmigung widerspricht: Wie aus der personalisierten Einladungskarte hervorgeht, war die betreffende öffentliche Lesung offensichtlich verboten worden. Genehmigt wurde nur eine Geschlossene Lesung: Die Einladung berechnete den Inhaber zum Besuch der Vorlesung eines Stückes am Donnerstag, den 16. November 1911. Daran ist an sich nichts Ungewöhnliches. Geschlossene Lesungen waren ein probates Mittel, die Stücke einer Öffentlichkeit vorzustellen, deren Lesung durch die Polizeibehörde verboten worden war. Ungewöhnlich dagegen ist die deutliche Kenntlichmachung des Grundes für das Verbot:<sup>336</sup>

**EUER WOHLGEBOREN**

werden hiemit höflichst eingeladen, Donnerstag, 16. November 1911 abends 8<sup>1/4</sup> Uhr der Vorlesung der neuesten Bühnendichtung (Manuskript) von

**FRANK WEDEKIND**

„FRANZISKA“ - EIN MODERNES MYSTERIUM,

deren öffentliche Vorlesung von der Polizeibehörde trotz Unkenntnis der Dichtung verboten wurde, beizuwohnen. Diese Einladungskarte berechnete zum Bezug der Eintrittskarten (Sitzplätze à M. 3,10, 2,05, 1,50, Stehplätze à M. 1.—) im Konzertbureau EMIL GUTMANN, Theatinerstraße 38 (Telefon 2215). Beim Saaleintritt ist die Eintrittskarte und diese Einladung vorzuweisen.

Herrn.....

Wedekind reizte die Ordnungsmacht ganz bewusst, wenn er der Zensurbehörde Unkenntnis des Stückes unterstellte. Auf diese Weise gelang es ihm, das interessierte Publikum um des erwarteten Skandals wegen zum Besuch seines Stückes zu animieren, während die mögliche öffentliche Behauptung, die Zensurbehörde führe einen persönlichen Fehdezug gegen ihn, das Publikum eher abgeschreckt hätte, denn niemand mag ohne persönliche Betroffenheit in einen Kampf gegen die Behörden verwickelt werden. Wedekind hatte durchaus aus Erfahrung gelernt. Und der Erfolg gab ihm für *FRANZISKA* auf lange Sicht Recht.

<sup>336</sup> Wedekind-Archiv in Stadtbibliothek München, Monacensia.

Aus dem nachfolgenden Brief von Frank Wedekind wird deutlich, dass die erste Öffentliche Lesung von *FRANZISKA* mit zensorischen Eingriffen belegt worden war. Frank Wedekind versuchte über die Zeitung, sich gegen die seiner Meinung nach unsinnigen Entscheidungen zu wehren. Der Adressat des Briefes ist die „Hochverehrliche Redaktion“ vom Februar 1912<sup>337</sup> Aus diesem Brief ergibt sich, dass für eine öffentliche Lesung die Worte „Spiel“, „Spielwut“, und „spielen“ vom Zensor dick rot unterstrichen und der Absatz, in denen diese Worte vorkamen, von der Zensur ganz gestrichen worden war:

Woher soll ein Autor noch wissen, gegen welche Worte der deutschen Sprache der Münchner Censor keine persönlichen Idiosynkrasie hegt? Liesse sich von der Münchner Censurbehörde nicht im Ernst verlangen, dass sie zum Handgebrauch für Schriftsteller ein Vocabularium derjenigen deutschen Worte veröffentliche, denen sie keine unpassende Bedeutung unterschiebt?<sup>338</sup>

Frank Wedekind war zu Recht über die vorgeschobene Argumentation erbost. Seine witzige Idee des „Vocabulariums“ macht die Unsinnigkeit der Argumentation deutlich: Das Erstellen einer Liste aller genehmigungsfähigen Wörter wäre eine wirklich pragmatische Lösung des Zensurproblems gewesen, wenn tatsächlich nur Wörter ohne jeden textlichen Zusammenhang zensiert worden wären.

Der fragliche Absatz aber war natürlich nicht wegen der Wortbedeutung per se verboten worden, sondern wegen der Bedeutung dieser Wörter im Kontext des Absatzes, der oberflächlichen Lesern den Eindruck vermitteln könnte, es ginge hier um das Spielen mit den Empfindungen eines anderen Menschen, im Sinne von leichtfertigem in-Kauf-nehmen seelischer Qualen anderer.

Gefangen in der eigenen Vorstellungswelt war es dem betreffenden Zensor offensichtlich unmöglich, dieses Stück in seiner moralischen Qualität zu erkennen und zu interpretieren. Denn gerade in *Franziska* wird das Spielen mit Menschen verurteilt und mit dem Verlust von Geld, Erfolg und Lebenspartner bestraft. Frank Wedekind konnte, wollte er dem Zensurbeirat nicht halsbrecherisch Inkompetenz unterstellen, seiner Wut nur über die Behauptung der Unkenntnis Luft machen.

In dem Stück ist *Franziska* gemäß ihrer Abmachung mit Veit Kunz zu einem berühmten Sänger gemacht worden, denn *Franziska* hatte die Welt erobern, Freiheit und Sinnlichkeit von der männlichen Seite aus erleben wollen. Probleme gab es, weil die versprochene biologische Umwandlung zum Mann nicht gelungen war, die Person Franz ausschließlich auf einer hypnotischen Wirkung beruht. Sophie, die Ehefrau, ist dieser Wirkung jedoch verfallen und, trotz aller Widersprüche fest davon überzeugt, einen Mann geheiratet zu haben. Sie entwickelt sich zu einer Weltmeisterin der Selbsttäuschung. *Franziska* in der Rolle des Ehemannes Franz bedauert diese Entwicklung, sie registriert die Qual, der sich Sophie Tag für Tag aussetzt, nur um die Wahrheit nicht erkennen zu müssen.

Franziska: Aber Sophie muß jetzt endlich von ihrem Jammer erlöst werden. Es ist die allerhöchste Zeit, dass sie zur Ruhe kommt. Ich spiele sonst einfach nicht mehr mit!

Veit Kunz: Aber *Franziska*! So rasch ist deine Spielwut befriedigt! – Oder bildest du dir vielleicht ein, du habest schon alles gelernt, was es aus diesem Spiel für dich zu lernen gibt?

---

<sup>337</sup> **Wedekind, Frank**, *Hochverehrliche Redaktion (Brief im Februar 1912)*, Stadtbibliothek Monacensia, München, Literaturarchiv, 1912. Es wird aus dem im Archiv gelagerten Brief nicht deutlich, an welche Redaktion er gerichtet gewesen war.

<sup>338</sup> Wedekind (1912)

Franziska: Ich sehne mich nach lustigeren Spielen. Ich will und kann sie nicht länger quälen. Sie hat ihr Geschick so tapfer getragen, wie ich das früher bei einem Weibe nie für möglich gehalten hätte.

Veit Kunz: Dann laß dich meinetwegen scheiden. (II/3. 4)

Wenn dieser Absatz gestrichen werden würde, gäbe der ganze Zweite Akt keinen Sinn mehr, welcher die Mechanismen der männlichen Überheblichkeit gegenüber der Ehefrau deutlich sichtbar macht. Und die Streichung würde einen wesentlichen Aspekt verschleiern: Nämlich die Schuld an der Unterdrückung der Ehefrau nicht nur dem Mann allein - wie die bürgerliche Frauenbewegung -, sondern durchaus auch der Frau selbst und deren immensen Fähigkeiten zur Selbsttäuschung anzulasten. Franziska macht in den zitierten Sätzen ihr Vermögen zu moralischem Denken deutlich. Sie hatte ein Mann werden wollen, und sie ließ sich von einer heiratswütigen Frau heiraten. Sie hatte erfahren, was es heißt, ein von seiner Frau umsorgter Ehemann zu sein. Doch das Leid der Frau ist für die Wohltaten, die die Ehe dem Mann spendet, Franziskas Meinung nach zu groß. Sie sieht menschliches Leid entstehen, wo sie selbst, ermöglicht durch den Rollenwechsel, nur ausprobieren, eben spielen wollte. Der Preis der Verantwortung am Leid der Frau erscheint ihr auf Dauer zu hoch. Veit Kunz zeigt sich da skrupelloser, er sieht den Gewinn, den Sophie aus dieser Situation zieht:

Veit Kunz: Sie ist einfach stolz auf ihr Unglück. Sie wird einzig und allein von ihrer unerschöpflichen Seelengröße zum Narren gehalten. Irgendein dümmeres Weib läßt sich keine Viertelstunde so lächerlich hinters Licht führen. (II/3, 4)

Würde der Absatz über die „Spielwut“ gestrichen, würden Franziskas moralische Überlegungen und Bedenken, die letztendlich zu ihrer Überlegenheit gegenüber Veit Kunz führen werden, fehlen, und deshalb die Entwicklung dieser Figur nicht mehr nachvollziehbar werden lassen.

Veit Kunz, der im Zweiten Akt als Versicherungsvertreter und früherer Maestro Franz' auftritt, hat seine besondere Lust daran, Franziska als Ehemann Franz zu beobachten und gleichzeitig der heimliche Geliebte Franziskas zu sein. Fehlte der fragliche Absatz, dann wäre Franziska wegen ihrer Schwangerschaft nur wieder in die weibliche Rolle geschlüpft. Dann würde die männliche Überlegenheit am Ende triumphieren, wie es bis heute fälschlicherweise interpretiert worden ist. Und genau dann wäre das Stück langweilig und unnützlich. Frank Wedekind war zu Recht erbost.

Am 16. Dezember 1911 beantragte das Münchner Lustspielhaus die Aufführung von *FRANZISKA*. Es wurden alle Mitglieder aller vier Kommissionen mit Ausnahme von E.v.Possart, der zu diesem Zeitpunkt verreist gewesen war, befragt und alle gaben ihr Urteil ab. Am 12. Juni 1912 wurden die Aufführungsbedingungen festgelegt: Demnach wurde der Zweite Akt (identisch mit dem Dritten Bild), der die Ehe der Franziska mit Sophie behandelt und die Beziehung zwischen Franziska und Veit Kunz verdeutlicht, komplett gestrichen. Des weiteren durfte Gisliind als Irdische Liebe nicht nackt auftreten. Weitere Streichungen sind im Protokoll der Sitzung des Zensurbeirates nicht nachweisbar. Über eventuell notwendige Korrekturen der Verfügung sollte nach dem Besuch der Generalprobe entschieden werden. Die Erlaubnis zur Aufführung unter den angeführten Bedingungen wurde lt. Meyer am 8. Juli 1912 erteilt. Das Stück wurde am 30.11.1912 im Münchner Lustspielhaus uraufgeführt.

Diese Version wird zumindest zum Teil von Frank Wedekind selbst bestätigt. In den *UNVERÖFFENTLICHEN TAGEBÜCHERN* finden sich folgende Angaben: Am 3.12.1912: „Erste öffentliche Vorstellung, der 2. Akt fällt weg.“ Am 5.12.1912 „3. Vorstellung von Franziska. Der 2. Akt wird gespielt.“<sup>339</sup> Das lässt aufhorchen: Zur Zensurgesetzgebung gehörte definitiv, dass das Stück nur in der einmal genehmigten Form gespielt werden durfte. Und es gibt noch mehr Ungereimtheiten.

---

<sup>339</sup> **Wedekind, Frank**, *Unveröffentlichte Tagebücher als Typoskript*, Darmstadt: Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind, ---. (b)

Artur Kutscher schildert die Sachlage genau anders herum. Nach seiner Kenntnis wurde das Dritte Bild/Zweiter Akt erst nach der dritten Aufführung verboten.

Die Uraufführung fand im Münchener Lustspielhause unter Eugen Roberts Regie am 30.XI.12 statt mit Frank als Veit Kunz, Tilly als Franziska, Karl Goetz als Hohenkernnath. Die Zensur, die anfänglich das III. Bild zuließ, verbot es von der dritten Aufführung an und bereitete dem Dichter auch sonst wieder viel Verdruß.<sup>340</sup>

Dem widerspricht Erich Mühsam, der eine Uraufführung vor geladenem Publikum und eine spätere Freigabe bis auf wenige „unbedeutende“ Streichungen des Stückes und vor allem viel Schikane erinnert:

Vor geladenem Publikum fand in den Münchner Kammerspielen die Uraufführung von Frank Wedekinds ‚modernem Mysterium‘ statt: ungestrichen und in einer teilweise außerordentlich guten Darstellung. Der festliche Charakter der Veranstaltung war wieder einmal der täppischen Fürsorge einer um Münchens sittliche Festigung ängstlich bemühten Polizeizensur zu danken. Daß die Behörde zwei Tage nachher das bislang verfeimte Werk bis auf wenige unwesentliche Striche freigab, nicht ohne den Dichter auch noch in den Zwischentagen bis zur öffentlichen Premiere aufs Blut gereizt zu haben, sei als Symptom der chikanösen Willkür vermerkt, mit der die münchener Polizei in den kostbarsten Werken geistiger Kultur herumfingert.<sup>341</sup>

Schikane und Willkür durch den Zensurbeirat und vor allem seitens des Polizeipräsidenten bestätigt auch Artur Kutscher:

Als es festzustellen galt, ob das Mysterium Franziska die zur Rechtfertigung seiner Aufführung nötigen sittlichen Eigenschaften habe, gestattete der Polizeipräsident nicht, daß sich der Beirat – wie Wedekind wünschte - zur Generalprobe der vom Dichter hergestellten Form einfand, sondern verlangte, daß vor ihm und den Mitgliedern des Beirats eine eigene Generalprobe der von der Zensur hergerichteten Form stattfinde. Das Auftreten Wedekinds in dieser Textfassung und vor diesem Auditorium war jedenfalls eine ganz unerhörte Zumutung.<sup>342</sup>

Festzuhalten bleibt, dass das Verfahren um *FRANZISKA* nicht ablief wie üblich: Die Reihenfolge 1. Beantragung und Vorlage, 2. Generalprobenbesuch, 3. Entscheid und 4. Aufführung waren durcheinander geraten. Unbestritten ist aber, dass *FRANZISKA* aufgeführt werden durfte.

Mit welchen Änderungen die Uraufführung tatsächlich stattfand, wird weder von Meyer, Kutscher oder Seehaus geklärt. Licht ins Dunkel bringt ein im Handschriftenarchiv in München aufbewahrter Zeitungsausschnitt, der sich als klärendes Puzzleteil herausstellte: Es gab tatsächlich einen Besuch durch den Zensurbeirat einer Probe, aber jener wurde ergebnislos abgebrochen, wie im Folgenden dargelegt.

Josef Hofmiller, Schriftsteller und Kritiker, im Stück *FRANZISKA* als Dr. Hofmiller, Chemiker, verewigt, war Mitglied des Münchner Zensurbeirates und in dieser Eigenschaft zusammen mit dem Polizeipräsidenten v.d.Heydte bei der Kostümprobe vor der Erstaufführung anwesend.<sup>343</sup> Es sollte überprüft werden, ob Tizians *HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE* in figura gespielt werden würde, wie es das Titelbild der Erstauflage nahe legt: Nacktheit auf der Bühne darzustellen, war wegen einer möglicher Verletzung des Schamgefühls verboten.

---

<sup>340</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), Band III, S. 134

<sup>341</sup> Mühsam (1912), S. 664

<sup>342</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), S. 55

<sup>343</sup> **Hofmiller, Josef**, "Eine Wedekind-Erinnerung," *Münchner Neueste Nachrichten, Unterhaltungsbeilage v. 9.11.1930*, 1930, 178.

Josef Hofmiller trat dem Zensurbeirat laut Meyer Meyer (1982), S. 92, am 4.1.1911 für den wegen eines Universitätsruf ausscheidenden Dr. Cornelius, bei.

Hofmiller selbst reflektiert seine Rolle als Zensor nach bekanntem Muster: Er will erst am 23. November 1918 Mitglied der Zensurbehörde gewesen sein, was schlicht falsch sein muss: Die Erstaufführung für *FRANZISKA* war bereits am 30. November 1912, die fragliche Begehung fand noch vorher statt; Frank Wedekind selbst starb schon am 12. März 1918; und am 7. November 1918 wurde der Freistaat Bayern von Kurt Eisner ausgerufen und damit die Zensur in der alten Form aufgehoben.



Hofmillers Erinnerung ist wunderbar komisch, weil der Autor sich und seine Aufgabe so überaus ernst nimmt und seine Berufung als Zensor so vehement verteidigt. In seiner aktiv übernommenen Rolle als Zensor kann er die elegante und einmalige Strategie eines Frank Wedekind, einem Verbot durch die Zensur zu entgehen, nicht wahrnehmen und deshalb auch nicht würdigen:

Die Probe beginnt. Wedekind „markiert“, aber so ostentativ, dass wir, obwohl wir in der ersten und zweiten Reihe sitzen, kein einziges Wort verstehen. Von der Heydte, der gerade vor mir sitzt, sagt: „Das ist eine Ungezogenheit“, und läßt den Direktor rufen. Er erklärt ihm, das lasse er sich nicht bieten. Der Direktor [...] verhandelt lang aufgeregt mit Wedekind. Kehrt zu von der Heydte zurück: „Herr Wedekind hat erklärt, er werde jetzt gut spielen“. Vorhang wieder auf. Wedekind beginnt in seiner dilettantenhaft gespreizten Manier zu sprechen. Plötzlich wirft er sich auf den Boden, röchelt, strampelt mit den Beinen, schlägt die Arme um sich. Von der Heydte wird ganz aufgeregt und schreit: „Vorhang, Vorhang!“ Thomas Mann, links neben mir, saß mit hochgezogenen Brauen, da und sagte vor sich hin: „Sollte das nicht Fiktion sein?“ „Ja,“ sagte ich zu ihm, „aber die Fiktion ist genau so schlecht wie das Spiel.“ Wedekind hatte seinen Zweck erreicht, der Präsident war so erregt, dass er das Theater fluchtartig verließ, und von einem Verbot von „Franziska“ war nicht mehr die Rede. Die Szene, wegen welcher er hauptsächlich gekommen war, hatte er offenbar vergessen.<sup>344</sup>

Frank Wedekind kämpfte mit dem Mut des Verzweifelten, mit dem Geschick eines Schauspielers, mit dem Können des großen Literaten, der sich genau in sein Publikum einfühlen und gewünschte Reaktionen nach Belieben hervorrufen kann. Herr v.d.Heydte ging Frank Wedekind auf den Leim. Das drohende Verbot wurde bei diesem Besuch nicht ausgesprochen! Damit war die Uraufführung möglich. Allerdings blieb auch durch den temperamentvollen Abgang v.d.Heydtes das Verbot des Zweiten Aktes/Drittes Bild erhalten.

Dass Josef Hofmiller sich im Inhalt, - wenn auch nicht bei seinen persönlichen Daten - richtig erinnerte, bestätigt Erich Mühsam:

Der Nervenschock, den Frank Wedekind bei der letzten Generalprobe infolge der respektlosen Behandlung durch den Präsidenten v. d. Heydte angesichts des berühmten Zensurbeirates, erlitt, muß als Zeichen unseres Kulturstandes gebucht werden.<sup>345</sup>

Fest steht damit, dass die Uraufführung vor geladenem Publikum am 30.11.1912 stattfand, und am 2.12.1912, also 3 Tage nach der Uraufführung, eine eigene Probe vor Polizei und Zensurbeirat stattfand. Nach Kutscher war das Auftreten Wedekinds vor diesem Auditorium für den Dichter eine echte Zumutung, weil die Probe in der von der Zensur genehmigten Fassung erfolgen musste. Das bedeutete konkret, dass das Dritte Bild nicht gespielt werden durfte, die Irdische Liebe angezogen auftreten musste und bestimmte Textzeilen nicht verwendet werden durften.

Festzustellen ist allgemein, dass offenbar zensorischen Entscheidungen nicht unbedingt immer Folge geleistet wurde - wie bisher angenommen. Wenigstens für das Stück *FRANZISKA* ist nachgewiesen, dass die zensorischen Auflagen nicht befolgt wurden, dass die Probe vor der Zensur sich von der tatsächlich aufgeführten Fassung unterschied, denn nach Wedekind selbst (s.o.) wurde das Dritte Bild später gespielt.

Eine genaue Analyse aller Streichungen und Änderungen in der Textvorlage für München über das Protokoll der Sitzung des Zensurbeirates ist heute nicht mehr möglich, die entsprechenden Zensur Exemplare der *FRANZISKA* sind nicht erhalten. Aber auf indirektem Wege kann man einige der Textstreichungen nachvollziehen:

---

<sup>344</sup> Hofmiller (1930)

<sup>345</sup> Erich Mühsam: *Franziska*. In: „Kain“, No. 9, Dezember 1912, zitiert nach Meyer (1982), S. 251. Erich Mühsam gehörte zu den verschiedenen Verfechtern der Abschaffung der Zensurbehörden.

Im ersten Berliner Zensurtext, in der Prosafassung, sind auch die Stellen vermerkt, deren Streichung von der Münchner Zensurbehörde angeordnet wurde.<sup>346</sup>

Die Streichung des Zweiten Aktes galt übrigens nur für München, die in ihren Zensurenentscheidungen bei weitem rigideste „Kunststadt“. Die Aufführungen in Berlin und Wien von 1913 lassen das Dritte Bild zu. Gestrichen wurde dort lediglich die erste Szene des Zweiten Aktes, die das Zustandekommen der Eheschließung mit Sophie erläutert. Das beleuchtet die unterschiedliche Gewichtung des außerehelichen Verkehrs durch Zensoren in München oder Berlin oder Wien.

Franziska: Liebe Sophie! Zwischen Untreue und Untreue ist ein großer Unterschied. Wir Männer tragen unsere Natur nicht zu Markte, wir sind Käufer. Das Bezahlen allein macht uns schon Vergnügen. Für uns ist die Natur ein Genuß, für euch ist sie das Geschäft. Bei uns ist Untreue Luxus, bei euch ist sie Betrug. [...]

Sophie: Lieber Franz! Wenn ich mir einen Hausfreund halte und du findest uns in Zärtlichkeiten beisammen, dann schießt du den Menschen über den Haufen. Ich sehe nicht ein, warum ich mit deiner Geliebten nicht das gleiche tun soll. Die Pistole habe ich bereit.

Franziska: Liebe Sophie! Hättest du mir gesagt, du wolltest dir einen Hausfreund nehmen, dann wären wir nicht verheiratet.(II/3. 1)

Die Aufführungen in den einzelnen Städten unterschieden sich also nicht nur durch Regie und Schauspieler, sondern auch durch ihre Zensuraufgaben. Die Annahme liegt nahe, dass es für jede Stadt auch eine spezielle Fassung des Stückes für die Vorlage bei den Behörden gegeben haben könnte. Das erklärt, warum die von Günter Seehaus angegebenen Textstellen, die zu entfernen gewesen seien, im Druck nicht nachweisbar sind – weder in der Erstausgabe, noch in der sechsten Auflage, der *BÜHNENAUSGABE*.<sup>347</sup>

Nachweisbar sind aber die Tendenzen, unter denen die Streichungen erfolgten. Die Streichungen, die Günter Seehaus für München aufzählt, sind alle darauf bedacht, jegliche Form von Nacktheit oder Anspielungen auf „ungewöhnliche“ Sexualität zu unterbinden, wobei die masochistisch gefärbten sexuellen Phantasien der Franziska durchaus zugelassen wurden. Erlaubt blieb auch der Teil, in dem die beiden möglichen Erzeuger Breitenbach und Kunz sich um die Verantwortung ihrer Vaterschaft drücken, in dem sie ihre Aussage verweigert hatten. Verboten wurde aber deren Argumentation gegenüber Franziska:

Breitenbach: In Wirklichkeit kann doch schließlich nur einer der Vater sein.

Veit Kunz: Das war auch meine Ansicht.

Breitenbach: Zwei Väter zu einem Kind, das ist einfach unsittlich. Dann schon lieber gar keiner.

Franziska: Das war mein sehnlichster Wunsch! Ich habe mich weiß Gott nach keinem umgesehen.

Veit Kunz: Immerhin finde ich es weniger unsittlich, von zwei Männern ein uneheliches Kind zu haben, als von einem zwei. (V/9. 3)

Gestrichen wurde dieser Teil, weil hier eine Umkehrung des Rollenbildes stattfindet: Die Frau in diesem Stück, Franziska, ist kein Opfer, sie ist selbstständig und handelt danach. Sie begibt sich bewusst nicht in Abhängigkeiten, damit handelt sie wie ein Mann. Deshalb umgeht sie die gerichtlich erzwungene Nennung des wahren Vaters durch die Nennung zweier Namen.

---

<sup>346</sup> Seehaus, Günter, *Frank Wedekind und das Theater*, Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen + Co, 1973., S. 669

<sup>347</sup> Das gilt für die von Seehaus angegebenen Streichungen I. Bild: 1, 2, 4, 6b, 7, 8; II. Bild: 2, ; v. Bild: 1, 2, 3, 4,6; VIII. Bild: 1, 2, 3a, 4; IX. Bild: 1. , s. Seehaus ( 1973), S. 669f.

Dafür, dass eine Bestätigung des bestehenden Rollenbildes als Grund für die Streichungen anzunehmen ist, spricht auch, dass der folgende Satz zwar in Wien, nicht aber in München gestrichen worden war (sic!):

Veit Kunz: Die Hexenverbrennungen waren die erste gesunde Auflehnung gegen alles das, was heute als Frauenemanzipation die sittliche Weltordnung auf den Kopf stellen möchte. (V/9.3)

Das Element der Übernahme von Verantwortung gegenüber Anderen ist wesentlicher Bestandteil der Moral und der Sittlichkeit. Es verbleibt deshalb die Feststellung, dass durch die Streichung jener Textstellen, die die Verantwortungslosigkeit des Mannes gegenüber seinen Kindern verdeutlicht, der Text der FRANZISKA einmal mehr banalisiert. Eine Streichung einer derartigen Auffassung stellt mindestens die Sittlichkeit des Zensors zur Diskussion.

## ***8.7 Ergebnis: Frank Wedekind, eine Störung im Zensurbetrieb***

Das eigene Menschenbild ist entscheidend für die persönliche Einstellung für oder gegen Zensur: Steht es für eine starke Kontrolle, weil der Mensch sonst aus dem Ruder laufen würde, oder für eine sich selbst kontrollierende Sittlichkeit, die persönliche Bedürfnisse dem Allgemeinwohl unterordnet? Diese beiden grundlegenden Auffassungen prallen bei jeder Zensurdiskussion aufeinander, die Werte sind gegensätzlich und nicht miteinander zu vereinbaren.

Die zensorischen Entscheidungen wegen Verletzung von Schamgefühl und Sittlichkeit oder gar moralischer Bedenken sind oft genug Methoden gewesen, notwendige Entstaubungen verkrusteter Gepflogenheiten der Gesellschaft im Keim zu ersticken. Geschützt werden sollte der sogenannte „Normalbürger“, eine subjektive Norm, die ebenso imaginär ist wie die Bereiche, vor denen er geschützt werden sollte. Diese juristisch nicht eindeutigen und deshalb sehr fragwürdigen Begriffe bildeten die Grundlage für die Zensurentscheidungen, die abhängig waren vom persönlichem Geschmack und moralischer Einstellung des Zensors.

Nur in München wurde ein personell mit Honoratioren der Stadt besetztes Gremium gegründet, das die Zensurbeamten fachlich unterstützen sollte. Der Münchner Zensurbeirat stand aber von Anfang an in der Kritik: Der Presse, die sich um den „Münchner Sittlichkeitsverein“ geschart hatte, ging er mit seinen Entscheidungen nicht weit genug; die Schriftsteller dagegen empfanden dessen Verfügungen aus unterschiedlichen Gründen als ungerechtfertigt und liefen dagegen persönlich und in bzw. mit ihren Vereinigungen Sturm.

Die Angst der einzelnen Mitglieder des Zensurbeirates vor einer Entscheidung, die der „öffentlichen Meinung“ widersprechen könnte, war, wie gezeigt, sehr groß. Die ursprüngliche Aufgabe des Zensurbeirates sollte eigentlich die Reform der Zensur selbst sein, hatte also die Integration der Moderne betreiben sollen. Die Mehrheit der Mitglieder des Zensurbeirates war aber konservativ eingestellt: Tabubrüche wurden von ihnen nicht als Chancen auf Entwicklungsmöglichkeiten verstanden und deshalb abgelehnt. Mit Gedankenanstößen, mit veränderten Rollenbildern und auch einer neuen aufgeklärten Sexualität konfrontiert, reagierte der Zensurbeirat aufgeschreckt, verklemmt und Anstoß nehmend.

Kontrolle von außen läuft Kunst zuwider, weil Entwicklung, Veränderung durch neugewonnene Ein- und Ansichten ihre Grundlage ist. Wedekinds persönliches Menschenbild entsprach einer sich selbst regulierenden Sittlichkeit und war schon deshalb auf Zensur nicht angewiesen. Da er sich als Hüter von Moral und Gesellschaft aufgrund seiner schöpferischen Fähigkeiten verstand und für diese Aufgabe ein eigenes Anforderungsprofil erarbeitet hatte, fühlte er sich von den Zensurbehörden ohnehin, besonders aber durch den Polizeipräsidenten

und Oberzensor v.d.Heydte, missverstanden und völlig zu Unrecht der Unmoral oder Unsittlichkeit angeklagt. Zumal die Entscheidungen des Zensurbeirates maßgeblich von dem Votum des Vorsitzenden und Polizeipräsidenten in Personalunion v.d.Heydte abhingen, in dessen alleiniger Macht Genehmigung oder Verbot lag.

Wedekind nahm die Verbote am laufenden Band persönlich. Und damit lag er nicht falsch. Der „Fall Wedekind“ zeigt, dass der einflussreiche „Münchner Sittlichkeitsverein“ und der Polizeipräsident v.d.Heydte, der die letzte Entscheidungsgewalt für Freigabe oder Aufführungsverbot hatte und diese bei Wedekinds Stücken sogar gegen das Votum aller anderen Zensurbeiratsmitglieder wahrnahm, einen Fehdezug gegen die Werke Wedekinds führten.

Dass sechs Werke Frank Wedekinds ohne Probleme den Zensurbeirat passierten, liegt an deren unproblematischen, die bürgerlichen Rollenbilder nicht verändernden Inhalt und widerspricht der Tatsache eines persönlichen Fehdezuges gegen Frank Wedekind und dessen Überzeugungen nur scheinbar. Es ist auffällig, dass über die genehmigten Stücke Wedekinds nicht innerhalb des Zensurbeirates diskutiert worden war. Alle anderen wurden verboten. Diskussionen innerhalb der Zensoren waren, so muss man schlussfolgern, im Fall Wedekind der Genehmigung für die Aufführung abträglich.

## 9 Das Werk *FRANZISKA*: Haltung der Veränderung

Der Münchner Zensurbeirat urteilte in seinen Gutachten üblicherweise über einen Text, legte weder dessen Bühnenwirkung in der konkreten Inszenierung zugrunde, noch suchte er eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Text oder führte eine Diskussion mit den Autoren. Wedekind fühlte sich weder als Künstler noch als Mensch vom Zensurbeirat ernst genommen und deshalb persönlich getroffen. Denn gerade er hatte, wie kaum ein anderer seiner Zeit, sich immer wieder mit Moral und Sittlichkeit in seinen Werken auseinandergesetzt. *FRANZISKA* ist der Höhepunkt dieser Konfrontation.

### 9.1 Die Frage nach der Sittlichkeit: Der Dritte Akt

Für Wedekind war die Schaffung eines Kunstwerkes ohne moralische Integrität des Künstlers und ohne sittliche Aussage des Werkes nicht möglich. Der Angriff der Zensurbehörden auf „Unsittlichkeit“ traf ihn völlig zu Unrecht, was sich auch und gerade an *FRANZISKA* nachweisen lässt und ein weiterer Beweis für einen persönlichen Fehdezug der Zensurbehörden gegen Wedekind ist.

Wedekind stellte sich der Auseinandersetzung mit den Zensurbehörden auf ihrem eigenen Gebiet. Er definierte das Wort „Sittlichkeit“ und diskutierte seinen Wert und Aussagekraft in *FRANZISKA* nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Form ablesbar:

Wenn das Thema Sittlichkeit zu diskutieren ist, dann ist der Ritterroman die einzige von allen anzuerkennende Form, weil hier stets das sittliche Gebaren des Ritters auf die Probe gestellt wird und sich jener beweisen muss: Ein genialer Schachzug Wedekinds.

Frank Wedekind spielt in seinem Dritten Akt mit diesem Versatzstück, dessen Regeln und Formen er als bekannt voraussetzen konnte. Im Ritterepos kämpften die streitenden Parteien als Ritter stellvertretend für andere, die sich allein nicht wehren konnten. Der Gewinner dieses Kampfes hatte unwiderruflich die Wahrheit auf seiner Seite. Ein Ritter war also mithin dazu bestimmt, seine Waffe im Dienst des Schwächeren einzusetzen. Dafür erhielt er Gottes Segen. Zu den Rittertugenden gehörte immer eine moralisch-christliche Gesinnung, die sich in festen Pflichten äußerte. Der Held, der diese Ritterlichkeit vergaß oder nicht ernst nahm, unterlag im Kampf, wurde auf sich selbst zurückgeworfen und musste ganz von vorn anfangen.<sup>348</sup>

Die Himmlische und die Irdische Liebe des Festspiels aus dem Dritten Akt könnten mit dem sie bedrohenden zweiköpfigen Drachen, der sie wegen ihrer Nacktheit und ihren Verführungskräften vernichten will, an sich allein fertig werden: Sie hatten sich bereits gegen ihn zusammengetan und eine Lösung gefunden. Doch das ist unüblich und deshalb greift ein plötzlich aus dem Wald tretender Ritter, vom Herzog persönlich dargestellt, ein. Er übernimmt die Führung, ob die Lieben wollen oder nicht, in dem er die bereits von der nackten Irdischen Liebe vorgeschlagenen Lösung, die Szene zu verlassen, als eigene Idee verlautbart. Er befiehlt der Himmlischen Liebe, die Irdische Liebe in ein Land zu bringen, in dem sie geehrt werden würde:

---

<sup>348</sup> Vgl. beispielsweise Hartmann von Aue: *IWEIN* und *EREC*.

Herzog<sup>349</sup>: Du Holde, nimm dich treu der Schwester an,  
In jenes Land führ' sie mit kundigen Schritten,  
In dem ihr hochgeehrt und gern gelitten.  
Von diesem Gauch wird euch kein Leid getan. (III/6)

Der Ritter sieht sich natürlich als Helfer in der Not, der die Gegend von Untieren befreit, deshalb muss es – nach immanenter Logik - unausweichlich zum Kampf Ritter gegen Drache kommen.

Gemäß der literarischen Vorlage der Ritterliteratur ist eine moralische Begründung für eine Legitimation eines Kampfes notwendig. Dieser Grund ist vorhanden: Ein Ritter, der die Schwächeren schützen soll, muss einen ihm begegnenden Drachen töten. Doch dem Ritter im herzoglichen Festspiel war von der Obrigkeit, der nach ritterlichem Weltbild unbedingt Folge zu leisten war, der Kampf mit dem Schwert verboten worden, ein erster Hinweis auf des Ritters Unmoral. Und noch mehr: Dieser „edle“ Ritter hatte absolutes Kampfverbot auferlegt bekommen, über das er sich bitter beklagt:

Herzog: Die hohe Obrigkeit jedoch verdammt  
Den Kampf. Aus Angst, dass Aberwitz und Zoten  
Aussterben könnten, hat sie ihn verboten.  
Wer eines Drachens Sieger worden,  
Den straft der Ordensgeneral  
Dafür, dass er des Volkes Qual  
Gemildert, mit der Ausstoßung aus dem Orden. (III/6)

Wenn ihm der Kampf verboten worden kann ein Ritter seinen Edelmut nicht mehr schlagend beweisen. Er ist fortan auf sich selbst, auf die Wirkung der eigenen Persönlichkeit zurückgeworfen. Ist die moralische Gesinnung des Ritters jedoch nicht genügend ausgeprägt, wird - psychologisch folgerichtig gedacht - der eigene Wille vorherrschend. Ganz im Einklang mit der Ritterschaft weiß St. Georg sich moralisch über dem Drachen stehend. Daraus entspringt seine Auffassung, selbst moralisch zu sein. Der Drachentöter St. Georg setzt sich selbst zum Hüter der Wahrheit, seiner Meinung dargestellt durch die Nacktheit, ein.

Gemäß den Regeln der literarischen Vorgabe müsste der Ritter des Festspiels folglich den Kampf verlieren und zur Läuterung in einer Tjoste seine edle Gesinnung nachweisen.

Doch nicht nur fehlt diesem Ritter die weltliche Legitimation, er entbehrt auch der göttlichen. Kämpft ein Ritter trotz Kampfverbot, kann er sich nicht mehr als Werkzeug einer göttlichen Entscheidung rechtfertigen, damit stellt er sich gegen die Tugenden des Rittertums, beweist seine maßlose Überschätzung, sogar Gottes Ansinnen zu kennen:

Herzog: Doch da ich Sankt Georg, der Ritter bin,  
kämpf ich nach Gottes und nach meinem Sinn. (III/6)

Das herzogliche Festspiel zieht seine Dramatik aus dem Nachweis der Legitimation ritterlicher Ehre im weitesten Sinne. Dem Zuschauer kann nicht entgehen, dass der Ritter des Festspiels nicht gemäß dem ritterlichen Ethos handelt. Das bestätigt sich noch ein weiteres Mal, wenn St. Georg sich von der gebotenen Keuschheit eines Ritters offensichtlich weit entfernt zeigt: Er findet an der Irdischen Liebe Gefallen.

Und doch sagt der Ritter Wahres und der Zuschauer kann ihm zustimmen: Der Ritter wirft dem Drachen zu Recht vor, dass er mit sich selbst uneins und in seinem Neid bereit sei, alles Andersdenkende oder Andersbetende zu zerstören.

---

<sup>349</sup> Der Herzog spielt den Ritter seines Festspiels selbst, weshalb die Personenangabe Herzog und nicht St. Georg lautet.

Herzog: Nur du, dir selbst der widerlichste Spott,  
Durch Ungehorsam gegen dich und Gott  
In gift'ge Zwietracht mit dir selbst geraten,  
Du Hundsfott, Schweinehund und Teufelsbraten,  
Willst uns das Heiligenbild, zu dem wir beten,  
Aus Dummheit, Roheit, Neid zu Schmutz zertreten. (III/6)

Ob der Ritter deshalb aber wirklich als moralisch zu benennen ist, muss bezweifelt werden. Er selbst ist jedenfalls von sich und seiner Wertigkeit überzeugt: Er wird siegen. Der Drache, der den Kampf nicht riskieren will, weil er weiß, dass er unterliegen könnte, steht als Feigling da. Denn statt zu kämpfen, will er die Frauen, die seiner Meinung nach „Hexen“<sup>350</sup> seien, vernichten.

Die Entscheidung über die Moralität des Ritters wird dem Zuschauer nicht leicht gemacht: Ein letzter Rest von edlem Rittertum steckt nämlich noch in Sankt Georg: Die Formalien der Ritterlichkeit hält er strikt ein. Zunächst bedarf es einer Akkreditierung: Ein Grund für den Kampf ist schnell gefunden und wird als Kampfansage formuliert:

Herzog: Denn wer die Nacktheit nicht sehen kann,  
Der kann auch die Wahrheit nicht hören.  
Dem Kinde mag die Nacktheit heiliger sein.  
Für Wahrheit setzt der Mann sein Leben ein! (III/6)

Und dann bestimmt er, der bei aller Voreingenommenheit nicht plump blasphemisch ist, für die Entscheidungsschlacht mit dem Drachen nicht das Schwert, jene ritterliche Waffe, die in ihrer Symbolik für Gott kämpft:

Herzog: Dem Schwert gereicht es nicht zur Freude.  
Zu plump ist's gegen den dickhäutigen Molch.  
Doch diesen spitzgeschliffenen starren Dolch,  
Den bohr' ich tödlich dir ins Eingeweide! (III/6)

Der spitzgeschliffene Dolch ist ein phallisches und kein göttliches Symbol, die Entscheidung zwischen Lüge und Wahrheit wird mithin zum Kampf zwischen Mann und Untier. Sankt Georg will nicht, der ritterlichen, sittlichen Motivation entsprechend, das Land von einem Untier befreien, sondern seine Intention ist der seiner Meinung nach moralisch legitimierte Kampf für die Nacktheit als Ausdruck der Wahrheit. Und damit macht er sich endgültig unglaubwürdig.

Der Ausgang des Kampfes zwischen dem Drachen und dem Ritter ist mithin ungewiss, doch er soll die Frage entscheiden, welche Auswirkung der Nacktheit, ob Wahrheit oder Verwirrung der Sinne, richtig sei. Aber beide Gegner stellen sich in ihrer Persönlichkeit als nicht integer heraus, es geht ihnen nicht um eine wirkliche Erkenntnis der Wahrheit, sondern ausschließlich um die Wahrung ihrer höchstgelegenen Interessen. Beide Protagonisten, die sich um die Wahrheit bemühen wollen, entsprechen also in keinem Fall sittlichen Denken und Handeln. Damit sprach Wedekind sehr geschickt beiden Protagonisten, die Berechtigung zur Beurteilung moralischer Dimensionen ab.

Der Witz Wedekinds liegt nicht nur in dieser Art der Argumentation, sondern wird noch deutlicher, wenn man - wie der zeitgenössische Zuschauer - weiß, dass Drache und Ritter für den „Münchner Sittlichkeitsverein“ und dessen zähesten Gegnern, den Befürwortern einer grenzenlosen Darstellungsmöglichkeit der Nacktheit, stehen und bis in die Sprachwahl hinein kopiert werden.

Mit dem abgebrochenen Kampf um die Wahrheit durch zwei unglaubwürdige Stellvertreter fragwürdiger Legitimation im herzoglichen Festspiel löste Wedekind geschickt ein Dilemma: Der vor dem Publikum ausgebreitete Gegensatz zwischen geistiger und

---

<sup>350</sup> Vgl. die Einschätzung von Veit Kunz und Breitenbach im letzten Akt, die beide die Hexenverbrennung Franziskas empfahlen, weil sie sich nicht unterordnen wollte.

sinnlicher Liebe durfte auf diese Weise keine Auflösung finden, weil es den Kontrahenten selbst nicht um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema, sondern nur um eine Durchsetzung der eigenen Positionen ging.

Entgrenzung ohne Begrenzung ist Ausdrucksform reinen Individualismus, der zwingend eine Unterordnung in ein Gesellschaftssystem, welcher Art auch immer, ablehnen muss. Individualismus um jeden Preis trägt mithin keine gesellschaftliche Verantwortung und wurde deshalb von Frank Wedekind deutlich abgelehnt. Ebenso eindeutig und aus demselben Grund lehnte Wedekind den Absolutismus oder die totale Herrschaft einzelner ab.

Wedekind war weit davon entfernt, einer Darstellungsfähigkeit der Nacktheit per se das Wort zu reden. Er wollte weder Nacktheit immer und überall zeigen dürfen, noch fand er die gegenteilige Forderung, Nacktheit überhaupt nicht zeigen zu dürfen, hilfreich. Beide Ansichten sind ihrer Art nach extrem und allein deshalb für eine gesunde Entwicklung der Gesellschaft, als deren Hüter Wedekind sich ja verstand, nicht brauchbar.

Wedekind, dem es stets um eine förderliche Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft ging, wollte die Dimensionen aufzeigen, die die Darbietung der Nacktheit wieder zur Natur, zum Ursprünglichen und damit Darstellungsfähigen werden lassen.

### **9.1.1 Die sittliche Verantwortung von Kunst und Obrigkeit**

Wedekind stellte die Frage nach der Verantwortung für die Sittlichkeit durch die Obrigkeit und durch seine eigene Kunst rigoros. Am Beispiel der Darstellungsfähigkeit der Nacktheit legte Wedekind offen, wann und warum die sittliche Verantwortung durch ihn als Künstler oder die sie beaufsichtigende Zensurbehörde wahrgenommen wurde.

Die sittliche Verantwortung des Staates sollte, so waren die Vorstellungen der Obrigkeit, durch eine Zensurgesetzgebung wahrgenommen werden. München um 1900 leistete sich eine strikte Theaterzensur, die schärfste in Deutschland, deren Aufgabe neben der „Aufrechterhaltung von Sitte und Ordnung“ war, die Öffentlichkeit vor einer „Verletzung des Scham- und Sittlichkeitsgefühls“ oder noch vager vor einer „Verletzung des Anstandes oder des Anstandsgefühls“ zu schützen.

Friedrich Nietzsche hatte die Zensur zwar einst von der Moral befreien können (s. Kapitel 8.1), aber eine Anweisung, wie klare Formulierungen von Definitionen für eine justiziable Bewertungsmöglichkeit für Zensoren zu schaffen seien, hatte er nicht gegeben. Und genau diese Mehrdeutigkeiten, die zum einen in der Sprache selbst, vor allem aber in dem zugrunde liegenden Menschenbild zu suchen waren, machten den Autoren und den Zensoren das Leben schwer.

Wenn Sittlichkeit und Schamgefühl des Bürgers durch das Gesetz geschützt werden sollten, mussten die Wortbedeutungen für die Ansprüche der Justiz festgelegt werden, d.h. der Inhalt des Wortes und die Definition für einen berechtigten Anspruch auf einen Eingriff der Obrigkeit mussten genau definiert sein. Weil diese Begriffe so prägend waren für die Zensur in München, vor allem für die zensorische Bewertung des Werkes Wedekinds grundlegend und gleichzeitig auch eine immerwährende Auseinandersetzung zwischen Wedekind und der Zensur bedeuteten, muss in dieser Arbeit der Definition der entscheidenden Begriffe Raum eingeräumt werden.

Die „Sitte“ umfasste ursprünglich die Begriffe Gewohnheit, Brauch, Art und Weise des Lebens. Zusammen mit der ursprünglichen Wortgruppe „Seil“ ergibt sich auch die Wortbedeutung Bindung, die auf eine Verankerung in der Gesellschaft verweist. Aus dem Gemeinschaftscharakter für Anstand und geziemenden Verhalten wurde ab dem 15. Jahrhundert ein moralischer Begriff: Die Sitte wurde zur Sittlichkeit und damit zu einer moralischen Kategorie. Deshalb spricht man nur von guten Sitten, weil darin das Sollen als eine moralische Forderung enthalten ist. Das führt zur Ethik, die das Wesen der Sittlichkeit zum Gegenstand hat, und der Moral zugeordnet wird. Die Sittlichkeit ist der Inbegriff des Sittlichen, d. h. dessen, was für gut gehalten wird. Das sittliche Gefühl ist, frei nach dem



Begründer der Ethik, Immanuel Kant, die empfundene Abhängigkeit des Privatwillens vom allgemeinen Willen.

Eine der Funktionen des Sittlichkeitsgefühls ist die eigene Norm der geschlechtlichen Betroffenheit. Sittlichkeits- und Schamgefühl sind ähnlich in der Äußerung, aber der Auslöser ist entscheidend anders. Im Gegensatz zum Schamgefühl, welches auch durch Geistesranke oder Tiere verletzt werden kann, ist nur das Sittlichkeitsgefühl auch absichtlich zu verletzen. Deshalb wäre auch das Sittlichkeitsgefühl tatsächlich und notwendigerweise juristisch zu schützen, so argumentierte 1909 der Jurist J. Lazarus in seiner Doktorarbeit.<sup>351</sup> Eine weitere Definition, die für eine Bewertung der Objektivität von Zensur zu beachten ist, ist der Begriff des „Unzüchtigen“, der alles in Schrift und Bild umfasste, das geschlechtliche Konnotation hatte.

In den Urteilen des Münchner Zensurbeirates wurde über den Angriff auf Schamgefühl und Sittlichkeit hinaus immer wieder von „moralischen Bedenken“ gesprochen. Die Füllung des Begriffs „Moral“ kann von Volk zu Volk, von Zeit zu Zeit, sogar von Bevölkerungsschicht zu Bevölkerungsschicht anders sein, ist nicht festgeschrieben und zeichnet sich durch Veränderung aus. Moral ist allgemein das, was „gute Sitte“ ist, oder „Was sich schickt“. Zu den Sozialwerten (z.B. Anerkennung der Rechte einer fremden Persönlichkeit, Höflichkeit, Treue, Duldsamkeit, Gerechtigkeit, Selbstbeherrschung) gehören bei allen Völkern auch die religiös begründeten Werte wie Nächstenliebe, Vollziehung religiöser Kulthandlungen usw.

Um für den Zensor die Beurteilung, wann eine Störung dieser Werte vorliege, zu ermöglichen, sollte der höchst abstrakte „Normalmensch“ zum Maßstab aller Bewertung erhoben werden. Der „Normalmensch“ unterscheidet sich entscheidend von der Aristotelischen Mitte (vgl. Kapitel 8.1), weil das *ARISTOTELISCHE MODELL* auf der Ausbildung einer inneren und äußeren Sittlichkeit mit dem Ziel des Wohlergehens aller beruht, der „Normalmensch“ dagegen keinerlei Ausbildung von Sittlichkeit mehr bedarf, sondern ohne moralische Kategorie nur noch die angenommene Mitte aller Werte und Ideen der Gesellschaft sein soll. Der vorgestellte „Normalmensch“ wird in seiner Eigenschaft als „extremlos“ zur Bewertungsgrundlage und damit selbst zum Extrem. Deshalb wird auch eine Zuordnung, was der „Normalmensch“ darstelle, von unterschiedlichen Menschen unterschiedlich erfolgen.

Zur Erweiterung des Begriffes des „Normalmenschen“ wurde die sogenannte „anständige Frau“: Man ging in München behördlicherseits davon aus, dass die Erziehung der Frauen zur Zurückhaltung vorherrschte und somit das Schamgefühl einer „anständigen“ Frau besonders zu schützen sei, eben weil es wesentlich leichter zu verletzen sei als das der Männer.

Allen diesen Begriffen und ihren wie auch immer und aus welcher Sichtweise her erstellten Definitionen ist der fehlende objektive Maßstab gemeinsam, denn alle beschreiben ausschließlich individuelle Reaktionen, die im weitesten Sinne abhängig sind von der Persönlichkeitsbildung des Einzelnen. Eine Bewertung über Zucht oder Unzucht, Sittlichkeit oder Unsittlichkeit, Scham oder Schamverletzung liegt demnach ausschließlich im Auge des Betrachters, der sich aber allein durch seine Individualität von der „Norm“ abheben muss. Eine Bewertung dieser Kriterien ist also immer subjektiv gefärbt und damit willkürlich.

Eine juristische Bewertung von Zensurfällen im Sinne einer Objektivierbarkeit war demnach nahezu unmöglich, worauf auch immer wieder von Künstlern hingewiesen wurde. Im besten Fall wurde der Anspruch Karl Kraus' erfüllt:

Den Grundzug einer modernen Gesetzgebung kann nur die Entlastung individuellen Gemütslebens zugunsten sozialer Interessen bilden.<sup>352</sup>

Das Schamgefühl würde durch die Darstellung von Nacktheit verletzt werden, lautete die offizielle Begründung vieler Ablehnungen. Frank Wedekind untersuchte die Argumente genau, zumal auch in *FRANZISKA* die Irdische Liebe nach Zensurauflagen gezwungen war, bekleidet

<sup>351</sup> Vgl. Meyer (1982), S. 132-134

<sup>352</sup> **Kraus, Karl**, *Sittlichkeit und Kriminalität*, Frankfurt/M, Hamburg: fischer TB, 1966., S.-57

aufzutreten.

Schamgefühl ist zunächst einmal eine dem Menschen eigene Gefühlsreaktion, die zumeist von vegetativen Störungen wie Herzrasen und Erröten begleitet wird, welche als Abwehr gegen das Eindringen in die persönliche intime Sphäre auftreten. Diese wird durch das Brechen von den der Person eigenen Tabus verletzt, ist also eine von dem Individuum abhängige Reaktion. Für Entwicklungspsychologen entstand das Schamgefühl erst mit der Entwicklung der Pädagogik im 18. und 19. Jahrhundert. Kinder wurden damals erstmals durch die Einführung der Schulpflicht von den Erwachsenen abgegrenzt, bekamen also einen Wert zugemessen. Damit wurde auch die Gewährung ihrer Sicherheit notwendig, es galt, die wertvollen Kinder vor Übergriffen, vor Gewalt und Sexualität zu schützen. Es entwickelte sich das sexuell begründete Schamgefühl. Dessen Verletzung wird auch heute noch in Deutschland (§ 176 StGB: sexueller Missbrauch von Kindern; § 183 StGB: Exhibitionismus) unter Strafe gestellt.

Wedekinds Beweisführung wendet sich Gisind, der jungen Geliebten des Herzogs als Kronzeugin für die Empfindung des Schamgefühls zu, weil sie nach der Regieanweisung des Herzogs als Darstellerin der Irdischen Liebe nackt aufzutreten habe. Für den Herzog ist eine mögliche Verletzung des Schamgefühls rein auf Körperlichkeit bezogen, und da Gisind bereits wiederholt nackt aufgetreten war, wusste er, dass er mit dieser Art der Scham bei ihr nicht zu rechnen brauchte. Doch Gisind fürchtet sich vor dem Publikum. Der Herzog kann ihre Angst überhaupt nicht nachvollziehen und deshalb auch nicht verstehen, dass sie befürchtet, vor Scham auf der Stelle tot umzufallen:

Gisind: Mir sagen sie es am liebsten dann, wenn ich mich nicht verteidigen kann. Deshalb habe ich Angst vor dem Festspiel. Wenn ich mich vor hundert Menschen ohne Kostüm zeige, und dann fällt ein plumper Witz über meine Geistlosigkeit ...

Herzog: Das wagt niemand.

Gisind: Ich habe auch meinen Stolz. Ich weiß nicht, was ich dann täte. Ich glaube, ich stürbe auf der Stelle vor Scham. (III/5.1)

Schamgefühl ist also bedeutend mehr, als von den Zensurbehörden behauptet. Georg Simmel, einer der Begründer der Soziologie, definierte 1901 Schamgefühl als Hervorhebung des Ichs durch die Verletzung mannigfaltiger Normen, die weit über das Geschlechtliche reichen:

Alles Schamgefühl beruht auf dem Sich-abheben des Einzelnen, ein peinliches Oszillieren zwischen Betonung und Zurücktreten des Ich-Gefühls“ unabhängig vom Inhalt und der Qualität dessen man sich schämt.<sup>353</sup>

So weit ich die einzelnen Äußerungen des Schamgefühls überblicke, ist ihnen allen eine starke Betonung des Ichgefühles gemeinsam, die mit einer Herabdrückung desselben Hand in Hand geht. Indem man sich schämt, fühlt man das eigene Ich in der Aufmerksamkeit anderer hervorgehoben und zugleich, dass diese Hervorhebung mit der Verletzung irgendeiner Norm (sachlichen, sittlichen, konventionellen, personalen) verbunden ist.<sup>354</sup>

Schamgefühl ist die indirekte Äußerung von Emotionen als störendes, peinliches oder unangenehmes Gefühl der Verachtung, Inkompetenz, Anstößigkeit oder Schuldigkeit. Schamgefühl steht im Zusammenhang mit der Selbstverurteilung, ist eine starke emotionale Belastung, die sich in dem Wunsch äußert, sich zu verstecken. Die Angst vor dem Verlust der Zuneigung anderer, wenn der eigene Charakterfehler offenbar würde, führt zu meist unbewussten Abwehrmechanismen. Frauen neigen dabei zu Depressionen, Selbst-Angriffen, Masochismus und Perfektionismus; Männer dagegen, die auf möglichst emotionslose Unabhängigkeit, Leistung und Stärke erzogen werden, neigen mehr zu Intellektualisierung, Abwertung und Isolation und dergleichen. Verletzungen eines entsprechend weiter gefassten Schamgefühls haben weit reichende psychische Folgen, der Schutz dieses Gefühls steht also

<sup>353</sup> Simmel, Georg, "Dantes Psychologie," *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 1884, 18-69, 239-276.

<sup>354</sup> Simmel, Georg, "Zur Psychologie der Scham. (1901)," in H. Dahme and O. Rammstedt, Hg., *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*, suhrkamp tb 434: Frankfurt/M., 1995, 140-150., S. 141.

tatsächlich im Interesse der Bürger.

Der Fokus des Schamgefühls aber ausschließlich nur auf das Geschlechtliche gelegt, wie von den Münchner Zensurbehörden, greift viel zu kurz. Ein wirklicher Schutz der Bürger vor Verletzung desselben ist durch eine derartige Definition nicht gewährleistet. Frank Wedekind kam zu dem Schluss, dass durch die gewählte Definition durch die Zensurbehörden der Mann in seiner angenommenen Überlegenheit über die Frau gestärkt werden sollte:

Das Schamgefühl ist ein Gefühl der Erniedrigung. Wer sich einer Handlung schämt fühlt sich durch die Handlung erniedrigt. [...] Eine schamhafte Frau die sich durch Entblößung ihres Körpers oder durch gewisse Reden erniedrigt fühlt. [...] Dieses Schamgefühl ist lediglich Product der Erziehung und hat den Zweck daß sich der Mann im Geschlechtsverkehr um so höher und sicherer fühlt.<sup>355</sup>

In *FRANZISKA* prüfte Wedekind diese These.

Gislind leidet an ihrer Selbstverleugnung, zu der sie der Herzog durch dessen Reduktion ihres Selbst zwingt. Sie muss deshalb glauben, dass der Herzog sie nackt sehen will, weil sie geistig nichts zu bieten habe. Gislind schämt sich also nicht für ihren Körper, da liegt der Herzog völlig richtig, sie schämt sich für ihren mangelhaften Geist.

Gislind weiß, dass sie keine Neue Frau ist, die Synthese zwischen der der Frau zugeschriebenen Natur und der dem Mann zugeschriebenen Geist nicht leisten kann, sie bezeichnet sich selbst deshalb als dumm. Der Widerspruch, dass sie allein gründlich über ihren Geisteszustand und dessen Folgen nachdenken kann und somit über ein gutes Abstraktionsvermögen verfügt, also nicht dumm sein kann, ist von ihr selbst wegen ihres geringen Selbstbewusstseins und der daraus folgenden Selbstverleugnung nicht aufzulösen. Aus diesem Grunde schämt sie sich für ihren vermeintlichen Geisteszustand so stark, dass ihr der eigene Tod bei öffentlicher Feststellung von Schwächen desselben möglich erscheint. Sie befürchtet, sterben zu müssen, wenn andere ihre von ihr selbst als Schutz angenommene Dummheit öffentlich als vorhanden feststellen würden, denn dann wäre ihre Sittlichkeit bedroht.

Durch das Auftreten des Polizeipräsidenten, der das herzogliche Festspiel abbrechen lässt, werden die Motive der Zensurbehörde überdeutlich, die nichts mit der moralischen Argumentation Frank Wedekinds zu tun haben: Die Aufführung des Stückes im Stück wird behördlicherseits wegen der Darstellung der nackten Irdischen Liebe abgebrochen. Keiner ist am Schutz Gislinds in ihrer Position gegenüber dem Herzog oder des Publikums interessiert. Nein, der Verdacht liegt nahe, dass der geistesarme, aber sehr von sich überzeugte Rotenburger Polizeipräsident nur eine einfache Anweisung ausführt: Nacktheit ist immer gut auszumachen, auch der Dümme kann eine nackte Person identifizieren. Mit moralischen Qualitäten hätte dieses Verbot zunächst einmal nichts zu tun.

Wedekind gab sich damit nicht zufrieden. Um die moralische Qualität der Urteile der Sittlichkeitsbehörden überprüfen zu können, wählt Wedekind sehr klug die Form der aristotelischen Rhetorik, die als Inbegriff der moralischen Redekunst Lehrstoff des humanistischen Gymnasiums war, also für sein Publikum als bekannt vorausgesetzt werden konnte.

Für Aristoteles war Rhetorik eine Schnittstelle zwischen Dialektik und Psychologie, die auf der moralischen Integrität des Redners basiere. Die Redekunst dürfe nicht dem Schein dienen, sondern müsse Überzeugendes und Nicht-Überzeugendes erkennen lassen. Diese Form der Rhetorik unterscheidet sich von der der Sophisten im Wesentlichen durch das Können eines vertrauenswürdigen Redners, der seine Absichten der Moral unterwirft. Somit ist Aristoteles' Rhetorik der Ethik zuzuordnen.

Aristoteles hatte einst die Redekunst von dem Makel befreien wollen, den die Sophisten

---

<sup>355</sup> Wedekind (---a), Nr. 41, S. 13 f.

über sie gebracht hatten, als sie die reine Redekunst zum Maß der Dinge erhoben, ohne die Fertigkeit der sprachlichen Ausdruckskraft einem moralischen Zweck zugrunde zu legen. Sophisterei diene also mehr dem Schein und die Kunst der Rede wurde zum Instrument der Täuschung und der Verführung im Interesse des Stärkeren gebraucht. Nach Aristoteles gibt es für eine erfolgreiche Rhetorik nach ethischen Maßstäben drei Mittel der Überzeugungskraft: Das erste ist der Charakter des Redners, der auf Ethos und Glaubwürdigkeit beruht, das bedeutet, dass der Redner aufgrund seiner Argumentationsführung und nicht aufgrund seiner anerkannt integren Person überzeugen wird. Als zweites gilt die Verfassung des wohlwollenden Zuhörers, der durch die Rede zu Emotionen verlockt wird, die ihm eine Entscheidung erst möglich macht. Und als drittes ist die Rede selbst zu nennen, die durch die Verwendung glaubwürdiger Argumente Wahres oder Wahrscheinliches darstellt.

Frank Wedekind legte die moralischen Maßstäbe an, die eine moralische Begründung einer Argumentation immer sichtbar machen würde. Doch die Anwendung der aristotelischen Rhetorik zeigte deutlich, dass es den Zensurbehörden mit dem von ihnen behaupteten Schutz vor einer möglichen „Verletzung des Schamgefühls und der Sittlichkeit“ seiner Bürger nicht sehr weit her war. Weil die Zensurbehörden stets nur auf den Teil des Schamgefühls requirierten, der auf jener körperfeindlichen Erziehung beruht, die die Macht des Mannes über die Frau manifestiert, war der aristotelische Beweis der Unmoral erbracht: Die Zensurbehörden argumentierten nicht moralisch, sondern sophistisch, indem sie die Argumente nicht nach überzeugend und nichtüberzeugend trennten, sondern für das Recht eines Stärkeren, den Staat, missbrauchten.

Auch die Argumentation der Zensurbehörden, das Publikum vor einer Verletzung des Schamgefühls schützen zu wollen, entlarvte Wedekind als Sophisterei. Der Abbruch des Festspiels durch einen geistesschwachen Polizeipräsidenten erzwungen, der seinen eigenen Herrscher nicht erkennt, war trotz zunächst gegenteiliger Behauptungen weniger der Schutz des Publikums vor einer Verletzung des Schamgefühls als viel mehr dem Schutz der Obrigkeit vor einem aufrührerischen Volk durch die Zensur zuzuschreiben: Da eine Darstellung von Nacktheit die Sinne vieler Menschen im präden Wilhelminischen Zeitalter verwirren würde, könnte sie das Volk aufwiegeln. Der Polizeipräsident kommt kraft seines Amtes für ihn folgerichtig, aufgrund seiner Ansichten, seiner Erfahrung und seinem Beruf, zu dem Schluss:

Polizeipräsident: Auch die höchste Kunst kann die Nacktheit nicht rechtfertigen. (III/6)

Die Argumentation in *FRANZISKA* für eine Darstellungsfähigkeit der Nacktheit nach sittlichen Kriterien ist umfassend: Es wird deduktiv, vom Allgemeinen auf das Besondere geschlossen: Wenn die Allgemeinheit durch die Darstellung der Nacktheit nicht im Schamgefühl verletzt wird, dann gilt es auch für den Einzelnen. Und gleichzeitig durch Induktion, dem Schluss vom Besonderen auf das Allgemeine: Wenn Gisliind sich durch die Nacktheit bei ihrem Spiel nicht in ihrem Schamgefühl verletzt fühlt, dann braucht auch die Allgemeinheit nicht vor einer möglichen Verletzung geschützt zu werden.

Mit dem Rückbezug auf die ethisch motivierte Rhetorik des Aristoteles spricht Wedekind das Bildungsbürgertum direkt an. Durch die Wahl der Form aristotelischer Rhetorik stellt Wedekind seine eigene moralische Integrität als Mann und vor allem als Künstler zur Prüfung. Er besteht sie grundlegend durch die Wahl seiner Methoden, die aufgrund der Argumente und nicht aufgrund seiner Person wirken, die seine Zuschauer zu Emotionen hinreißen und Wahres und Wahrscheinliches darstellen. Getreu den Gesetzen für ethisch motivierte Rhetorik nach Aristoteles ist erwiesen: Wedekind hat die eigene moralische Intention und sein Können

nachgewiesen, und das interessierte Publikum ist zur Bewertung im Theater: Es kann aufgrund der verwendeten Argumente, die zum Enthymen, dem rhetorischen Beweis, führen, eine Entscheidung nach sittlichen Kriterien fällen, die eine Darstellungsfähigkeit der Nacktheit attestieren wird.

Darüber hinaus kann der Zuschauer erkennen: Ein sittlicher Mensch will nicht herrschen, weil er sich in seiner Wahrnehmung der Eigenverantwortung dem Ganzen unterordnet. In diese gesellschaftliche Verantwortung nimmt Wedekind eben nicht nur den Einzelnen, sondern auch und gerade die Obrigkeit und sich selbst als Künstler. Denn nur, wenn die Wahrnehmung dieser Verantwortung nicht übernommen wird, dann kann auch das Schamgefühl und die Sittlichkeit des Einzelnen verletzt werden.

Die aristotelische Rhetorik lässt für alle erkennen: *FRANZISKA* ist ein nach allen Maßstäben sittliches Stück, sein Autor ist persönlich und künstlerisch nach moralischen Maßstäben gewogen und für wert zu befinden, ist somit ein segensreicher Hüter von Moral und Gesellschaft, was von der Obrigkeit, deren eigentliche, selbstgestellte Aufgabe der Schutz der Gesellschaft sein sollte, beim Anlegen derselben moralischen Maßstäbe nicht behauptet werden kann. Wedekind wird seiner sittlichen Verantwortung als Mensch und Künstler gerecht, während die Obrigkeit nach selbstsichernden Maßstäben handelt und den Schutz von Schamgefühl und Sittlichkeit nur vorschiebt.

## 9.1.2 Die sittliche Verantwortung des Mannes

Der Herzog, zentrale Figur im Dritten Akt der *FRANZISKA*, ist als Rolle plakativ angelegt: weder intelligent noch feinsinnig, weder verantwortungsbewusst noch liebevoll, verheiratet, aber mit Geliebter, die Regierungsmacht aufs Repräsentative beschränkt. Keine andere Figur dieses Stückes wird so genau in ihren Anschauungen, Handlungsweisen und Ausdrucksfähigkeiten dargestellt wie der Herzog. Die Stellung dieser Figur im zentralen Aktes des Werkes und deren Ausformung macht den Herzog zum Substitut des Mannes: Seine Äußerungen, Taten und Auffassungen stehen für die des Mannes schlechthin, dessen Sittlichkeit damit gleichzeitig zur Überprüfung steht.

Das Festspiel des Herzogs soll nach eigenem Bekunden sein „rückhaltloses Bekenntnis“ sein:

Herzog: Mein Festspiel ist mein rückhaltloses Bekenntnis. Hätte die Kirche vor tausend Jahren unsere Stellung zum Weibe so klar durchschaut, wie sie unsere Stellung zu Gott und zum Nebenmenschen erkannte, dann wäre ihre Lehre darüber heute ihr siegreichstes Dogma. (III/5.4)

Gott ist das Oberste und der Nebenmensch ist gleichwertig, so gebietet es die Kirche. Der heutige Leser wird selbstverständlich auf die Idee kommen, dass auch Frauen zu den Nebenmenschen gehören. Und genau dies ist die zentrale Aussage der *FRANZISKA*. Ob diese Auffassung allerdings schon zu Zeiten Wedekinds tragen kann, wird hier zu klären sein.

Der Herzog behauptet von sich, dass er für das Recht stünde, in der Dichtung Erotik zeigen zu dürfen, denn ihm leuchte nicht ein, warum nur Grausamkeit aller Arten in der Dichtkunst erlaubt sein sollten.<sup>356</sup> So weit wird ihm noch jeder aufgeklärte Bildungsbürger

---

<sup>356</sup> Eine offensichtliche und berechtigte Frage: Ein prägnantes Beispiel dafür ist die Märchensammlung der Gebrüder Grimm, die Volksmärchen des deutschsprachigen Raumes sammelten, welche vor allem zur praktischen Lebensbildung im vertrauten Kreise erzählt wurden. Die Gebrüder Grimm schrieben die Erzählungen auf, strichen rigoros alle sexuellen Anspielungen, beließen gleichzeitig aber alle Grausamkeiten im Text. Deutsche Märchen sind auffallend asexuell gegenüber Märchensammlungen anderer Kulturkreise, deren bekannteste sicher die *MÄRCHEN AUS 1001 NACHT* sind.

Märchen gelten auch heute noch als Anschauungsmaterial für Bewältigungsstrategien des Lebens und werden deshalb in jedem Kinderzimmer gelesen und auch zu therapeutischen Zwecken herangezogen. Die Folgen einer rigorosen Ausblendung von Erotik und Sexualität unter dem Aspekt der Lebensbildung mag sich der Leser

folgen können, denn Erotik beschäftigt die Phantasie, wie auch im Zweiten Bild durch das Gespräch zwischen der Prostituierten Maudi und dem Adepten Franz bzw. durch die erotische Phantasie zwischen Kunz und Franziska im Dritten Bild demonstriert worden war. Doch schnell zeigt sich, der Herzog will kein Spiel mit der Erotik, die durch die Phantasie entsteht, sondern ihm geht es um die möglichst nackte Darstellung ebenmäßig geschaffener junger Frauenkörper:

Herzog: Als wäre es etwa normal, selbstverständlich, folgerichtig, dass ebenmäßig geschaffene Frauen ihren Wuchs nicht zeigen dürfen. [...] Die reifer gewordenen können sich ja kleiden, wie sie wollen. Warum soll der Wettbewerb der jungen gebändigt werden!  
(III/4)

Des Herzogs Wunsch ist hedonistisch, und nicht altruistisch. Sein Interesse ist es eindeutig nicht, Frauen von dem Diktat der Mode, der sie behindernden langen Kleidung oder beengenden Korsetts zu befreien. Die älteren Frauen, der Herzog nennt sie höflich „reifer“, dürfen sich nach eigenem Gutdünken kleiden, die jüngeren aber sollten sich und ihren Körperwuchs ohne Einschränkung zeigen dürfen. Der Herzog will also ausschließlich nacktes, junges, festes Fleisch sehen und präsentieren dürfen, zur eigenen und fremden, aber immer männlichen Lust.

Der Herzog argumentiert perfide: Auf der einen Seite spricht er in seinem Festspiel den Frauen, dargestellt durch die beiden Lieben, jegliche Handlungs- und Durchsetzungsfähigkeit ab. Als Mann und vermeintlicher Drachentöter betritt er die Szene und reißt selbstverständlich die Handlung an sich, entmündigt die beiden Lieben, indem er so tut, als ob die von ihnen gefundene Lösung, die Szene zu verlassen, von ihm selbst entdeckt wurde, nur weil er sie befehlend vorträgt. In seinem Stück kämpfen die Männer – wie gehabt - und die Frauen erleiden: Es steht der unangefochten siegreiche Mann, sei er nun Drache oder Ritter, über der Frau, sei sie nackt oder angezogen, himmlischer oder irdischer Natur:

Der Herzog erklärt damit die Frauen zu schwachen, dummen und notwendig auf männliche Hilfe angewiesene Wesen, gibt diesen entmündigten Geschöpfen aber gleichzeitig allein die Verantwortung, an ihrem gesellschaftlichen Elend selbst schuld zu sein, weil sie sich nicht auflehnten und gesellschaftliche Zustände auf diese Weise manifestierten:

Herzog: Solange das junge Weib noch geduldig seinen Sklavenrock trägt, hat es gar kein Recht, sich über irgendwelche Zurücksetzung zu beklagen. (III/4)

Allein nach eigener Sinnesbefriedigung strebend, kann der Herzog aus *FRANZISKA* weder sich selbst weiterentwickeln, noch eine mögliche Sittlichkeitsdiskussion über die Darstellungsfähigkeit des Nackten mit weiterbringenden Argumenten bereichern. Der Herzog sieht es als erwiesen an, dass die männliche Stellung zum Weib eine klare Dominanz und Herrschaft des Mannes über die Frau bedeutet, was sich eben auch an seiner Vorstellung der Erotik manifestiert. Folgerichtig tragen in seinem Festspiel die Frauen den „Sklavenrock“ – auch dann, wenn sie nichts anhaben. Und damit entlarvt sich der Herzog endgültig selbst:

Zusammenfassend muss der Zuschauer erkennen: Eine sittliche Verantwortung wird vom Mannes, egal ob Herzog oder Ritter, Ehemann oder Geliebter, nicht wahrgenommen. Weder ordnet sich der Mann den moralischen Anforderungen von Obrigkeit, Orden oder Gott unter, noch zählt für ihn der Wille der Frau.

---

selbst ausmalen.

### 9.1.3 Die sittliche Verantwortung der Frau

Durch die herzogliche Vorstellung, Frauen seien allein an ihrem Elend schuld, weil sie selbst die Möglichkeit, ihren „Sklavenrock“ auszuziehen, nicht nutzten, werden vor allem männliche Zuschauer gelockt. Sie werden auf diese Weise entscheidend von jeglicher Schuld von der Verantwortung des öffentlich diskutierten Elends der entmündigten Frau entlastet. Doch Wedekind erteilte sofort allen aus des Herzogs Ideen erwachsenden Phantasien über eine notwendige Herrschaft des Mannes über die Frau durch seine Gestaltung eine deutliche Absage.

Doch dabei beließ Frank Wedekind es nicht. Er fragte, warum die Frauen die Möglichkeit, ihren „Sklavenrock“ auszuziehen, nicht nutzten. Er stellte als erster die Frage nach der sittlichen Verantwortung der Frau. Diese Fragestellung war nicht nur damals neu, sondern ist bis heute einmalig und immer noch provozierend genug, um dieses Stück auch heute noch in der Wahrnehmung im Wesentlichen auf die vergleichsweise harmlose *FAUST*-Adaption zu reduzieren.

Gislind ist ebenso zentral und zur Verallgemeinerung dienend wie die herzogliche Figur in *FRANZISKA* angelegt, und wird im Stück ausführlich charakterisiert. Gislind könnte auf den ersten Blick die Verkörperung von Wedekinds alter Forderung nach der echten Frau sein, der „Tigerin“.<sup>357</sup> Sie hat einen schönen durchtrainierten Körper, und sie ist schulisch völlig unverbildet. Aber, und das unterscheidet sie ausschlaggebend von Wedekinds altem, noch in *TOD UND TEUFEL* dargestellten Idealbild, sie hat weder das stolze Bewusstsein ihrer körperlichen Anziehungskraft, noch verfügt sie über Humor und Mutterwitz und schon gar nicht über ein Bewusstsein des eigenen Wertes. Sie leidet, ohne zu erkennen, dass sie an ihrer Unvollständigkeit als Person leidet. Gislind ist keine stolze „Tigerin“, ob sie deshalb aber eine „Hündin“ ist, wird zu klären sein.

Weil Gislind ihren eigenen Wert nicht kennt, übt sie sich, wie Sophie, die Ehefrau aus dem Zweiten Akt, in Selbstverleugnung: (Vgl. Kapitel 4.3) Sie glaubt, sie sei schwachsinnig. Dem widerspricht ihre eigene Analysefähigkeit, denn sie nimmt ihre „Abtreterfunktion“ präzise wahr und artikuliert sie auch:

Gislind: Geliebter! Deinetwegen haben sich meine Geschwister von mir losgesagt. Deinetwegen sehe ich fast seit einem Jahre keine menschliche Seele mehr. Du nennst mich „Gislind Glonnthal, schöne Sache“. Mehr bin ich dir nicht.

Herzog: Für mich ist es das Höchste. [...]

Gislind: Ich habe nur dich, alles bist du mir: Elternhaus! Glück! Stolz! Wenn ich denke, wie – wie nichtig wenig ich dir bedeute. – Kann's gar nicht denken. Bin zu dumm. (III/5.1)

Gislind ist sozial isoliert, ihre Liebe ist deshalb nicht frei, sondern devot. Sie verfügt auch nicht über Selbstbewusstsein: Stolz auf sich selbst, ihre Fähigkeiten oder ihr Aussehen zu sein, ist ihr völlig fremd. Und gleichzeitig verfügt sie bedingt durch ihre Vereinsamung über keinerlei Vergleichsmaßstäbe, an denen sie ihren eigenen Wert ablesen könnte. Das wiederum hat auch entgegengesetzt seine Auswirkungen: Wenn sie ihren eigenen Wert nicht kennt, kann sie sich weder mit anderen vergleichen, noch verfügt sie über genügend Selbstbewusstsein, sich anderen gleichwertig fühlen zu können. Gislind kennt keinerlei Selbstachtung.

---

<sup>357</sup> Vgl. Wedekind (1906a), dort hatte Wedekind „Hündinnen“ als die sich unterordneten Frauen ausgemacht, und „Tigerinnen“ als die sich selbst, ihres Wertes und ihres Körpers bewussten Frauen als Ideal einer Frau dargestellt.

Herzog: Deine unübertreffliche Meisterschaft kennst du doch selbst am besten.

Gislind: Und die wäre?

Herzog: Liebe.

Gislind: So? – Ja, darin stelle ich meinen Mann. [...] Es gibt ein Sprichwort – ich kann es nicht aussprechen.

Herzog: Das ist die verlogenste Pöbelweisheit, die je in einer Kartoffelseele entstand; dumm versteht sich gut auf Liebe. (III/5.1)

Nicht einmal auf ihre Fähigkeit, eine besonders gute Bettgespielin zu sein, kann Gislind stolz sein, denn genau dieses impliziert nach allgemeiner Vorstellung geistige Dummheit, also Minderwertigkeit. Zur Entlastung des Herzogs muss gesagt werden, dass er persönlich anderer Meinung ist, wenn auch nur aus dem Bedürfnis nach eigener Befriedigung heraus:

Herzog: Darin ist uns Amerika überlegen, dass seine Frauen nicht auf den Kopf gefallen sind und sich außerdem auch gut auf Liebe verstehen. (III/5.1)

Gislind nimmt die von ihm zugewiesene Rolle der attraktiven Geliebten ohne eigene Persönlichkeit an. Diese Frau ist nicht dumm, aber durch ihre Isolierung sehr unsicher, und nur deshalb ist sie bereit, wenn auch widerstrebend, aus Liebe zum Herzog nackt in dessen Festspiel aufzutreten. Diese psychische Verwicklung kann der egozentrische Herzog nicht nachvollziehen und nimmt Gislind deshalb folgerichtig als seelenlos, eben als eine „schöne Sache“ (III/5.1) wahr, und folgerichtig ist weder von Heirat noch von wenigstens gesellschaftlicher Anerkennung zwischen ihnen die Rede. Als Gislind sich letztlich auf offener Bühne ersticht, tut sie das nicht aus Scham oder Einsamkeit, sondern weil sie einfach aufgibt: Sie ist der Anforderung der Realität nicht gewachsen, nie mehr als nur ein Gegenstand, eine „schöne Sache“ zu sein. Sie ist zwar keine „Hündin“, weil sie die Realität, wenn auch drastisch, selbst verändert, aber sie ist dennoch keine „Tigerin“, weil sie für die Demonstration innerer Stärke und deren Durchsetzung viel zu schwach ist: Gislind übernimmt keinerlei sittliche Verantwortung – nicht einmal für sich selbst.

Die provozierende Feststellung dieses Stückes lautet also: Wenn die Frau unsittliche Wünsche gewährt, trägt sie den „Sklavenrock“ zu Recht, denn dann ist sie ihrer sittlichen Verantwortung für sich selbst nicht nachgekommen.

Wedekind warnte unmissverständlich davor anzunehmen, dass Frauen jemals von den Männern als Menschen mit gleichen Rechten anerkannt würden, wenn sie sich wie „Hündinnen“ verhielten, und sich dem unmoralischen Willen von Männern wie dem Herzog unterwürfen: Jene würden nur das junge Fleisch sehen und ohne jegliches Verantwortungsbewusstsein genießen wollen.<sup>358</sup> Der Mann, so muss die Zuschauerin erkennen, wird keinerlei sittliche Verantwortung für die Frau übernehmen, auch nicht in ihrer von ihm selbst herbeigeführten Schutzlosigkeit. Die sittliche Verantwortung der Frau kann also nur von ihr selbst wahrgenommen werden, und diese Aufgabe ist nicht auf andere übertragbar.

Die Wedekindsche Aufforderung an die Frauen zur Übernahme der sittlichen Verantwortung für sich selbst erschütterte die vermeintlichen Grundfesten der bürgerlichen Gesellschaft und stellte einmal mehr die angeblich gottgewollte und naturgegebene Herrschaft des Mannes über die Frau auf den Kopf. Und er verlangte von den Frauen die klare Übernahme von Eigenverantwortung im vollen Sinne. Diese Gedanken, die *FRANZISKA* Struktur geben, gleichen einer Revolution.

---

<sup>358</sup> Diese Aussage ist auch in der Szene „Weinstube Clara“ im Ersten Akt gestaltet worden, und, um auch dem Letzten im Publikum deutlich zu machen, dass diese nicht nur auf das „Milieu“ beschränkt ist, wird sie ein drittes Mal exemplarisch an Veit Kunz und Franziska deutlich gemacht  
Vgl. Kapitel 4.1 und 4.4.



## 9.2 Ergebnis: *FRANZISKA als Beweis der Sittlichkeit*

Mit der Verurteilung wegen Majestätsbeleidigung im Gedicht *IM HEILIGEN LAND* zu einem Jahr Zuchthaus, später auf Festungshaft abgemildert, hatte Wedekind seine Unbedarftigkeit in seiner künstlerischen Arbeit mindestens ein Stück weit verloren. In die Gestaltung seiner Werke floss fortan die Angst vor einem Verbot mit ein, die Wedekind aber zu bannen wusste. Er ließ sich von seinen Gegnern in der Zensurbehörde und der Öffentlichkeit nicht einschüchtern. Ein Ergebnis der hier vorliegenden philologischen Studie ist: Wedekind kämpfte mit all seinem Können, aller Spritzigkeit einfallreich auf allen Ebenen für dieses Stück. *FRANZISKA* kann deshalb auch als eine Antwort auf die unberechtigten Anwürfe der Zensurbehörde gelesen werden.

Bezeichnenderweise ist der Dritte Akt, der sich mit der zensurbehördlichen Argumentation der Sittlichkeit und mit der Übernahme von Verantwortung gegenüber sich selbst und anderen sehr genau auseinandersetzt, in dieser Arbeit überhaupt zum ersten Mal wahrgenommen worden. Zugegebenermaßen ist der Text nicht einfach zu verstehen, die Anforderungen an den Zuschauer sind wesentlich höher als im Rest des Stückes, weshalb er in modernen Aufführungen oft stark gekürzt oder gar nicht gespielt wird. Dennoch wirft die fehlende Erarbeitung dieses Teiles durch die Literaturwissenschaft ein eigentümliches Licht.

Das gesamte Festspiel des Herzogs als Ritterepos ist Gestaltungskonsequenz der Wedekindschen Auseinandersetzung mit dem Vorwurf durch Zensurbehörden und dem Münchner Sittlichkeitsvereins, seine Werke seien unsittlich und deswegen zu verbieten. Das konnte und wollte Wedekind nicht stehen lassen, deshalb lautete seine These: Wenn trotz Nacktheit auf der Bühne alle sittlichen Maßstäbe, die die Zensur selbst aufgestellt hatte, in diesem Stück erfüllt wären, könnten Sittlichkeit und Schamgefühl nicht verletzt und deshalb sein Stück auch nicht verboten werden.

Wedekind wollte Nacktheit darstellen, aber eben nicht zügellos, sondern unter ganz klar definierten Regeln, die die Vermeidung einer Zurschaustellung verlangen, weil die Darbietung nackten Fleisches zur Lustbefriedigung auf das Publikum und/oder die Darsteller peinlich wirken würde und damit das Schamgefühl beider Seiten verletzt werden würde. Frank Wedekind bezog auch hier ganz deutlich Stellung: Die Darstellung von Nacktheit nur zur männlichen Lust ist genauso unsittlich wie eine Darstellung gegen den Willen der Person, die nackt sich zeigen soll.<sup>359</sup> Beides ist deshalb verwerflich, und nur in der Darstellung als Natur/Natürlichkeit wird Nacktheit glaubwürdig und überzeugend und entspricht damit der Sittlichkeit. Wedekind hatte nachgewiesen, dass die Darstellung der Nacktheit als Synonym für Wahrhaftigkeit nicht unsittlich sein kann.

Ein Ergebnis dieser Arbeit ist, dass Frank Wedekind mit Geist, Witz und Humor in *FRANZISKA* die sittliche Darstellungsfähigkeit der Nacktheit belegte und gleichzeitig durch angewandte Aristotelische Rhetorik, die jedem Bildungsbürger jener Zeit geläufig war, den Nachweis der eigenen Moralität erbrachte, über die er, ganz im bewiesenen Gegensatz zu den ihn stets bekrittelnden, aber eben nicht moralisch begründeten Zensurbehörden, verfügte.

Wedekind erbrachte als weiteres herausgearbeitetes Ergebnis dieser Arbeit den exemplarischen Nachweis der Wedekindschen Auffassung, dass sich die gesellschaftliche und persönliche Situation von Frauen nicht ändern würde, so entmündigend sie auch sein möge, wenn Frauen den männlichen Wünschen, die nur auf deren eigenen Befriedigung zielen, aus welchen Gründen auch immer nachgeben sollten. Der Geliebten Gisliind hatte, wie es zu erwarten war, es nicht geholfen, die Bedingungen des Mannes zu erfüllen und sich nackt und damit schutzlos zu präsentieren. Denn der Herzog als der Stärkere genoss, ohne sich in die

<sup>359</sup> Bei der Aufführung der *FRANZISKA* in Hannover beobachten. Fassung von Thea Dorn, Premiere am 28.9.2000 im Schauspielhaus, hatte die Regisseurin Christina Paulhuber diesen feinen, aber sehr wichtigen Unterschied für das Schamgefühl nicht bemerkt oder nicht bemerken wollen. Es geschah, wie von Wedekind vorausgesehen: Die Darstellung einer nackten Frau, die sich offensichtlich in ihrer Rolle nicht wohl fühlt und sich der nackten Zurschaustellung ihrer Person schämt, war auch für das hannoversche Publikum noch im Jahr 2000 peinlich.

Pflicht genommen zu fühlen.

Sittlichkeit und Moral haben immer etwas mit Verantwortung für sich und andere zu tun. Wedekind forderte deshalb von jeder Frau uneingeschränkte Selbstachtung, die sich in echtem geläutertem Stolz auf ihr Dasein, auf ihr Frausein äußern sollte. Er forderte von jeder Frau, endlich Selbstverantwortung für sich zu übernehmen, das passive Leiden zugunsten einer aktiven Gestaltung ihres Lebens aufzugeben. Von jedem Mann forderte Wedekind, dass er sich endlich seiner gesamtgesellschaftlichen Verantwortung stellen, seine Individualität den Gesetzen der Gemeinschaft unterordnen sollte. Von der Obrigkeit forderte er eine Rückbesinnung auf die Gesetze der Gemeinschaft, die sittlich und der Gesellschaft förderlich und eben nicht an Machtfülle und -erhaltung orientiert zu sein haben.

Von allen ernst zu nehmenden Künstlern, die sich durch ihre grundfeste Moral von Kunstfertigen wie Laurus Bein, Hasardeuren wie Veit Kunz oder Kunstmalern wie Karl Almer entscheidend unterscheiden, allen voran aber von sich selbst, verlangte Wedekind die Erfüllung einer gesellschaftlichen Aufgabe: Der Künstler hatte eine klare Definition für eine lebenswerte Gesellschaft zu leisten, die daraus zwingende Auswahl aller Werte für die Gesellschaft zu treffen, und in einer Darstellung der Vision einer Zukunft die Aufgaben zu definieren, die jeder einzelne für die Einlösung dieser Vision leisten könnte. Auch dieser das gesamte Wedekindsche Werk prägende Anspruch wurde hier erstmals erkannt, dargestellt, untersucht und bewiesen.

Mein zusammenfassendes Ergebnis lautet: *FRANZISKA* ist Wedekinds Antwort auf die Vorwürfe der Unsittlichkeit, die die Öffentlichkeit und die Zensurbehörden, allen voran Polizeipräsident Herr v.d.Heydte, immer wieder zu Unrecht erhob. Aber vor allem ist es Wedekinds Vermächtnis als moralischer Künstler. Für alle, die noch Zweifel an Wedekinds Moralität gehegt haben sollten, steht das Werk *FRANZISKA* für Wedekinds großartige Rehabilitierung.

## 10 Zusammenfassung: *FRANZISKA*: Höhepunkt in Wedekinds Werk

### 10.1 Der Einfluss der Textgeneratoren auf *FRANZISKA*

Ebenso neu wie der Beweis, dass Wedekind nach einem programmatischen Ansatz arbeitete, den er fortlaufend verfeinerte und der die künstlerische Gestaltung betraf, ist die Feststellung, dass Wedekind die Vermarktung seines Werkes auf allen Ebenen plante und ausführte. Selbstzensur und Fremdzensur sind in ihrer Wirkung auf einen Wedekindtext hier erstmals generell und für *FRANZISKA* im Besonderen belegt.

Wedekind verstand Zensur, die nicht vom Autor selbst durchgeführt worden war, als ungerechtfertigt und inakzeptabel, als eine immense Begrenzung, aber gleichzeitig auch als Gütetest eines jeden Literaten. Er war sich des Einflusses der Textgeneratoren sehr bewusst und versuchte diese seinerseits über sein Werk zu beeinflussen.

Ein direkter Einfluss des Verlegers Georg Müller konnte für *FRANZISKA* nicht nachgewiesen werden. Der Einfluss des Publikums dagegen ist schon in der Themenwahl erwiesen. Die behördliche Zensur wirkte durch Verbote und Änderungsforderungen direkt auf das aufzuführende Stück ein, die Erstausgabe blieb davon unbetroffen. Ebenfalls wirksam und belegt sind in *FRANZISKA* psychologische Prägungen des Menschen Wedekind wie auch das Gewicht der Zeitumstände. Desgleichen nachgewiesen ist der Einfluss von Erfahrungen, persönlicher wie auch fremder: Religiöse und politisch aufrührende Themen nahm Wedekind nach seiner eigenen Festungshaft und der Verurteilung von Kollegen von einer Gestaltung grundsätzlich aus.

Wedekind hatte sich schon als sehr junger Mann über die Verkaufbarkeit seiner noch zu schreibenden Dichtungen Gedanken gemacht. Ihm war, wie kaum einem anderen Autor seiner Zeit bewusst, dass letztlich der Kunde über Erfolg oder Verriss eines Werkes entscheidet. Und anders als beispielsweise Arthur Schnitzler, der jedes Stück zurückzog, wenn es durch die Zensurbehörden verboten worden war und Änderungen nicht einmal erwog, war Wedekind der Überzeugung, dass sich ein guter Dichter dadurch auszeichnet, dass er jedes Thema trotz aller äußeren Zwänge und Einschränkungen präsentieren könne: Er gestaltete in *FRANZISKA* die Entlarvung der Voreingenommenheit und Unfähigkeit der behördlichen Zensoren auf verschiedene, aber immer äußerst witzige Art und Weise und in unterschiedlichen Ebenen.

Das allein ist noch kein Unterscheidungsmerkmal zu anderen Schriftstellern, wohl aber die sehr genau überlegten und überprüften Methoden, die seinen künstlerischen Anspruch mit seinem reklametechnischen Wissen verknüpfte und, das unterscheidet ihn in seiner Konsequenz von allen anderen, diese entschieden umsetzte, wie hier erstmals nachgewiesen werden konnte.

Wedekind hatte als erster erkannt, dass die Außenwirkung eines Werkes nicht zuletzt vom eigenen Vermögen abhängt, die Faktoren der Fremdzensur zu beeinflussen. Aufgrund seiner eigenen großen Erfahrungen in Reklametechniken, die Wedekind nutzte, gab er sich ein Image als Quasi-Bürgerschreck, der Gänsehaut garantierte, ohne für diese Gesellschaftsschicht durch unannehmbare Forderungen oder Gestaltungen inakzeptabel zu werden. Er verfeinerte psychologisierende Methoden, die das Publikum direkt beeinflusste, schrieb bestimmte, das Publikum packende Themen in verschiedensten Genre, schrieb Briefe und öffentliche Aufrufe, handelte als Schauspieler wie als Mensch. Seine Bühne war das Theater, sein Leben diente dazu als professionell ausgerichteter Hintergrund. Direkt auf die Bedürfnisse eines Publikums zuzuschreiben oder im eigenen Sinne zu beeinflussen, ist bei Frank Wedekind ein für die

Textgestaltung und deren Interpretation nicht zu unterschätzender Faktor, wie hier erstmals festgestellt wurde.

Ein weiteres neues Resultat meiner Arbeit ist die Feststellung, dass Wedekind zwar Geld verdienen wollte und auch sein ganzes Leben unter diese Prämisse stellte, aber bei allem Einsatz sich seiner Aufgabe als Hüter von Moral und Gesellschaft verpflichtet sah. Er wusste, wie wichtig es war, ausreichend Geld zu verdienen und genügend Erfolg zu haben, um Freiheiten für die Gestaltung zu gewinnen, die ihm sonst möglicherweise versagt worden wären. Frank Wedekind übte entschieden Selbstzensur, unterwarf Themen, Methoden und Gestaltung seinen moralisch-künstlerischen Ansprüchen, wobei es ihm durchaus Recht war und auch ein Ziel, damit Geld zu verdienen, und das ohne die Möglichkeiten, Banalitäten am laufenden Band zu produzieren, sich im Stil einer *GARTENLAUBE* seinem Publikum zu verpflichten.

Mit seiner eigenen Könnerschaft hatte Wedekind immer wieder und vor allem in *FRANZISKA* bewiesen, dass er seine Themen trotz der Prämisse einer notwendigen Vermarktung erfolgreich formulieren konnte, indem er einer Verkaufszensur vordergründig unterlag und tatsächlich widerstand, hieß es nun Publikum, Verleger oder Zensurbeamter. Auch das künstlerische Programm ist hier erstmals als textgenerierender Faktor erwiesen.

Die hier vorgestellten Faktoren, die Text und Wirkung beeinflussen, lassen sich an kaum einem anderen Werk Wedekinds so handfest nachweisen wie an *FRANZISKA*. Der Autor hatte nie mehr Mühe verwendet wie in diesem Stück, um dieses entsprechend der vielen Anforderungen zu formulieren und gegen die zensorischen Ansprüche erfolgreich auf allen Ebenen, auch außerhalb des eigentlichen Textes, zu verteidigen.

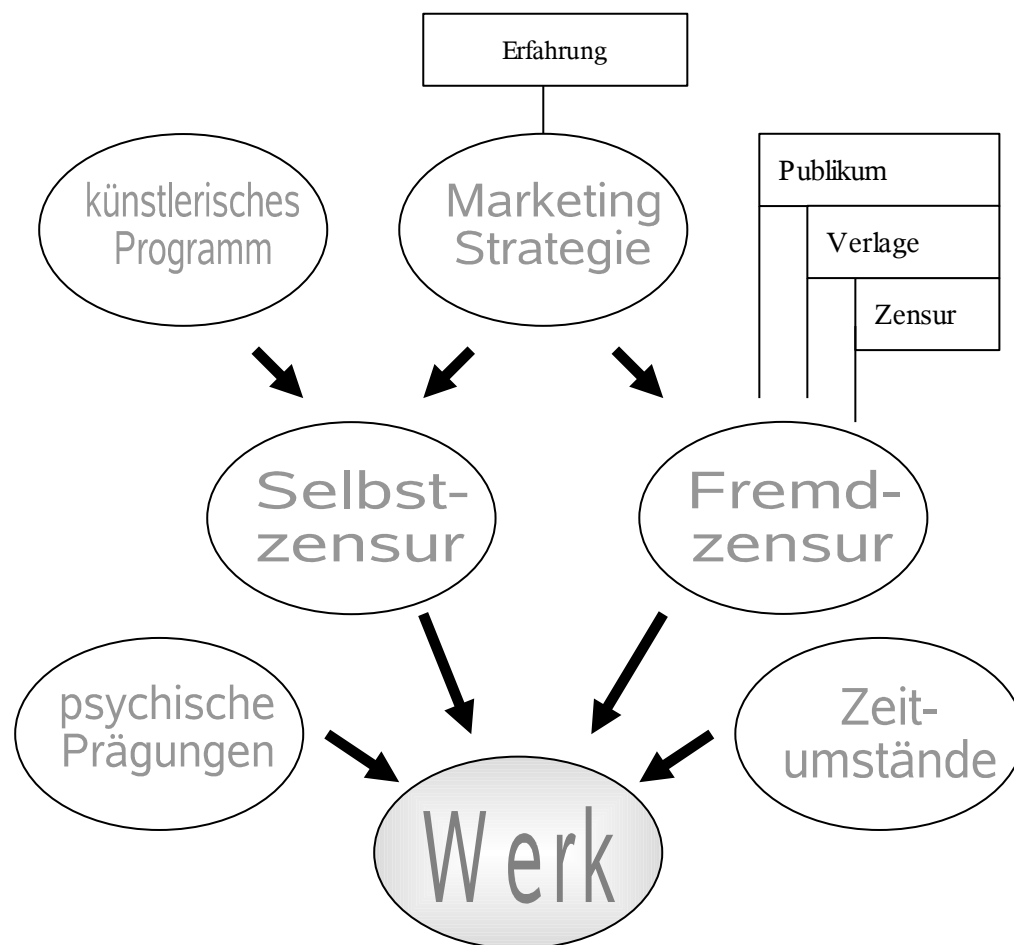
Die Kombination von Methoden, Themen und Reklame ist ein modernes, immer noch gültiges Vermarktungskonzept. Ich nenne dieses Kalkül nach seiner Ausrichtung „Marketing-Strategie“, die den künstlerischen Anspruch unterstreicht und ermöglicht.

Mit dieser Erkenntnis zeigte sich für diese Arbeit, dass das von mir entwickelte Modell „Konstruktionsfaktoren“ zwar als allgemeingültig zu verstehen ist, aber der Künstler, der aktiv alle gebotenen Möglichkeiten über sein Werk hinaus nutzt, um von sich aus und unabhängig vom Werk die Textgeneratoren zu beeinflussen, nicht berücksichtigt wurde. Ein entscheidendes Ergebnis meiner Arbeit ist, dass die von Wedekind angewandte Marketing-Strategie ihrer Idee und Wirkung nach zweiseitig ist: Nicht nur im Sinne einer Selbst-Zensur in der Gestaltung des Werkes nachweisbar, sondern gerade auch im Hinblick auf ihre Wirkung auf die Fremdzensur als Beeinflussung der Textgeneratoren belegbar.

Das dieser Interpretation zugrunde liegende Modell der Zensur wurde somit um den Faktor der Marketing-Strategie in beiden Ausrichtungen erweitert und muss als neue Sichtweise Grundlage für alle weiteren Arbeiten über Frank Wedekind sein.

## 10.2 Die Zensurbehörde und die Sittlichkeit

Konstruktions- und Wirkungsfaktoren



Frank Wedekind kämpfte zeitlebens gegen die behördliche Zensur. In der Literaturgeschichte spricht man vom „Fall Wedekind“ ob der Intensität der Auseinandersetzung. Von den dem Zensurbeirat eingereichten 16 Werken Wedekinds wurden 6 - teilweise mehrfach - verboten, zwei weitere von Wedekind vor der Erteilung des Verbots zurückgezogen, und nur 6 Stücke ohne Veränderungsforderungen genehmigt. Nach einer öffentlichen Diskussion um die Genehmigung von *FRÜHLINGS ERWACHEN* im Jahr 1908 wurde nur noch ein einziges Stück, *FRANZISKA* zugelassen. Wedekind litt als Person darunter, dass die Zensurbehörden seine moralischen Absichten und Argumentationen nicht einmal wahrnahmen. Persönliche Antipathien auf beiden Seiten verschärften die Auseinandersetzungen noch.

Wedekinds Verständnis von Moral unterscheidet sich erheblich von dem der

Zensurbehörden. Er unterschied nicht nach juristischen Begriffen, die ohnehin nicht eindeutig definiert waren, sondern nach moralisch-ethischen Werten. Wedekind berief sich zwar auf eine selbsternannte Legitimation, aber er bewies in *FRANZISKA* nach dem ethisch anerkannten rhetorischen Modell Aristoteles erfolgreich, dass er, der Künstler Frank Wedekind, sich ausschließlich moralischen Werten verpflichtet sah. Dadurch erhielt Wedekind unweigerlich die moralische Legitimation zur Beurteilung und Bewertung.

In *FRANZISKA* wird die zu erwartende Argumentation der behördlichen Zensur gegen *FRANZISKA* schon vorweggenommen, mit ihr gespielt und gemäß der Wedekindschen Methode der Drastifizierung<sup>360</sup> als nicht brauchbar entkräftet. Aber Wedekind ging es um weit mehr: *FRANZISKA* weist auf die Einschränkung im Denken eines jeden Einzelnen durch die Zensur deutlich hin.

Wedekind sprach der behördlichen Zensur jegliche Berechtigung zur Zensur ab, nicht nur aus persönlichen Gründen, sondern vor allem, weil eine gesetzliche Legitimation für die Ausführung von zensorischen Maßnahmen in Wedekinds Augen nicht ausreichend war. Ohnehin konnten die behördlichen Zensoren eine sittliche Beurteilung nicht leisten, weil sie zum einen nicht über die notwendige Bildung verfügten, zum anderen weil sie eben nicht nach moralisch-ethischen Gesichtspunkten entschieden, sondern bestenfalls Geschmacksurteile abgaben und/oder sich als bloße Handlanger einer Macht sichernden Obrigkeit herausstellten. Zensoren, so stellte Wedekind nicht nur in *FRANZISKA* klar, ginge es gar nicht um Moral, sondern nur um Macht, weshalb sie die leicht erkennbare Nacktheit bekämpften und gleichzeitig grundlegend ethische Debatten vermieden.

Die Beurteilung, was sittlich oder unsittlich sei, konnte Wedekinds Meinung nach auch nicht von „Volkes Stimme“, oder derer, die sich dafür hielten wie der „Münchner Sittlichkeitsverein“ geleistet werden, eben weil diese nicht einmal im Ansatz gesellschaftlich legitimiert waren und sich gleich den behördlichen Zensoren nicht der Gesellschaft als ganzes verpflichtet sahen.

Nur der Künstler selbst setzt sich nach Wedekind mit seinem Werk bis ins Detail auseinander. Der Künstler unterliegt nach Wedekind bereits im Schaffensprozess der Selbstzensur. Gleichzeitig ist der Künstler Hüter der Gesellschaft, muss sich als dieser notwendig für oder gegen bestimmte Veränderungen aus gesellschaftspolitischen Gründen stellen. Weil der Künstler aber die Doppelfunktion des Schaffenden und des Hüters der Gesellschaft innehat, also sich selbst, seinem Werk, seinem Publikum und der Gesellschaft verpflichtet ist, ist nach Wedekind auch nur der Künstler selbst als Schöpfer des Kunstwerkes zur Zensur berechtigt und befähigt – aber als Hüter der Gesellschaft auch zur Zensur verpflichtet.

Frank Wedekind wurde zeitlebens immer wieder durch den „Münchner Sittlichkeitsvereins“ und in Folge durch die behördliche Zensur der Vorwurf auf Verletzung der Sittlichkeit gemacht. Wedekind kämpfte beharrlich gegen die gegen ihn erhobenen Vorwürfe der behördlichen Zensur an, nirgends intensiver als in *FRANZISKA*. Hier wird die Hohlheit der Argumentation und die ausschließlich auf Eigennutz basierenden Forderungen der Gegner des Wedekindschen Werkes sehr eindrucksvoll dargestellt.

Die Zensurbehörden operierten mit einem undifferenzierten Begriff der Sittlichkeit, der, weil juristisch nicht eindeutig, sich im Extremen und - auch so geschehen - allein der Meinung der Zensoren nach legitimierte, aber eben nicht nach einer juristisch eindeutigen Begriffsauslegung. Eine gerade in München oft vertretene Auffassung durch bestimmte Medien und Zensoren jener Zeit, Nacktheit sei als unsittlich zu verbieten, wird in *FRANZISKA* auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft.

Dafür nutzte Wedekind in *FRANZISKA* die Spielregeln des literarischen Genre des Ritterstückes zur demonstrativen Entlarvung der Beweggründe seiner Gegner. Der nach den

---

<sup>360</sup> Vgl. Kapitel 3.3.

Regeln des Ritterstückes notwendige Kampf zum Beweis der Wahrheit steht nach literarischer Vorgabe unter Gottes Schutz, weil beide Vertreter moralisch integere Personen sind und deshalb ihre Argumentationen moralisch intendiert sein müssen. Der Ausgang des Kampfes versteht sich somit als Gottesurteil.

Doch die öffentlichen Vertreter der Sittlichkeit in *FRANZISKA* für oder gegen die Darstellungsfähigkeit von Nacktheit sind als gefallener Ritter und zweiköpfiger Drache fragwürdig schon in ihrer Person. Deshalb sind sie anders als die edelen Ritter eben keine göttlich legitimierten Instrumente, sondern allenfalls selbst ernannte Vertreter Gottes und dessen Urteil. Schon deshalb kann ihre Argumentation nicht moralisch intendiert sein. Ein Kampf, ein Gottesurteil, darf also nach ritterlicher Diktion nicht ausgeführt werden. Und tatsächlich wird ein Kräfteressen zwischen den Vertretern für und gegen die Darstellungsfähigkeit von Nacktheit im Festspiel auch nicht stattfinden.

Bevor es zum Kampf zwischen Drache und Ritter kommen kann, tritt der Rotenburgische Polizeipräsident als höchster Vertreter der behördlichen Zensur im Festspiel auf, unterbricht die Auseinandersetzung und verbietet eine weitere Aufführung: Der Polizeipräsident argumentiert oberflächlich gesehen sittlich, aber er unterbricht das Festspiel nicht wegen einer festgestellten Verletzung der ritterlichen Spielregeln, auch nicht, weil der ausgerufene Kampf wegen ungeeigneter Protagonisten unmoralisch wäre. Er unterbricht das Festspiel, weil die Nacktheit der Irdischen Liebe nicht auf der Bühne zur Schau gestellt, und - vor allem - keine Weigerung, der Obrigkeit zu gehorchen, in Szene gesetzt werden dürfe. Diese Argumentation entlarvt die machtpolitischen Ansätze der behördlichen Zensur: Der Polizeipräsident weiß, dass das Stück nicht nach moralischen, sondern allenfalls Macht sichernden Kriterien zu verbieten ist. Deshalb beschließt er, das Stück nach zensorischen Maßgaben wegen Gefährdung der Obrigkeit abzubrechen.

Wedekind bleibt damit auf gleicher Argumentationsebene wie die Zensurbehörden und demaskiert mit genialem Witz die Zensur und ihre Repräsentanten als grenzenlos selbstüberschätzend, als hohl und dumm, Kunst nicht erkennend, sondern vernichtend, ihrer Aufgabe der Machtsicherung blind nachgehend. Sinnfällige Ironie.

Dieser Vertreter von Recht und Gesetz, der Polizeipräsident von Rotenburg, beweist die textimmanente Logik der These der fragwürdigen Legitimierung der Obrigkeit, sei es als Ritter oder Zensor in *FRANZISKA*. Er als Polizeipräsident kann es sich leisten, den Anspruch zu vertreten, nicht allwissend sein zu müssen und deshalb auch den eigenen Dienstherrn nicht erkennen zu brauchen oder wissen zu müssen, wer der Autor des Festspiels sei. Der Polizeipräsident von Rotenburg ist sich seiner Macht sehr bewusst, wird zum Erfüllungsgehilfen der noch Mächtigeren. Wedekind nutzt das Genre der Verwechslungskomödie, die in ihrer genialen Gestaltung in ihrem Witz ihresgleichen sucht, um Person und Funktion zu demaskieren.

Die gründliche Untersuchung über eine Darstellungsfähigkeit der Nacktheit kommt in *FRANZISKA* zu dem Schluss: Die Verletzung des Schamgefühls und der Sittlichkeit des Publikums kann eindeutig ausgeschlossen werden, wenn die Darbietung der Nacktheit nicht zur Befriedigung von sexuellen Phantasien missbraucht wird, die Schauspieler/innen sich für ihre Nacktheit auf der Bühne nicht schämen, und die Nacktheit zur Feststellung von Wahrheit dient. Der Widerspruch zur Auffassung und Argumentation der Zensurbehörden in *FRANZISKA* ist augenfällig und ihm ist nicht zu entgehen. Nacktheit in der Darstellung ausschließlich zur männlichen Befriedigung ist, und daran lässt Wedekind auch in seiner *FRANZISKA* wirklich keinen Zweifel, generell als unsittlich zu beschreiben und wird von Wedekind als zotenhaft gebrandmarkt.

Erstmals konnte hier festgestellt werden, dass der Dritte Akt eine grundlegende Funktion für Wedekinds Werk hat. Vor allem im Dritten Akt, im Ränkespiel der Mächtigen und im Festspiel wird die Entwicklungsgeschichte der Franziska, die gleichzeitig eine Untersuchung des Zustandes der bürgerlichen Gesellschaft ist, von der Warte der Mächtigen aus betrachtet. Politisches Ränkespiel, Eigennutz und Machtinteressen werden in *FRANZISKA* unnachgiebig

enttarnt und als für eine gesunde Entwicklung der Gesellschaft unbekömmlich bewertet. Die hohle Obrigkeit wird verlacht, der Adel als inkompetente Herrscher in die Privatheit geschickt. Die Chance für die Entwicklung liegt für Wedekind und in *FRANZISKA* in der Neuen bürgerlichen Gesellschaft, die sich dem Wohl eines jeden einzelnen Mitglieds verpflichtet sieht und ihr Handeln auf den moralisch intendierten Rat der Künstler als Hüter der Gesellschaft stützt.

### ***10.3 Wedekinds künstlerischer Anspruch und Umsetzung***

Erstmals konnte hier gezeigt werden, dass Wedekind seine künstlerische Arbeit mit einer gesellschaftlichen Aufgabe verknüpfte, dass er sich als Hüter der Gesellschaft und deren Moral verstand und sich deshalb für deren gedeihliche Entwicklung verantwortlich fühlte. Wedekinds Selbstverständnis, Hüter von Moral und Gesellschaft zu sein, und deshalb die Veränderungen der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit auf ihre Notwendigkeit hin zu überprüfen, und bei positivem Ergebnis diese Veränderung kompatibel für die Menschen aufzubereiten, war gut durchdacht und absolut neu. Gemäß der Bildungsfunktion des Theaters und der Hüterfunktion des Künstlers war sich Wedekind seiner Methoden sehr bewusst und stellte die von ihm als notwendig und richtig erkannten Veränderungen in seinen Stücken beispielgebend dar. Ein Ergebnis dieser Arbeit ist die Feststellung, dass das Werk Wedekinds für eine Notwendigkeit von Anpassung und Veränderung der bürgerlichen Gesellschaft unter dem behütenden Schutz einer moralisch intendierten Auswahl der notwendigen und gedeihlichen Veränderungen durch den Künstler steht.

Wedekind wollte nicht wie ein Utopist ein Modell in die leere Luft entwerfen, sondern die von ihm, dem Hüter der Gesellschaft, als richtig erkannten Ideen zur Erhaltung der bürgerlichen Gesellschaft sollten ganz konkret auch vom Publikum umgesetzt werden können. Deshalb legte dieser Dichter größten Wert auf Akzeptanz, die durch klare Sprache, prägnante Sätze, Typisierungen, aber auch durch die Aufnahme tagesaktueller öffentlicher Meinungen und Diskussionen erreicht werden sollte.

Um die Wahrnehmung weiter zu verfeinern und die Notwendigkeit in eine Verhaltensänderung für sein Publikum einsehbar zu machen, benutzte Wedekind pädagogische Herleitungen und vor allem psychologische Methoden. Wedekinds Themen in *FRANZISKA* waren der typischen Erfahrungswelt seines Publikums entnommen, seine Figuren sprechen dessen Sprache, nämlich die des Bürgertums um 1910, in der Bühnenfassung sind die Erfahrungen des Krieges schon berücksichtigt.

Frank Wedekind verlangte viel von seinen Zuschauern. Nicht nur, dass sie *FRANZISKA* als Auseinandersetzung mit Goethe oder anderen Wedekindschen Werken verstehen mussten, sie wurden auch ständig mit ihren eigenen Vorurteilen konfrontiert und zur Bewertung ihrer individuellen Voreingenommenheit gezwungen. Der Zuschauer kann bei Wedekind nicht nur dabeisitzen, er wird von großen Emotionen überschwemmt. Er ist gezwungen, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen, denn eine Identifizierung ist bei Wedekind nicht möglich.

Erstmals konnte hier nachgewiesen werden, dass Wedekind bewusst die Interessen beider Geschlechter in *FRANZISKA* weckt und für seine Konzeption gewinnt. Über die direkte, bewusstseinserweiternde Ansprache in den jeweiligen Rollenzuschreibungen als Mann oder Frau wird Wedekinds Methode verfeinert und noch effektiver, weil sie eine wirkliche Wahrnehmung und echte Einfühlung in das jeweils andere Geschlecht ermöglicht. Das ist notwendig, so war Wedekinds Überzeugung, um eine echte Kommunikation zwischen den Geschlechtern aufzubauen und auf diesem Weg eine Veränderung der Gesellschaft zu bewirken.

So wird in *FRANZISKA* der Zuschauer zunächst durch Typisierung oder Aufnahme von



bekannten Positionen in Sicherheit gewiegt: Alles ist, wie man es kennt. Durch die Befriedigung seiner Sensationslust wird der Zuschauer zur Akzeptanz des Dargestellten gebracht, um die eigene Parteilichkeit im nächsten Moment demaskiert zu sehen. Vorurteile gleichzeitig zu bedienen und zu entlarven, stellte in jener Zeit ein absolutes Novum für einen Dramatiker dar. Diese neuartige Arbeitsweise verlangt ein hohes Maß an schriftstellerischer und psychologischer Kompetenz und moralischer Überzeugung.

Die von Wedekind entwickelte und hier erstmals ausgewertete Methode der Drastifizierung bewirkt eine Entgrenzung des einzelnen Zuschauers. Die Drastifizierung zwingt den Zuschauer Stellung zu beziehen, die er dann aufgeben muss, um sich neu zu orientieren, um die gewonnene Einsicht möglicherweise wieder aufzugeben usw. .

Aber Wedekind wollte keine Entgrenzung ohne Begrenzung, was nur im ersten Moment ein Widerspruch zu sein scheint. Von der Warte des Hüters von Moral und Gesellschaft aus ist sowohl Entgrenzung, um Veränderung zu bewirken, als auch Begrenzung, um Veränderung für alle lebbar zu machen, absolut notwendig. Entsprechend sind Wedekinds Ideen und Ansinnen, seine Werke formuliert, was erst mit dieser Arbeit gewürdigt werden konnte.

### 10.3.1 Die Macht des Geldes, der Preis der Menschenwürde

Das Stück *FRANZISKA* diskutiert gesellschaftliche und individuell relevante Problemstellungen der Macht und der Moral in ihren Funktionen und Wirkungsweisen. Es hinterfragt ganz nebenbei die effektive Regierungsfähigkeit eines fürstlichen Herrschers ebenso wie den weltumspannenden, die Moral verändernden Einfluss des Geldes am Beispiel der Versicherungen. Durch die geistreiche Gestaltung Wedekinds, den Versicherungsvertreter Veit Kunz als Schalk des Erdenreiches einzuführen, wird diese monetäre Erfindung als Schein, als Teufelswerk entlarvt, weil sie Sicherheit vorgaukelt, wo sie allenfalls finanziell ausgleichen kann.

Doch nur die finanzielle Absicherung Franziskas ermöglicht ihr eine eigene Entwicklung. Nur wo Geldmangel Entwicklung nicht behindert, kann sich Neues entwickeln. Franziska kann nur deshalb zur Neuen Frau werden, weil weder sie noch ihr Kind Ausgrenzung oder finanzielle Not zu befürchten haben. Ohne Angst vor Hunger und Elend kann Franziska etliches ausprobieren und ihren ganz eigenen Weg finden. Durch diese Erfahrungen wird sie zur Neuen Frau und damit zu einer der notwendigen Säulen der Neuen Gesellschaft. Womit die Macht des Geldes ganz nebenbei als Staaten lenkende Idee bewiesen ist.

Wedekinds künstlerischer Anspruch war immer eine untrennbare Kombination von Kunst, Geld und Moral. Eine ernsthafte Auseinandersetzung auf moralischer Basis als Darstellung des Kampfes um die Menschenwürde von Mann und Frau war für Wedekind notwendig und Kunst, und beides vertrug sich - auch als moralisches Anliegen - durchaus damit, Geld zu verdienen. Wedekinds Methoden waren publikumswirksam - aber nie zügellos, denn dieser Künstler lehnte Individualismus um jeden Preis nicht nur in der eigenen Arbeit, sondern wegen der innewohnenden Unverantwortlichkeit gegenüber der Gesellschaft kategorisch ab.

Leider wurde diese Forderung nicht immer verstanden, wie die auf Effekt und Zotenhaftigkeit gezielte Inszenierung der *FRANZISKA*, 2000 vom Staatsschauspiel Hannover erstmals nach 70 Jahren im Sinne einer Modernisierung in Szene gesetzt,<sup>361</sup> zeigte. Sollte das vorrangige Motiv der Intendanz gewesen sein, Zuschauer durch das demonstrative Vorführen sexueller Handlungen und durch die Präsentation nackten Frauenfleisches, dass der Darstellerin der Gisind selbst furchtbar peinlich gewesen war,<sup>362</sup> ins Theater zu locken, zeigt dies nur, dass die künstlerische Leitung des Schauspielhauses Hannover Frank Wedekind und seine Anforderungen an eine Darstellungsfähigkeit von Nacktheit nicht verstanden hatte und

<sup>361</sup> „Franziska“ von Frank Wedekind, Schauspielhaus Hannover, a.a.O.

<sup>362</sup> Mira Partecke fühlte sich nackt sichtlich unwohl, als sie die Gisind in dieser Inszenierung spielte. Ein großes Lob gilt der Hauptdarstellerin, Isabella Parkinson, die als Franziska keine Schlüpfrigkeit in dieser ansonsten jämmerlichen hannoverschen Aufführung spüren ließ.

deshalb ihr auch nicht folgen konnte.

Das Staatsschauspiel Hannover vertat eine historische Chance, denn eine derartig peinliche Aufführung tut diesem Stück Unrecht, reduziert es ohne Not. Die völlige Verkehrung von Wedekinds Vorstellungen durch die Interpretation Christine Paulhubers zeigt aber gleichzeitig, wie aktuell und notwendig eine weitreichendere Interpretation der Werke von Frank Wedekind immer noch ist. Das zeigt uns heute: Von Wedekinds Vorstellung der Menschenwürde sind wir auch heute noch offensichtlich sehr weit entfernt.

## **10.4 Franziska ist kein Weiblicher Faust**

Frank Wedekind war ein Werbegenie: Seine Einleitung einer Lesung (1911) des Dritten Aktes von *FRANZISKA*, einen Weiblichen Faust geschrieben zu haben, war genau kalkuliert und wurde sofort als Grundlage einer jeden Arbeit über *FRANZISKA* genutzt. Sein schon 1913<sup>363</sup> anlässlich einer Lesung in den Münchner Kammerspielen entwickelter *PROLOG*, der die Ehe und deren Auswirkung auf Mann und Frau zum Untersuchungsgegenstand von *FRANZISKA* erklärte, kam gegen die eingängigere Formulierung eines Weiblichen Fausts in Kritik und Forschung nicht an. Wedekind selbst hatte die Sicht auf *FRANZISKA* als seine letzte große Untersuchung des menschlichen Zusammenlebens vernebelt, was bis zu dieser Arbeit, fast hundert Jahre nach dem Erscheinen, nachgewirkt hatte. Sollten tatsächlich noch Zweifel an Wedekinds Suggestionsfähigkeiten bestanden haben, dürften sie hiermit endgültig ausgeräumt worden sein.

In dem Frank Wedekind Werke von Goethe adaptierte, nahm er damit die Auseinandersetzung mit dem nach Verständnis seiner Zeitgenossen bedeutendsten deutschen Dichter auf. Durch den Verweis auf *FAUST* und *WILHELM MEISTER* demonstrierte er seinem Publikum in *FRANZISKA* die Notwendigkeit einer persönlichen Entwicklung, die mit einer verantwortlichen Erziehung der Jugend beginnt.

Ist ein *weiblicher* Faust nicht etwas wie eine *contradictio in adiecto*? Ist Faust nicht als der immer Bewegte, der ewig Suchende, eben der spezifisch männliche Typus<sup>364</sup>

*FAUST* war das meist gespielte Stück jener Zeit, eine Adaption dieses Werkes versprach Interesse: Das männliche Publikum hegte die Erwartung, dass bei einer Verkehrung der *FAUST*-Thematik ins Weibliche die von ihm als natürlich angenommene Unterlegenheit der Frau anschaulich gemacht werden würde.

---

<sup>363</sup> Kutscher (1922, 1927, 1931), Band III, S. 134.

<sup>364</sup> Bab (1960), S. 198

Schon 1913 hatte Julius Bab den Widerspruch zu einer *FAUST*-Deutung erkannt, wenn auch nicht verfolgt: Eine ernstzunehmende Interpretation der *FRANZISKA* liegt eben nicht in einer Annahme der Werte für einen weiblichen Abklatsch des Faust, sondern in den völlig verschiedenen Ansprüchen an die Welt, die Faust und Franziska aus ihrer Lebenssituation stellen, denen sie begegnen müssen: Männlicher Wille, sich freiwillig beschränken zu können, ist etwas ganz anderes als weiblicher Wille, sich nicht von vornherein beschränken zu müssen. *FRANZISKA* zeigt dies beispielhaft, wie hier erstmals gezeigt werden konnte.

## **10.5 Die gesellschaftliche Untersuchung in *FRANZISKA***

Nach aristotelischem Modell, welches durch Induktion die allgemeinen Gesetze der Gesellschaft an dem Besonderen seiner Individuen nachweisbar macht, und somit deren Veränderungsbedarf auf die gesamte Gesellschaft übertragbar sieht, wird *FRANZISKA* zu einer Untersuchung der bürgerlichen Gesellschaft, die Protagonisten dieses Stückes werden zum Modell, die vorgestellten Lösungen zur Vision.

### **10.5.1 Die Ehe als Ebenbild der Gesellschaft**

Das Rollenbild der Frau genau wie die juristischen Grundlagen der Ehe waren gesellschaftlich in der Diskussion: So sollte das weibliche Publikum darauf rechnen, dass in *FRANZISKA* ein den zeitgenössischen Strömungen angemessenes Ehemodell vorgestellt werden würde, was durch den nachträglich erarbeiteten Prolog untermauert werden sollte.

Die generelle Frage nach Macht und Moral wird in *FRANZISKA* durchaus praktisch am Bild der Ehe vorgeführt. Für die junge Frau Franziska unannehmbar, weil sie die Menschen unglücklich mache, wird die bürgerliche Versorgungsehe von außen geschildert: Die Tochter verurteilt die Ehe der Mutter. Deshalb wird im nächsten Schritt die bürgerliche Ehe von innen heraus vorgeführt, in der Franziska - durch den Rollentausch zum Ehemann Franz geworden - die Fehler der Eltern nicht wiederholen müsste. Franz aber verharrt in den bekannten, wenn auch von Franziska selbst verurteilten Rollenbildern: Er finanziert die Ehe, genießt die selbstaufopfernde Ehefrau und hält sich selbstverständlich eine Geliebte. Diese Ehe scheitert an dem Versuch, die Rollenbilder der Gesellschaft, die „dominanter Mann“ und „sich selbst aufgebende Frau“ heißen, zu leben. Die Schlussfolgerung liegt auf der Hand: Ein schlichter Rollentausch als eine einfache Rotation der Verhältnisse macht eine Veränderung für die Situation der Frau nicht aus.

Als Alternative zur Bindungsform Versorgungsehe, die für Frauen unannehmbar sein muss, wird die sogenannte Freie Liebe, die freie Entscheidung zweier gleichberechtigter Partner ohne offiziell sanktionierter Bindung vorgestellt. Veit Kunz und Franziska sind vom zweiten bis vierten Akt ein Paar. Doch unterscheidet sich ihre Bindung nicht wirklich von einer Ehe, außer vielleicht in einer gewissen sexuellen Befriedigung, die sie in erotischen Obsessionen erleben. Insofern mag ihre Beziehung der Forderung der Kosmiker nach der freien Liebe ähneln. Aber die Forderung nach dem kosmogonischen Rausch ist für Veit Kunz eine Nummer zu groß, er gehört nicht zu den „Enormen“, sondern bleibt bei aller Abgeklärtheit viel zu sehr in männlich-bürgerlichen Vorstellungen verhaftet.

Und genau so leben die beiden ihre Beziehung: Die Karriere Franz' zum größten Künstler des Erdballs ist weniger der Entwicklung Franziskas zuzuschreiben als Veit Kunz' Vorankommen, der sich vom Zuhälter zum umworbenen Mysteriendichter mausert. Dieses Paar agiert durchaus gemeinsam nach Außen, jedenfalls, solange das seine Interessen stützt, so wird seine Karriere von ihr aktiv gefördert, aber die Schwangerschaft bleibt allein die Sache

Franziskas. Diese Freie Liebe ist keine, eben weil sie nicht auf wirklicher Gleichwertigkeit beruht. Daran scheitert sie ebenso wie daran, dass beide Lebenspartner nicht zur selben Zeit über dieselbe Tiefe des Gefühls verfügen. Als Veit Kunz endlich formulieren kann, dass er Franziska liebt und braucht, ist sie längst von ihm gegangen, ihre Gefühle für ihn gestorben, ihr Leben ohne ihn prächtig arrangiert.

Weder die alte Form der Ehe noch die neue Form der Freien Liebe können den Zuschauer überzeugen, deshalb wird im letzten Akt eine Option auf eine neue Art der Ehe vorgestellt, welche vom gleichen Wert der Ansprüche beider Ehepartner ausgeht und eine klare gesellschaftliche Aufgabe, die Erziehung der Kinder, hat. Nur diese Form, so ist Wedekind überzeugt, ermöglicht, mit dem Partner zu verschmelzen, ineinander zu verwachsen, und eine ausgeglichene Lust/Unlust-Bilanz beider Eheleute zu erreichen. Gleichzeitig bietet sie durch die Gleichwertigkeit beider Partner einen Schutz vor einer einseitigen Selbstaufgabe. Beide Eheleute können sich fortan aktiv und verantwortungsvoll ihren Kindern zuwenden, um eine liebevolle, reformpädagogisch orientierte Erziehung der Kinder als eigentliche gesellschaftstragende und zukunftsweisende Aufgabe einer Ehe zu meistern. Sie finden ihre Befriedigung nicht mehr individuell im eigenen Empfinden, sondern altruistisch im Glück der eigenen Kinder. Diese Neue Ehe als Basis der Neuen Gesellschaft ist ein gewaltiger Schritt weg vom Individualismus um jeden Preis.

### 10.5.2 Die bürgerliche Frau

*FRANZISKA* ist konsequente Gestaltung des Entwicklungsgedanken: Die Figur Franziska will sich nicht der Tradition für die bürgerliche Ehefrau beugen. Sie fordert ein neues Rollenbild: Sie sucht Lebensgenuss und Freiheit, wie ein Mann sie habe. Nur deshalb schließt sie mit Veit Kunz einen Pakt, der sie zu einem echten Mann mit aller männlichen Bewegungsfreiheit machen soll. Nur deshalb ist sie bereit, nach Ablauf dieser Zeit bei Vertragserfüllung zum Weib, zur „Leibeigenen“ des Veit Kunz' zu werden. Doch schon in diesem Vertrag ist immanent die Nichtigkeit desselben inbegriffen.

Zunächst wird Franziska zu einem Mann und erfolgreichem Sänger. Doch die Rolle des bürgerlichen Mannes, die sich nicht als biologisch, sondern nur als hypnotisch begründet herausstellt, kann Franziska nicht exemplarisch ausfüllen und schützt sie schon gar nicht vor einer Schwangerschaft. Der Frau, so die Erkenntnis, sind bei aller Selbstverwirklichung biologische Grenzen gesetzt. Franziska treibt ab. Nicht weil sie das Kind nicht will, sondern weil sie ein Kind noch nicht allein erziehen kann, denn der Vater, so wird schnell deutlich, entzieht sich jeder Verantwortung. Über die Schauspielerei kann Franziska schließlich zu ihrer Weiblichkeit zurückfinden und sie neu definieren. Ihre reife, selbstbewusste Weiblichkeit befriedigt sich schließlich in der Mutterschaft.

In *FRANZISKA* scheitern alle traditionellen weiblichen Rollenbilder, weil sie rein für die männliche Lusterfüllung konzipiert sind. Es nützt den Frauen nicht einmal, die jeweils beste ihres Fachs zu sein: Die Ehefrau, die Prostituierte und auch die Geliebte müssen erkennen, dass sie ihr Leben auf einer falschen Annahme gebaut haben, weil der Mann weder als Ehemann, Kunde noch Geliebter ihnen weder zu Selbstachtung noch zu einem freien Leben oder echter Wertschätzung verhelfen wird. Für die Ehefrau endet diese Erkenntnis genau wie für ihre Konkurrentinnen, der Geliebten und der Prostituierten, tödlich: Diese drei können um ihrer Identität willen, die ausschließlich auf den Mann geprägt ist, nur in ihren Rollen verbleiben. Es ist ihnen deshalb unmöglich, sich zu ändern, und sie müssen sterben, weil sie keine Eigenverantwortung übernehmen können, ohne ihre auf den Mann geprägten Identität zu verlieren.

Ob Franziska auch einen Mann zum Leben braucht, bleibt am Ende ungestaltet. Der offene Schluss von *FRANZISKA* ist deshalb ein wahrhaft salomonisches Ende: Das männliche Publikum muss nicht befürchten, dass Franziska nicht heiraten werde, der Mann gar unnötig sein könnte, das weibliche Publikum kann sowohl annehmen, dass Franziska die Norm erfüllen werde, oder auch, sollte es fortschrittlicher eingestellt sein, hoffen, dass Franziska sich der

Erfüllung dieses „Berufes“ verweigern wird.

### 10.5.3 Der bürgerliche Mann und seine Grenzen

*FRANZISKA* ist auch das Porträt eines Mannes, der aus Grenzen ausbricht, aber selbst die üblichen Rollenbilder nicht in Frage stellt. Veit Kunz macht sich dem jungen Mädchen, Franziska, bekannt, indem er vorgibt, ein „Sternenlenker“ zu sein. Kunz bildet es in seinem Sinne – vertragsunabhängig – aus: Er wünscht sich als spätere Leibeigene, die seiner Meinung nach zwangsläufig aus diesem Vertrag erwüchse, eine Frau, der nichts Leidenschaftliches fremd sei, die alle Genüsse durchlebt haben müsse. Diese Vorstellung bleibt aber ausschließlich auf die Erfahrungswelt seiner selbst beschränkt. Parallel zu Franziskas Ausbildung nach seinem Bilde steigt Veit Kunz gesellschaftlich auf, vom Versicherungsvertreter zum politischen Agitator, vom Maestro zum Mysteriendichter, dem man sogar eigene Festspielhäuser bauen will. Stark ist er durch den Besitz der Franziska, der sich zu Eigentum wandeln soll.

Doch Franziska bricht aus seinen Vorstellungen aus, zeigt ihm den Spiegel seines menschenverachtenden Spiels mit ihr und ihren Gefühlen vor: Sie zieht die reine Geschlechtsliebe, die sie selbst entzückt, einem Eros der hohlen, nur sich selbst befriedigenden, männlichen Schöpferkraft vor. Der Kreis zur *KAISERIN VON NEUFUNDLAND* ist für diesen Punkt geschlossen.

Franziska wird aktiv. Sie rächt sich für seinen „Schabernack“, ein seltsam verharmlosendes Wort für die Kunzsche Inkaufnahme der Brechung der eigenen Persönlichkeit, und verändert den Inhalt des Kunzschen Mysteriums an entscheidender Stelle derart nachhaltig, dass Kunz als Meister der Bühne, der Mysterien, vernichtet ist. Dieser Mann ist ohne Franziska ein Nichts, auf ganzer Linie gescheitert. Sogar sein Versuch, sich umzubringen, misslingt. Die einzige Chance, sich aus der von ihm nicht einmal selbst erkannten Abhängigkeit von Franziska zu befreien und zu einem echten und gleichwertigen Partner von ihr zu werden, hätte darin bestanden, Franziska als Mensch ernst zu nehmen und anzuerkennen, gerade auch durch die Übernahme einer aktiven und verantwortungsvollen Rolle in der Vaterschaft. Doch genau dieses lehnt Kunz aus Verantwortungslosigkeit gegenüber anderen Menschen und in Unkenntnis der weiblichen Psyche ab. Veit Kunz sieht in Franziskas Schwangerschaft ein Spiel, eine Unmöglichkeit, die es siegreich mit Geisteselastizität zu überwinden gälte, von Liebe oder Verantwortungsbewusstsein gegenüber Frau oder Kind zeigt sich keine Spur. Veit Kunz bleibt in der Rolle des männlich Dekadenten stecken: So endet *FRANZISKA* konsequenterweise ohne ihn.

### 10.5.4 Frauen als Besitz der Männer: Ein Naturgesetz?

*FRANZISKA* überprüft die Wirksamkeit jenes Naturgesetzes, welches die Frau Franziska zwingen würde, nach Ablauf einer gewissen Zeit und unabhängig von Erlebnissen und gemachten Erfahrungen automatisch und vor allem freiwillig in die „Leibeigenschaft“ zu dem Mann Veit Kunz zu gehen. Er ist sich dessen absolut sicher, sie bestreitet das von vornherein. Die Spannung des Werkes entsteht auch durch die Frage, ob Franziska sich diesem Gesetz von Besitz und Besessenwerden wird wirklich beugen müssen. Am Schluss des Stückes ist der Sternenlenker auf normales Menschenmaß gestutzt, drei Frauen und ein Embryo tot, ein Herzogtum vom Kaiserreich geschluckt, aber Franziska hat sich als souveräner Mensch und allein erziehender Mutter erfolgreich eingerichtet. Die zu leistenden Opfer waren groß, aber das erreichte Ziel dieses Weges ist unvergleichlich größer: Das Naturgesetz, welches Frauen scheinbar unausweichlich und unabänderbar zu Leibeigenen der Männer mache, stellt sich als nicht existent heraus.

Das angebliche Naturgesetz betont eine männliche Wunschvorstellung, wie Franziska bereits bei Vertragsabschluss vermutet hatte. Und genau deshalb liegt die Verantwortung der Änderung des Rollenbildes nicht mehr allein nur beim Mann, wie von der damaligen Frauenbewegung gefordert. Eine sehr genaue Beobachtung Wedekinds: Der Mann als solcher

hatte natürlich keinerlei Interesse, etwas an dem alten, seinen persönlichen Ansprüchen gerecht werdenden, weiblichen Rollenbild zu verändern. *FRANZISKA* ist deshalb die implizite Aufforderung an die Frau, sich ihrer Eigenverantwortung bewusst zu werden, sich über dieses bis dato auch von ihr als Konsequenz des Lebens begriffene Naturgesetz hinwegzusetzen, sich der eigenen Gefühle, Interessen und Ansprüche bewusst zu werden und diese zu akzeptieren, anzunehmen und dadurch letztlich durchzusetzen, eben zur Neuen Frau zu werden.

## **10.6 Wedekinds Vision**

### **10.6.1 Die Neuen Menschen**

Wedekinds klare Vision einer menschenwürdigen Gesellschaft zeichnet sich durch gegenseitige ernsthafte Wahrnehmung zwischen gleichwertigen Individuen aus, die sich in echter Kommunikation äußert. Durch diese gegenseitige Akzeptanz wird die notwendige Modernisierung der Rollenbilder erst möglich.

Franziska, die Wedekind am Ende einer Reihe verschiedener Frauenfiguren und deren Entwicklungsmöglichkeiten gestaltete, ist nicht nur frei und unabhängig, sie allein ist sich selbst bewusst, kennt und lebt konsequente Selbstachtung und übernimmt Selbstverantwortung und Verantwortung sowohl für ihr abgetriebenes als auch für ihr geborenes Kind. Deshalb ist sie das Modell der Neuen Frau, welches Wedekind über den Weg der Lulu, der Mine-Haha und der Effi gefunden hatte.

Die Neue Frau lebt entschiedene Selbstachtung und nimmt dadurch eine echte Verantwortung für sich selbst an und kann deshalb auch aktiv die Verantwortung für ihre Kinder übernehmen. Die Neue Frau ist als vollwertiger Mensch eine der beiden tragenden Säulen der Neuen Gesellschaft.

Mit Anleihen im Leben der weithin in München bekannten Gräfin Franziska zu Reventlow belegte *FRANZISKA*, für den Zuschauer offensichtlich, dass die Neue Frau bereits existierte, eine Entwicklung des Typus „Neuer Mann“ daher für den männlichen Teil der Bevölkerung dringend geboten war: Dieses Stück vermittelt deshalb auch das Wissen darum, was ein Mann lernen muss, will er dieser „Neuen Frau“ ein echter Partner sein. *FRANZISKA* lehrt auch das Ziel der Bindung zwischen Neuer Frau und Neuem Mann in der verantwortlichen und wertschätzenden Erziehung ihrer Kinder.

Die Neuen Menschen der Wedekindschen Vision sind in ihrer Konsequenz überlebensfähig, weil sie die Veränderungen aktiv annehmen und moralisch absichern werden und zukunftsweisend, weil sie sich zur notwendigen Anpassung fähig zeigen.

## 10.6.2 Die Neue bürgerliche Gesellschaft

Verschiedenste Faktoren wirkten auf die bürgerliche Gesellschaft grundlegend ein: Die notwendige Erfindung der Fertigsuppe zerstörte sichtbar das bürgerliche Bild der Nur-Hausfrau; Geschlechtskrankheiten verbreiteten sich wegen des männlichen Anspruchs auf Promiskuität rasant und gefährdeten ernsthaft die Volksgesundheit; künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten sprengten mit neuen Techniken die althergebrachten Formen; Frauen verlangten den Zugang zu Bildung und gesellschaftlicher Verantwortung, wurden berufstätig, verdienten ihr eigenes Geld und setzten sich von ihrer Rolle als männlicher „Leibsklavine“ ab. Alles zusammen veränderte die bürgerliche Gesellschaft.

Um diese von der rasanten Entwicklung der modernen Möglichkeiten nicht überrollt zu sehen, bot Wedekind, der in dieser Arbeit erstmals als konstruktiver Kritiker gewürdigt wird, einen Ausweg an: Die Einbindung männlicher und weiblicher Eigenschaften in einer Person ermögliche die Fähigkeit zur wirklichen Wahrnehmung eines anderen Menschen und damit zur echten Kommunikation, die als Basis einer funktionierenden und modernen Form der Gesellschaft unabdingbar ist. *FRANZISKA* ist deshalb auch weniger neu in der Form, mit Ausnahme der Darstellung des Kunzschens Mysteriums, als in der Themenwahl, die die explizite Gestaltung des Lebens der Geschlechter untereinander in und mit der von jedem zu tragenden Verantwortung für die Gesellschaft zeigt.

Wedekind erarbeitete damit mitnichten einen neuen Gesellschaftsentwurf, wohl aber entwickelte er die Idee der um Missstände bereinigten bürgerlichen Gesellschaft. Die Idee vom Neuen Menschen, der nicht mehr nach dem Gesetz von Besitz und Besessenwerden handeln muss, sondern sich um gegenseitigen Respekt und Wertschätzung bemühen wird, ist die Grundlage. Seine Vision der Neuen bürgerlichen Gesellschaft wäre um Individualismus ohne Begrenzung genauso wie um hohle Machtansprüche bereinigt, moralisch begründet, allen Mitgliedern verständlich und von gegenseitiger Wertschätzung und Respekt ihrer Teilnehmer untereinander geprägt.

In der sicheren Überzeugung, dass Theater, wie schon von Platon angenommen, eine reale Bildungsfunktion besäße, nutzte Wedekind dieses Medium zur konstruktiven Kritik. Frank Wedekind hatte den echten, moralisch intendierten Wunsch, seine bürgerliche Gesellschaft durch die Wirkung seiner Werke zu einer besseren Gesellschaft zu machen. Wedekind nahm um des Wiedererkennungswertes willen kaum verfremdet Biographien auf, wie es auch andere Schriftsteller seiner Zeit taten, nutzte aktuelle Probleme und Erwartungen seines Publikums, um ein möglichst großes Interesse an seinen Stücken zu erreichen. Aber er unterscheidet sich deutlich von Unterhaltungsschriftstellern, indem er seine publikumswirksame Thematik mit seinem persönlichen moralischen Anliegen verband und pädagogisch für sein Publikum aufarbeitete. Das ist Wedekinds literarische Leistung, die ihn zum größten Autor seiner Zeit machte.

### 10.6.3 Wo ist der Neue Mann?

Für den bürgerlichen Mann war eine echte gegenseitige Anerkennung der Geschlechter allerdings nicht vorstellbar: Er befürchtete einen Rollenwechsel, bei dem sich die weibliche Selbstaufgabe in männliche Unterwerfung wandeln würde. Der bürgerliche Mann tat sich mit einer Änderung der Rollenbildanforderungen sehr schwer, denn er war der festen Überzeugung, er könnte dabei nur verlieren. Wedekind hatte dieser Auslegung durch seine Gestaltung der Neuen Lust-/Unlustbilanz entgegen zu wirken versucht, doch seine Forderung auf gegenseitige echte Befriedigung der Bedürfnisse fing die größte männliche Angst, unnötig zu sein, nicht mehr Richtschnur sein zu dürfen, nicht auf. Die Männer jener Zeit waren sehr viel weiter von der Vision des Neuen Mannes entfernt, als die Frauen von der Verwirklichung der Neuen Frau.

Der Neue Mann dagegen sollte den moralischen Ansatz der Verbindlichkeit des Miteinanders leben können, er sollte Respekt für das Gegenüber als Mensch unabhängig seines Geschlechtes oder Alters haben. Dem Neuen Mann würde eine Entgrenzung des Rollenverständnisses nicht nur notwendig erscheinen, sondern er könnte es auch wirklich leben. Wenn der Mann dann auch noch seine Gefühle als wahrhaftig anerkennen und auf diese Weise mit seinem Intellekt verbinden würde, dann wäre seine neue Rolle nicht mehr diktatorisch als bedingungslose Unterordnung zu verstehen, sondern selbstbewusst und gleichberechtigt im Sinne einer Einordnung in ein funktionierendes Ganzes, welches jedes Mitglied, unabhängig seines Geschlechtes, gleich achtet und respektiert. Die Neue Gesellschaft würde leben, der Wedekindsche Kampf um die Menschenwürde wäre endlich gewonnen.<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup> In einem anderen Rahmen wird zu diskutieren sein, ob die Wedekindsche Vision einer sich gegenseitig wertschätzenden Gesellschaft, die einst für die bürgerliche Welt um 1910 geschrieben worden war, heute zu Bedingungen der Globalisierung und Kapitalisierung überhaupt zu erreichen sein kann.



## 11 Resumée und Ausblick

Wie hier gezeigt werden konnte, hat die bisherige Forschung, die *FRANZISKA* allein auf das Faust-Motiv reduzierte, dessen zentrales inhaltliches Anliegen nicht einmal ansatzweise in den Blick nehmen können. Erst die hier erstmals erfolgte Analyse der Konstruktiven Faktoren der Selbst- und Fremdzensur ermöglicht eine erschöpfende Interpretation und Neueingliederung in das Gesamtwerk.

Der hier erarbeitete neue Ansatz, ein Werk Wedekinds nicht nur in dessen gesamtem Schaffen, sondern als exemplarisch in einem soziologischen, historischen und psychologischen Zusammenhang einzuordnen, hat als neuer Zugang zu einer erheblichen Vertiefung des Verständnisses von Wedekinds Werk und von *FRANZISKA* geführt, dessen Komplexität hier erstmals erarbeitet wurde und damit dessen Neueinschätzung ermöglichte.

*FRANZISKA* ist als der Höhepunkt in Wedekinds Schaffen zu verstehen, in dem er eine Vielzahl der sein Gesamtwerk durchziehenden Themen zu einer umfassenden Synthese zusammenführte. In diesem Werk hatte er alles gegeben, alles gesagt. Frank Wedekind war seiner selbst gestellten Aufgabe als Hüter von Gesellschaft und Moral gerecht geworden, seine künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten hatte er in nie gekannter Art und Weise genutzt, seine ihn lebenslang begleitenden Themen zu einem Endpunkt gebracht. Dieses Stück ist in der Textfassung der ersten Auflage ein Meisterwerk der künstlerischen Fähigkeit seines Schöpfers, Publikum zu binden, Zensur zu umgehen und eigene moralische Intentionen dem Publikum nachhaltig zu präsentieren. Danach war dieser Künstler ausgebrannt, sein späteres Werk erlangte keine vergleichbare Ausstrahlung mehr. Wedekind als Klassiker und insoweit als nicht mehr zeitgemäß zu betrachten, reduziert sein Werk wieder einmal und vor allem *FRANZISKA* ungerechtfertigterweise.

Erlesener Witz und klamaukhafte Komik, rührende Leidenschaft, Moral und Laster in kalkulierter Verfremdung stellt *FRANZISKA* auf hohem Niveau dar. Wedekind verarbeitete aktuelle Gedanken der Zeit oder Biographien bekannter Persönlichkeiten virtuos, führte den Zuschauer zu eigenen Erkenntnissen, nutzte literarische Formen virtuos.

Ein weiteres Ergebnis dieser Arbeit ist, dass Frank Wedekind seine Aufgabe als Künstler verstand, gleichzeitig Hüter von Moral und Gesellschaft zu sein. Wedekind hatte seine eigene Moralität als Künstler erfolgreich unter Beweis gestellt, seine Argumente nach aristotelischem rhetorischen Muster einwandfrei formuliert und dem Zuschauer eine moralische Entscheidung für die Änderung seiner Meinungen ermöglicht. Sprachlich virtuos und psychologisch äußerst geschickt und hoch pädagogisch stellte Wedekind Alternativen zur Wahl. Seine von ihm entwickelte Gestaltungs-Methode der Drastifizierung sorgte dafür, dass das Publikum der von Wedekind als Hüter der Gesellschaft ausgewählten Alternative folgen konnte. Das alles machte Wedekinds Ruhm aus und gibt ihm Recht.

In *FRANZISKA* wird der Nachweis geführt, dass Nacktheit unter bestimmten Bedingungen, a) keine sexuelle Konnotation, b) der Wahrheit dienend und c) für die Schauspieler/Innen ohne Scham darstellbar, auf der Bühne als sittlich zu bewerten ist und deshalb nicht als Grund für ein Verbot durch die Zensur herhalten darf. *FRANZISKA* offenbarte die wahren Motive der Zensurbehörden, und Wedekind wurde wieder einmal als Provokateur verstanden. Die Sprengkraft, die in dieser Beweisführung lag, offenbart sich dem heutigen Zuschauer nicht mehr, wenn er nicht um die Zensur und deren Möglichkeiten weiß. Frank Wedekind hatte die Gefahr der Tagesaktualität, für späteres Publikum schnell unverstanden zu sein, bewusst in Kauf genommen, um in seiner Zeit, im gesellschaftlichen Klima um 1910 sein Publikum begeistern zu können, seine Gesellschaft durch geglücktes Theater wie Platon zum Besseren wenden zu können. Ohne genaue Kenntnis der damaligen Zeit erschließt sich gerade für heutige Leser *FRANZISKA* nur oberflächlich.

Die Zeichen der Zeit standen schon zur Entstehungszeit 1911 auf nationale Begeisterung und einen kommenden Krieg und nach dessen Ende auf Wiederaufbau. Der Kampf um Menschenwürde und Freiheit, um Rollenbildveränderungen, wurde zunächst in diesem kriegerischen Klima als nicht existentiell unumgänglich empfunden, wie die *BÜHNENFASSUNG* in gebundener Sprache als Anpassung an den Zeitgeist beweist. Nach dem Krieg wurden den Frauen grundlegende Rechte zuerkannt, die Zensur abgeschafft, der Kaiser vertrieben. Mit Einführung der Demokratie schien der Kampf um die Menschenwürde gemeistert zu sein. *FRANZISKA* verkam zum *FAUST*-Abklatsch für die Kritik und zur oberflächlichen Komödie fürs Publikum.

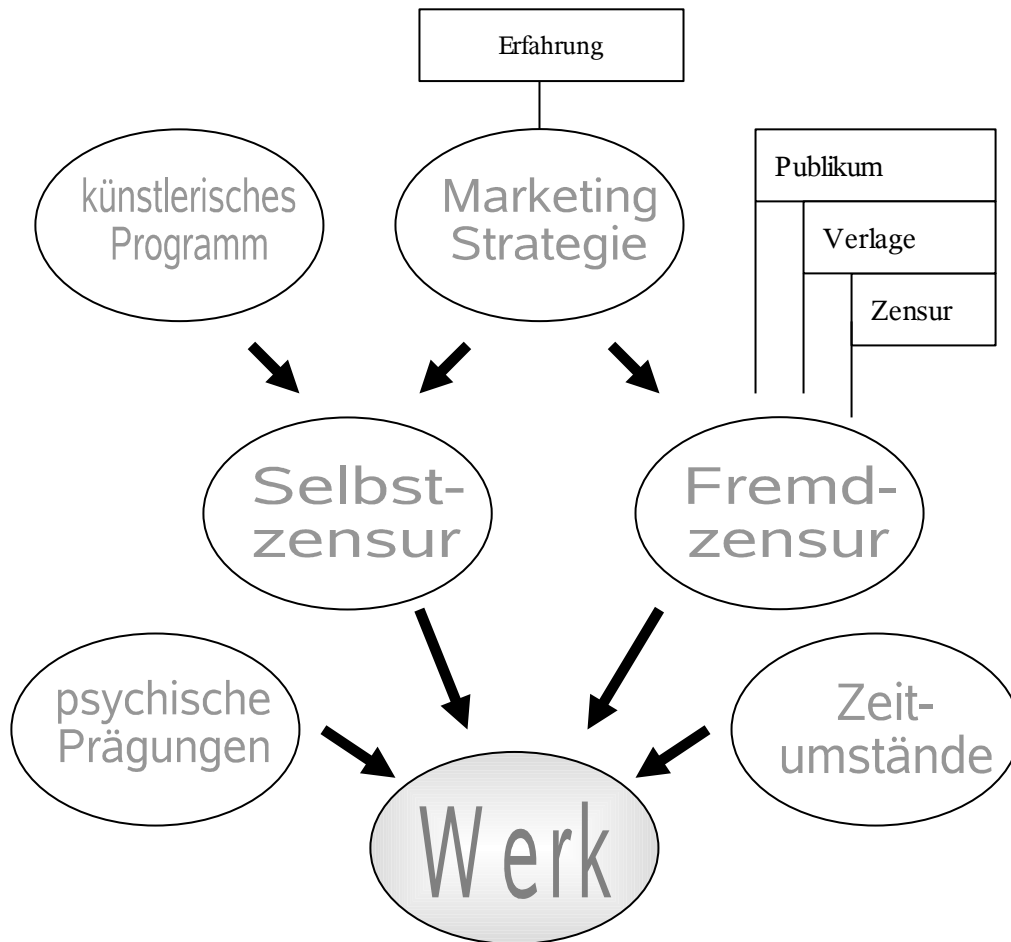
Über die Tagesaktualität hinaus, deren ausgewiesener Nachteil ist, zwangsläufig mit der Zeit nur noch schwer oder gar nicht mehr verständlich zu sein, blieb der *FAUST*-Vergleich als sichere Verständnisgrundlage bestehen und *FRANZISKA* konnte in ihrer Wirkung unglaublich reduziert werden. Dieser Effekt der eigenen Werbung Wedekinds hielt bezeichnenderweise fast hundert Jahre, bis zu dieser Arbeit, vor.

Es ist dennoch eigentümlich, aber auch charakteristisch sowohl für die damalige als auch für unsere heutige Gesellschaft, dass bis dato der eklatante Widerspruch zwischen Faust, einem sich freiwillig der Leiderfahrung in titanischem Ausmaß aussetzendem Mann, und Franziska, die als bürgerliche Frau Anfang des 20. Jahrhunderts aus ihrem goldenen Käfig ausbrechen muss, um sich überhaupt erst entwickeln zu können, nicht auffiel. Logischerweise wurde deshalb Franziskas Ablehnung männlicher Machtphantasien, ihr Umgehen männlicher Machtstrukturen und Begehren auch nach sexuellen Erfahrungen nicht mit weiblichem Freiheitswillen, sondern mit dem faustischen Begehren, sich gottgleich zu sehen und zu erfahren, übersetzt.

Das ursprüngliche Textgeneratoren-Modell, dass die Fremdzensur untersucht, wurde um die Selbstzensur erweitert. um textkonstitutive Faktoren wie Selbstzensur und künstlerischen Anspruch, Zeitumstände und psychologische Faktoren zwingend erweitert werden. Doch auch das von mir entwickelte Konstruktionsfaktoren-Modell, so zeigte sich, reichte für die Erschließung der Tiefe der *FRANZISKA* nicht aus.

Frank Wedekind hatte die Macht der Werbung und diverser Marketingstrategien nicht nur als Werbetexter für Maggi kennengelernt, sondern zeitlebens verfeinert. Wedekind lernte direkt auf sein Publikum zuzuschreiben und es mit psychologischen und pädagogischen Methoden zu binden. Er lernte genau so zu schreiben, wie es alle wünschten, ohne von seinen Themen oder Ideen abzurücken. Er wurde seinem Credo „ Es gibt keine verkannten Genies!“ gerecht. Für das Werbegenie Wedekind musste ein weiterer Faktor eingeführt und untersucht werden: Der Faktor Marketingzensur.

Marketingzensur ist ihrer Natur nach zunächst Selbstzensur: Der Autor schreibt auf allen Ebenen werbewirksam, aber gleichzeitig ist sie auf Außenwirkung ausgerichtet, auf die Umgehung der Fremdzensur. Das Ziel der Marketingzensur ist die Verkaufbarkeit des Werkes unter allen Umständen- ohne den moralischen Anspruch des Künstlers auch nur im mindesten aufzugeben. Da Marketingzensur also sowohl der Konstruktion als auch der Wirkung dient, veränderte sich das Konstruktionsfaktoren-Modell noch einmal für die erschließende Untersuchung von Wedekinds *FRANZISKA* und wird hier „Modell der Konstruktions- und Wirkungsfaktoren“ genannt..



Erstmals gewürdigt kann in dieser Arbeit Wedekinds Verständnis als konstruktiver Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft. Er wollte die Vorzüge einer bürgerlichen Gesellschaft unbedingt erhalten, aber innerhalb dieser menschenwürdigere Verhältnisse schaffen. Und gerade dieser Ansatz wurde oft missverstanden, seine Ideen, Entwürfe und Werke von den behördlichen Instanzen und meinungsmachenden Zeitungen als Anmaßung empfunden und oft genug verboten.

Frank Wedekind war mit seiner Forderung nach Anerkennung weiblicher Lust seiner Zeit weit voraus. Mit seiner weitergehenden Forderung nach einer notwendigen sexuellen Befriedigung von Frauen sprengte er die bürgerliche Vorstellungskraft. Doch damit nicht genug, die Forderung nach einer Bewusstwerdung der Frauen, dass sie sich auf ihre Stärke besinnen, den Opferstatus ablegen und das eigene Schicksal selbstbestimmt und eigenverantwortlich in die Hand nehmen, um Selbstachtung leben zu können, kam viel zu früh. Bis heute ist diese grundlegende Idee der *FRANZISKA* nicht verstanden worden.

*FRANZISKA* ist als ein nachdrücklicher Aufruf an alle Frauen zu verstehen, endlich wahrzunehmen, dass sie nicht hilflos sind, sondern sich hilflos machen lassen und sich dadurch ihre Freiheit selbst verwehren. Dieses Stück ist eine unüberhörbare Aufforderung an alle Frauen, endlich aufzustehen und zu verändern, wie Nietzsche es forderte und wie Franziska es erfolgreich vormacht: Die Frauen sollen aufhören zu jammern, sie sollen den Schein-Menschen nach Nietzsche verlassen und ein vollwertiger Mensch werden, indem sie sich und ihre Bedürfnisse, Wünsche und Ideen achten und ernst nehmen. Durch diese unumstößliche Selbstachtung wird es den Neuen Frauen nach Wedekind gelingen, Verantwortung für sich und andere zu übernehmen und dadurch zu vollwertigen Mitgliedern der Neuen Gesellschaft zu werden.

Wedekind vertraute darauf, dass die weit reichende Änderung der Rollenbilder für die Frau die Veränderung der männlichen Rollenbildanforderung nach sich ziehen und damit die bürgerliche Gesellschaft zur Anpassung zwingen würde. Deshalb wurde von ihm die Gestaltung des Neuen Mannes auf die nächste Generation, auf die Kinder, die von den Neuen Frauen im wertschätzenden Ansatz der Reformpädagogik erzogen werden würden, verschoben.

*FRANZISKA* ist aber ebenso ein Aufruf an die Männer, die Realität anzuerkennen, dass die Neue Frau wie Gräfin Reventlow bereits existierte, wenn auch zu seiner Zeit nur in der gehobenen Schicht. Die Männer sollten von der eigenen Vorstellung einer absoluten Herrschaft über die Frau lassen, um als Neuer Mann ein echter Partner der Neuen Frau werden zu können. Sie sollten gemeinsam die Kinder in Wertschätzung und Achtung erziehen und derart eine lebenswerte und menschenwürdige Neue Gesellschaft begründen.

Die durchschnittliche bürgerliche Frau der Gesellschaft um 1910 war dieser Entwicklungsanforderung noch nicht gewachsen, schon allein, weil sie nicht wie Franziska finanziell unabhängig und charakterlich frei von Angst, sondern gesetzlich fest an Väter bzw. Ehemänner gebunden war. Der bürgerliche Mann war von den Wedekindschen Vorstellungen so weit entfernt, dass selbst Frank Wedekind kein Vorbild zu zeichnen wagte oder gestalten konnte. Wedekind war viel zu sehr Werbefachmann, als dass er auf die Gesamtwirkung seiner *FRANZISKA* als Gesellschaft veränderndes Stück zugunsten einer mutmaßlichen Minimalwirkung verzichtet hätte. Der Neue Mann der Wedekindschen Vision war zu seiner Zeit nicht darstellbar.

Und deshalb war Frank Wedekind auch zu früh mit seiner Vorstellung einer Gesellschaft, die auf Werten und Grundsätzen der echten Gleichwertigkeit von Menschen unabhängig vom Geschlecht oder Alter beruht.

*FRANZISKA* lässt sich heute als Zeugnis der historischen Tatsache lesen, dass die vollständige Unterdrückung der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft Wilhelminischer Prägung vorbei ist. Doch die grandiose Vision, die Wedekind in seinem Meisterwerk geschaffen hatte, die Gesellschaft als Einheit sich gegenseitig wertschätzender und als gleichwertig begreifender denkenden und handelnden Individuen zu sehen, die sich freiwillig einer sie schützenden und achtenden Gesellschaft unterordnen, weil jene im besten Sinne moralisch geführt und deshalb von allen getragen werden kann, ist bis heute immer noch unerreicht. Und solange nur Vorstufen der Neuen Frau oder des Neuen Mannes realisiert werden können, ist die Wedekindsche Vision der Neuen Gesellschaft mit ihren Forderungen heute ebenso aktuell wie eh und je: Der Kampf um die Menschenwürde ist auch heute noch längst nicht gewonnen.

Wedekinds Wert und der seines Werkes *FRANZISKA* für die damalige Gesellschaft ebenso wie für unsere heute zeigt sich in Wedekinds Vordenkertum, seiner Fähigkeit, realistische und deshalb tragfähige menschliche Zukunftsszenarien zu entwickeln und sie dem Publikum nahe zu bringen und gangbare Wege zur Umsetzung aufzuzeigen. Das ist einmalig in der deutschen Literatur jener Zeit und in ihrer Genialität bis heute beispiellos.

## 12 Literaturliste

### 12.1 Ausgaben der Franziska:

**Wedekind, Frank**, *Franziska. Ein modernes Martyrium in fünf Akten. Erstauflage*, München, Leipzig: Georg Müller, 1912.

**Wedekind, Frank**, *Franziska. Ein modernes Mysterium in 9 Bildern. Bühnenausgabe in gebundener Rede*, München: Georg Müller, 1914.

**Wedekind, Frank**, "Franziska, 1911. [Identisch mit Bühnenfassung in gebundener Rede von 1914]," in Artur Kutscher, Hg., *Gesammelt Werke*, Bd. 6, Georg Müller: München, 1924.

**Wedekind, Frank**, "Franziska-Umarbeitung. Vierter Akt. Neuntes Bild," *Forum*, 1918/19, 534-540.

### 12.2 Einzelausgaben:

**Wedekind, Frank**, *Bismarck. Historisches Schauspiel in fünf Akten*, München: Müller, 1916.

**Wedekind, Frank**, *Der Erdgeist. Eine Tragödie*, Paris, Leipzig: Langen, 1895.

**Wedekind, Frank**, *Der Kammersänger. Drei Szenen.*, Paris, Leipzig, München: Langen, 1899.

**Wedekind, Frank**, *Der Liebestrank. Schwank in drei Aufzügen. Erstausgabe*, Paris, Leipzig, München: Langen, 1899.

**Wedekind, Frank**, *Der Liebestrank. Schwank in drei Aufzügen*, München: Langen, 1907.

**Wedekind, Frank**, *Der Liebestrank. Schwank in drei Aufzügen*, München: Müller, 1919.

**Wedekind, Franklin**, *Der Schnellmaler oder Kunst und Mammon.*, Zürich: Verlags-Magazin, 1889.

**Wedekind, Frank**, *Der Schnellmaler oder Kunst und Mammon. Große tragikomische Original-Charakterposse in 3 Aufzügen*, München: Müller, 1916.

**Wedekind, Frank**, *Der Stein der Weisen. Eine Geisterbeschwörung. Erstausgabe*, Berlin: Cassirer, 1906.

**Wedekind, Frank**, *Der Stein der Weisen. Eine Geisterbeschwörung*, Berlin: Cassirer, 1909.

**Wedekind, Frank**, *Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Aufzügen*, Berlin: Cassirer, 1904 (b).

**Wedekind, Frank**, *Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Aufzügen. Vom Autor hergestellte Bühnenbearbeitung mit einem Prolog*, München: Müller, 1911.

**Wedekind, Frank**, *Die junge Welt.*, Paris, Leipzig, München: Langen, 1897.

**Wedekind, Frank**, *Die junge Welt. Komödie in 3 Aufzügen und einem Vorspiel*, Berlin: Cassirer, 1909.

**Wedekind, Frank**, *Die Zensur. Theodizee in einem Akt*, Berlin: Cassirer, 1908.

**Wedekind, Frank**, *Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Der Kammersänger*, München: Müller, 1924.

**Wedekind, Frank**, *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie. Erstausgabe*, Zürich: J. Groß, 1891. (b)

**Wedekind, Frank**, *Frühlings Erwachen. Erläuterungen und Dokumente herausgegeben von Hans Wagener*, Stuttgart: reclam 8151, 1980.

**Wedekind, Frank**, *Herakles. Dramatisches Gedicht in 3 Akten. Erstausgabe*, München: Müller, 1917.

**Wedekind, Frank**, *Herakles. Dramatisches Gedicht in drei Akten*, München: Müller, 1919.

**Wedekind, Frank**, *Hidalla oder Sein und Haben*, Berlin: Marchlewski Co., 1904. (a)

**Wedekind, Frank**, *Hidalla oder Sein und Haben*, Berlin: Cassirer., 1904. (c)

**Wedekind, Frank**, *Hidalla. Schauspiel in 5 Akten. (1903-1904)*, München: Müller, 1919.

**Wedekind, Frank**, *In allen Sätteln gerecht. Komödie in einem Aufzug*, München, Leipzig: Müller, 1910.

**Wedekind, Frank**, *In allen Wassern gewaschen. Tragödie in einem Aufzug. Erstaussgabe*, München, Leipzig: Müller, 1910.

**Wedekind, Frank**, *Lulu. Dramatische Dichtung in zwei Teilen. Teil 1: Erdgeist. Tragödie in vier Aufzügen mit einem Prolog*, München: Müller, 1913.

**Wedekind, Frank**, *The Lulu Plays. Earth Spirit. Pandora's Box. Death and the Devil*, NY: Fawcett World Library, 1967.

**Wedekind, Frank**, *Kinder und Narren. Lustspiel in vier Aufzügen*, München: o.V., 1891. (a)

**Wedekind, Frank**, *Marquis von Keith. (Münchener Scenen.)*, München: Langen, 1901.

**Wedekind, Frank**, *Der Marquis von Keith. Schauspiel in 5 Aufzügen*, München: Langen, 1907.

**Wedekind, Frank**, *Der Marquis von Keith. König Nicolo. Karl Hetmann*, München: Müller, 1924.

**Wedekind, Frank**, *Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen.*, München: Kleine Bibliothek Langen Nr. 55, 1903.

**Wedekind, Frank**, *Mit allen Hunden gehetzt. Schauspiel in einem Aufzug.*, München, Leipzig: Müller, 1910.

**Wedekind, Frank**, *Musik. Sittengemälde in vier Bildern*, München: Langen, 1908.

**Wedekind, Frank**, *Musik. Sittengemälde in vier Bildern*, München: Müller, 1917.

**Wedekind, Frank**, *König Nicolo oder So ist das Leben. Schauspiel in 3 Aufzügen und 9 Bildern mit einem Prolog. Vom Autor hergestelltes vollständiges Regiebuch*, München: Müller, 1911.

**Wedekind, Frank**, *Oaha. Schauspiel in 5 Aufzügen. Erstauflage*, Berlin: Cassirer, 1908/1909.

**Wedekind, Frank**, *Schloß Wetterstein. Familiendrama in 3 Akten*, München: Müller, 1910.

**Wedekind, Frank**, *Simson oder Scham und Eifersucht. Dramatisches Gedicht in 3 Akten*, München: Müller, 1914.

**Wedekind, Frank**, *So ist das Leben. Schauspiel in 5 Akten.*, München: Langen, 1902.

**Wedekind, Frank**, *Till Eulenspiegel*, München: Langen / Müller, 1916

**Wedekind, Frank**, *Tod und Teufel*, München: Langen, 1906. (a)

**Wedekind, Frank**, *Tod und Teufel. Musik. Die Zensur. Schloß Wetterstein*, München: Müller, 1924.

**Wedekind, Frank**, "Totentanz. Drei Szenen," *Die Fackel* 7, Wien, 1905, 1-33.

**Wedekind, Frank**, *Überfürchtenichts*, München: Müller, 1917.

### **12.3 Gedichte und Lieder:**

**Wedekind, Frank**, *Das arme Mädchen. Ein Chanson. Ill. von Rob. Pudlich*, Lindau: Lindauer Drucke 1, 1948.

**Wedekind, Frank (Pseudonym Hugo Frh. von Trenck)**, *Das neue Vaterunser. Eine Offenbarung Gottes.*, o.O. [München 1910]: O.J. verm. 1892.

**Wedekind, Frank**, *Der Hänseken. Ein Kinderepos von Frank Wedekind.*, Paris, Leipzig, München: Langen, 1896.

**Wedekind, Frank**, *Felix und Galathea. Erstaussgabe*, Berlin-Wilmersdorf: A.R. Meyer, 20. Flugblatt, 1913.

**Wedekind, Frank**, *Herr von der Heydte. Zur Gitarre gesungen*, <http://gutenberg.spiegel.de/wedekind/gedichte/vdheydte.htm>, Stand v. 03.05.2006: 1912.

**Wedekind, Frank**, "Ilse," (Moritat, Song, Bänkelsang., hg. von K. Riha) *Sachse & Pohl: Göttingen*, 1965, 35.

**Wedekind, Frank (Pseudonym Hieronymus)**, "Im Heiligen Land," (*Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen.*, hg. von W. Hinck) Suhrkamp: Frankfurt/M., 1979, 183f..

**Wedekind, Frank**, "Luisa und Radiana," *Berliner Tageblatt* vom 1.4.1917, 1917.

## 12.4 Erzählungen:

- Wedekind, Frank**, *Baroness Gespensterschreck erzählt von ihrer Familie*, München: Monacensia, Handschriftensammlung der Stadtbibliothek, o.J. (a)
- Wedekind, Frank**, "Der Brand von Egliswyl," (*Liebesspiele*, hg. von E. Sobel and H. Wagener) Oxford Univ. Press: NY, London, Toronto, 1970, 52-62.
- Wedekind, Frank**, *Der greise Freier*. Mit Lithographien von Alfred Kubin, Berlin: 1924.
- Wedekind, Frank**, *Die junge Welt*., Paris, Leipzig, München: Langen, 1897.
- Wedekind, Frank**, *Marianne*, München: Albert Langen / Georg Müller: Kleine Geschenkbücher 4, 1955.
- Wedekind, Frank**, *Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*., München: Musarion-Verlag, 1919.
- Wedekind, Frank**, *Rabbi Esra*. [Enth. ferner 11 andere Geschichten und 4 Brettlieder, München: Müller, 1924.

## 12.5 Aufsätze:

- Wedekind, Frank**, "Auf der Elendenkirchweih.," *Jugend* 7, *Münchener Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, 1902, 190.
- Wedekind, Frank**, "Der Witz und seine Sippe," *Neue Zürcher Zeitung*, vom 4.- 6. Mai 1887, 1887. (a)
- Wedekind, Frank**, "Frank Wedekind als Dichter, Regisseur und Schauspieler," *Berliner Lokalanzeiger* v. 31.5.1914, 2. Beiblatt, 1914.
- Wedekind, Frank**, "Heinrich v. Kleist. Rede, gehalten bei der Kleist-Feier des Münchner Schauspielhauses am 20. November 1911," (*Deutsche Literaturkritik im zwanzigsten Jahrhundert*., hg. von H. Mayer) *Goverts Neue Bibliothek der Weltliteratur*: Stuttgart, 1965, 203-209.
- Wedekind, Frank**, "Kunst und Sittlichkeit (1906)," in H. Reinoß, Hg., *Das Frank Wedekind Buch*, Bertelsmann: Gütersloh, 1965, 584-585.
- Wedekind, Frank**, "Schriftsteller Ibsen und "Baumeister Solness".," (*Deutsche Literaturkritik im zwanzigsten Jahrhundert*., hg. von H. Mayer) *Goverts Neue Bibliothek der Weltliteratur*: Stuttgart, 1965, 99-117.
- Wedekind, Frank**, "Sieben Fragen an den Münchener Zensurbeirat (1911)," in M. Hahn, Hg., *Frank Wedekind. Prosa. Erzählungen, Aufsätze, Selbstzeugnisse, Briefe, Band III* *Aufbau-Verlag*: Berlin, Weimar, 1969, 246-247. (a)
- Wedekind, Frank**, "Torquemada (1912)," in M. Hahn, Hg., *Frank Wedekind. Prosa. Erzählungen, Aufsätze, Selbstzeugnisse, Briefe, Aufbau-Verlag*: Berlin, Weimar, 1969, 250-253. (b)
- Wedekind, Frank**, "Zirkusgedanken," *Neue Zürcher Zeitung* v. 29.-30.6.1887, 1887. (b)

## 12.6 Briefe:

**Wedekind, Frank**, "An Erich Mühsam. München 7. V. 1913," *Kain 3. Zeitschrift für die Menschlichkeit*, München., 1913, 32.

**Wedekind, Frank**, *Der verummte Herr. Briefe Frank Wedekinds aus den Jahren 1881-1917.*, München: dtv TB 440, 1967.

**Wedekind, Frank**, "Frank Wedekind an einen Hund," *Die Fackel* 36, Wien, 1930, 74f..

**Wedekind, Frank**, *Hochverehrliche Redaktion (Brief im Februar 1912)*, Stadtbibliothek Monacensia, München, Literaturarchiv, 1912.

**Wedekind, Frank**, "Offener Brief an Karl Kraus, München 3. 6. 1905," *Die Fackel VII*, Wien, 1905, 16.

## 12.7 Sonstiges:

**Wedekind, Frank**, "Autobiographisches," *Pan 1*, 1911, 11-14.

**Wedekind, Frank**, "Autobiographisches. Brief an Ferdinand Hardekopf vom 28.4.1901," *Almanach der Bücherstube 3*, 1920, 11-14.

**Wedekind, Frank**, "Erste Autobiographie," *Welt und Wort 19. Literarische Monatsschrift*, 1964, 211f.

**Wedekind, Frank**, "Die Furcht vor dem Tode. Originalbeitrag aus dem Tagebuch Frank Wedekinds," (*Frank Wedekind und das Theater*, hg. von Drei Masken Verlag) *Drei Masken Verlag*: Berlin, 1915, 83f.

**Wedekind, Frank**, *Einladung zur geschlossenen Lesung der "Franziska" am 16.11.1911*, München: Monacensia, München, 1911.

**Wedekind, Frank**, *Journaux intimes. Trad. d'allmand de Jean Ruffet*, Paris: 1989.

**Wedekind, Frank**, *Notizbücher. Unveröffentlicht, subscribiert*, München: *Handschriftensammlung Monacensia der Stadtbibliothek München. (a)*

**Wedekind, Frank**, "Persönliches Einkommen - Haushaltsbuch," hg. von M. N. W. *Einzusehen in Monacensis) o.J. (b)*

**Wedekind, Frank**, "Selbstcharakteristik," *Welt und Wort 19, Literarische Monatsschrift*, 1964, 211f.

**Wedekind, Frank**, *Selbstdarstellung. Aus Briefen und anderen persönlichen Dokumenten. Zusammengestellt von Willi Reich*, München: Langen / Müller, 1954.

**Wedekind, Frank**, *Unveröffentlichte Tagebücher als Typoskript*, Darmstadt: Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind, o.J. (b)

**Wedekind, Frank**, ""Was aber irgend übrig bleibt..."," *Welt und Wort 19, Literarische Monatsschrift*; 1964, 211.

**Wedekind, Frank**, ""Was ich mir dabei dachte" (Auszüge)," (*Das Frank Wedekind Buch*, hg. von H. Reinoß) *Bertelsmann: München*, 1965, 589-595



## 12.8 Sammlungen

- Wedekind, Frank**, *Ausgewählte Werke in fünf Bänden.*, München: 1924.
- Wedekin, Frank** *gesammelte Briefe*, herausgeben von Fritz Strich. Zwei Bände, München: 1924.
- Wedekind, Frank**, *"Die Liebe auf den ersten Blick" und andere Erzählungen.*, München, Wien: Langen / Müller, 1971.
- Wedekind, Frank**, *Die vier Jahreszeiten. Gedichte*, München: Albert Langen, 1905.
- Wedekind, Frank**, *Dramen. Entwürfe. Aufsätze aus dem Nachlass*, München: Georg Müller, 1924. (b)
- Wedekind, Frank**, *Feuerwerk. Erzählungen. [Brand von Egliswyl. Rabbi Esra. Der greise Freier. Fürstin Russalka.*, München: Langen, 1906.
- Wedekind, Frank**, *Feuerwerk. Erzählungen*, München: Müller, 1911.
- Wedekind, Frank**, *Franziska. Simson. Herakles*, München: Müller, 1924.
- Wedekind, Frank**, *Frühlings Erwachen und andere Stücke. Mit einem Nachwort von Bartel F. Sinhuber*, München: Langen/Müller, 1977.
- Wedekind, Frank**, *Gedichte und Chansons.*, Frankfurt: Fischer TB 933, 1968.
- Wedekind, Frank**, *Gedichte. Prosa. Frühlings Erwachen.*, München: Müller, 1924.
- Wedekind, Frank**, *Gesammelte Werke. Lyrik, Versepik / Erzählende Prosa*, München: Müller, 1920.
- Wedekind, Frank**, *Gesammelte Werke: Der Schnellmaler/ Bismarck / Herakles / Überfürchtenichts / Schauspielkunst*, München: Müller, 1920.
- Wedekind, Frank**, *Gesammelte Werke: Schloß Wetterstein / Franziska / Simson oder die Scham der Eifersucht / Die Flöhe oder der Schmerzenstanz / Die Kaiserin von Neufundland*, München: Müller, 1920.
- Wedekind, Frank**, *Gesammelte Werke. Dramen*, München: Müller, 1921.
- Wedekind, Frank**, *Greife wacker nach der Sünde. Hundert Gedichte.*, Berlin, Weimar: Aufbau, 1973.
- Wedekind, Frank*, *Ich hab meine Tante geschlachtet. Lautenlieder und Simplicissimus-Gedichte.*, o.O.: 1982.
- Wedekind, Frank**, *Ich liebe nicht den Hundetrab. Gedichte, Bänkellieder, Balladen.*, Berlin: Henschelverlag, 1967.
- Wedekind Frank**, *Kritische Studienausgabe, Band 4*, Darmstadt: Jürgen Häusser, 1994.
- Wedekind, Frank**, *Kritische Studienausgabe, Band 3*, Darmstadt: Jürgen Häusser, 1996.
- Wedekind, Frank**, *Kritische Studienausgabe, Band 2*, Darmstadt: Jürgen Häusser, 2000.
- Wedekind, Frank**, *Prosa, Dramen, Verse (Teilsammlung)*, München, Wien: Langen / Müller, 1964. (a)
- Wedekind, Frank**, *Stücke. [Frühlings Erwachen, Erdgeist, Die Büchse der Pandora.*, Leipzig: Philipp Reclam jun., 1976.
- Wedekind, Frank**, *Stücke. Nachwort von Bartel F. Sinhuber*, München, Wien: Langen / Müller, 1970.
- Wedekind, Frank**, *Tragedies of Sex. ed. by Eliot, Samuel A.*, NY: Boni & Liveright, 1923.
- Wedekind, Frank**, *Werke in zwei Bänden. Band 1 Gedichte und Lieder, Prosa, Frühlings Erwachen und die Lulu-Dramen.*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- Wedekind, Frank**, *Werke in drei Bänden. Dramen 2. Gedichte.*, Berlin, Weimar: Aufbau, 1969. (e)
- Wedekind, Frank**, *Werke in drei Bänden. Dramen I.*, Berlin, Weimar: Aufbau, 1969. (e)
- Wedekind, Frank**, *Werke in drei Bänden. Prosa. Erzählungen. Aufsätze, Selbstzeugnisse, Briefe.*, Berlin, Weimar: Aufbau, 1969. (c)
- Wilpert, Gero von**, *Frank Wedekind: Büchse der Pandora. Der Erdgeist. Franziska. Frühlings Erwachen.*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1968.

## 12.9 Sekundärliteratur

- Ackermann, Lilly, "Willy Greter das Urbild des "Marquis von Keith"," Uhu (Monatshefte des Ullsteinverlages) 3, 1927, 55-59.
- Adorno, Theodor W., "Erfahrungen an 'Lulu'," (Der Meister des kleinen Überganges, Österreichische Komponisten des 20. Jh., 15: Wien, 1968, 125-139.
- Adorno, Theodor W., "Frank Wedekind und sein Sittengemälde 'Musik'," (Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Suhrkamp: Frankfurt/M., 1974, 619-626.
- Adorno, Theodor W., Studien zum autoritären Charakter, Frankfurt 1973: suhrkamp TB 107, 1982.
- Adorno, Theodor W., "Über den Nachlaß Frank Wedekinds," (Noten zur Literatur, Suhrkamp: Frankfurt/M., 1974, 627-633.
- Ahl, Herbert, "Längst kein Bürgerschreck mehr... .," (Literarische Portraits, Albert Langen / Georg Müller: München, Wien, 1962, 334-342.
- Allemann, Beda, Ironie und Dichtung, Pfullingen: Günter Neske, 1956.
- Altherrenverband Industria Aarau (Hrsg. ), 100. Semesterblatt des Altherrenverbandes Industria., Aarau: 1952.
- Andreas-Salomé, Lou, "Frühlings Erwachen," Die Zukunft 58, Berlin}, 1907, 97-100.
- Aristoteles, Eudemische Ethik, Berlin/Darmstadt: Akademie / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969-1999.(a)
- Aristoteles, Politik, Berlin/Darmstadt: Akademie / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969-1999. (b)
- Arnold, Wilhelm u.a. (Ed.), Lexikon der Psychologie, 1977.
- Arntzen, Helmut, "Deutsche Satire im 20. Jahrhundert," (Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten, hg. von O. Mann and W. Rothe) Francke: Bern, München, 1967, 235-254.
- Arntzen, Helmut, "Der Ideologe als Angestellter.," (Literatur im Zeitalter der Information., Athenäum-Paperbacks, Germanistik 5: Frankfurt/M., 1971, 284-300.
- Arthur, Douglas Reed, Frank Wedekind's social theatre. (Diss.), Stanford University: Microfiches, 1979.
- Attenhofer, Edward**, "Franklin Wedekind und seine drei besonderen Tanten," Lenzburger Neujahrsblätter, Aarau, 1972, 24-41.
- Augsburg, Anita**, "Der Bund für Mutterschutz (1905)," in M. Janssen-Jureit, Hg., Frauen und Sexualmoral, (Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten, hg. von G. Brinker-Gabler) Fischer Taschenbuch: Frankfurt/M., 1986, 108-109.
- Augsburg, Anita**, "Ein typischer Fall der Gegenwart. (gesetzliche oder freie Liebe)," in M. Janssen-Jureit, Hg., Frauen und Sexualmoral, (Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten, hg. von G. Brinker-Gabler) Fischer Tb: Frankfurt/M., 1986, 101-107.
- Austermühl, Elke**, Eine Lenzburger Jugendfreundschaft., Darmstadt: Georg Büchner Buchhandlung, 1989.
- Austermühl, Elke**, "Frank Wedekinds "Franziska" - ein weiblicher Faust?," in A. Härter, E. A. Kunz and H. Weidmann, Hg., Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Anderegg zum 65. Geburtstag , Vandenhoeck & Ruprecht: 2003, 79-100.
- Austermühl, Elke**, "Kommentar, Interpretation und ästhetische Analyse.," (Kommentierungsverfahren und Kommentarformen., hg. von G. (. ). Martens) Niemeyer, Beihefte zu Edition: Tübingen, 1993, 55-61.
- Austermühl, Elke**, "Kontinuität oder Diskontinuität im Werk Frank Wedekinds?," in S. Dreiseitel and H. Vinçon, Hg., Kontinuität - Diskontinuität, (Wedekind-Lektüren, Band 2 hg. von Fran Wedekind-Gesellschaft) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 23-31.

- Austermühl, Elke**, "Münchener Szenen im "Marquis von Keith", in R. Florack, Hg., Frank Wedekind, (text + kritik, Band 131/132 edition text und kritik: München, 1996, 70-83.
- Austermühl, Elke**, "Nachwort und Zeittafel," (Ein gefallener Teufel. Urfassung des Schauspiels "Der Marquis von Keith", hg. von F. Wedekind) Jürgen Häusser: Darmstadt, 1990, 70-79.
- Austermühl, Elke**, "Wedekinds dramatisches Verfahren.," (Kritische Studienausgabe, Band 4, hg. von F. Wedekind) Jürgen Häusser: Darmstadt, 1994, 715-737.
- Austermühl, Elke, Kessler, Alfred und Vinçon, Hartmut (Hrsg. ),** Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien, Darmstadt: Georg Büchner Buchhandlung, 1989.
- Bab, Julius**, "Wedekinds "Faust"? (1925)," (Über den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen, Lambert Schneider: Heidelberg, Darmstadt, 1960, 198-203.
- Bachofen, Johann Jacob**, Das Mutterrecht. Herausgegeben von Karl Meuli in 2 Bänden., Bonn: 1948.
- Bänsch, Dieter**, Henrik Ibsen: Nora oder ein Puppenheim., Frankfurt/M.: Moritz Diesterweg, o.J..
- Bäumer, Gertrud**, "Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland," (Handbuch der Frauenbewegung., hg. von H. Lange and G. Bäumer) W. Moeser: Berlin, 1901, 1-166.
- Bäumer, Gertrud**, "Geschichte und Stand der Frauenbildung in Deutschland," (Handbuch der Frauenbewegung., hg. von H. Lange and G. Bäumer) W. Moeser: Berlin, 1902, 1-128 und Tabellen.
- Bahr, Hermann**, "Frank Wedekind (Zu seinem Debut im Theater an der Wien)," (Rezensionen. Wiener Theater 1901-1903, S. Fischer: Berlin, 1903, 182-191.
- Bahr, Hermann, Ganghofer, Ludwig, Halbe, Max and u. a. ,** "Für Frank Wedekind," Die Aktion vom 12.6.1911, 1911, Sp. 531f.
- Bataille, Georges**, Der heilige Eros (L'Érotisme). Mit einem Entwurf zu einem Schlußkapitel, Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein Materialien 5039, 1982.
- Bataille, Georges**, Die psychologische Struktur des Faschismus., München: Matthes & Seitz, 1978.
- Baucken, Rudolf**, Bürgerlichkeit, Animalität und Existenz im Drama Wedekinds und des Expressionismus. (Diss.), Kiel: 1950.
- Bauer, Roger u. a.**, Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt/M.: 1977.
- Baum, Matthias**, "Hanns und Gretel: Zum Herrschaftsverhältnis der Geschlechter," in R. Florack, Hg., Frank Wedekind, (text + kritik, Band 131/132 edition text und kritik: München, 1996, 63-69.
- Bayerdörfer, Hans-Peter**, Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter, Tübingen: Max Niemeyer, 1978.
- Beauvoir, Simone de**, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg 1968:rororo TB 6621, 1983.
- Bebel, A.**, Die Frau und der Sozialismus, 1883.
- Benjamin, Walter**, Wedekind u. Kraus in der Volksbühne, 1980.
- Bennholdt-Thomsen, Anke**, Nietzsches "Also sprach Zarathustra" als literarisches Phänomen., Frankfurt: Athenäum [zugel. Habilschrift der FU Berlin], 1974.
- Bentley, Eric Russell**, The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times., NY: Reynal & Hitchcock, [1951].
- Berg, Leo (Dr. Pascal)**, Das sexuelle Problem in der modernen Literatur., Berlin: Sallis, 1891.
- Berg, Leo**, Der Übermensch in der modernen Literatur., Paris, Leipzig, München: Albert Langen, 1897.
- Best, Alan**, "The Censor Censored:," German Life and Letters 26. A Quaterly Review, Oxford, London, 1973, 278-287.
- Best, Otto F.**, "Zwei mal Schule der Körperbeherrschung und drei Schriftsteller," Modern Language Notes 85, 1970, 727-741.
- Bierbaum, Otto Julius (Pseud. Martin Möbius)**, "Frank Wedekind," (Steckbriefe erlassen hinter dreißig literarischen Uebelthätern gemeingefährlicher Natu., Schluster und Loeffler: Berlin, Leipzig, 1900, 122-124.
- Binder, Alwin and Richartz, Heinrich**, "Frank Wedekind: Im heiligen Land," (Lyrikanalyse., Scriptor: Frankfurt/M., 1984, 88-155.
- Binder, Wolfgang**, Literatur als Denkschule., Zürich, München: Artemis, 1972.
- Blei, Franz**, "Der schüchterne Wedekind. Persönliche Erinnerungen," Der Querschnitt 9.

- Reprint Nendeln/Liechtenstein 1970, 1929, 169-176.
- Bloch, Dr. med. Iwan**, *Das Sexualleben in unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur*, Berlin SW: 1907.
- Bloch, Dr. med. Iwan**, *Die Prostitution.*, Berlin: 1912.
- Blumenthal, Oskar**, "Verbotene Stücke," *Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart* 25, Stuttgart und Leipzig, 1900, 92-108 und 204-218.
- Böckmann, Paul**, "Die komödiantischen Grotesken Frank Wedekinds," (*Das deutsche Lustspiel*, hg. von H. Steffen) Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 1969, 79-102.
- Böckmann, Paul**, "Kleists Aufsatz über das Marionettentheater," *Euphorion* 28, 1927, 218-253.
- Böhme, Helmut**, *Prolegomena zu einer Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands*, Frankfurt/M. 1968: Suhrkamp TB 253, 1968.
- Böschstein-Schäfer, Renate**, "Die Idylle im 20. Jahrhundert," (*Idylle*, Metzler: Stuttgart, 1967, 109-113.
- Bograd, Angelika B.**, *Eros und Sexualität im Werk Frank Wedekinds.*, University of California, Los Angeles: Microfiches, 1990.
- Boone, C. C.**, *Reality and Fantasy in the Works of Wedekind (Diss.)*, Sussex: 1970.
- Borngräber, Otto**, *Die ersten Menschen. Erotisches Mysterium*, Berlin: Wilhelm Borngräber, o.J..
- Bossinade, Johanna**, "Prolegomena zu einer geschlechtsdifferenzierten Literaturbetrachtung," *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 1993, 97-120.
- Bovenschen, Silvia**, "Inszenierung der inszenierten Weiblichkeit.," (*Die imaginierte Weiblichkeit*, Suhrkamp: Frankfurt/M., 1979, 43-60.
- Bovenschen, Silvia**, "Über die Frage: gibt es eine "weibliche" Ästhetik?," *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur o'politischen Bildung* 7, 1976, 60-75.
- Bré, Ruth**, "Staatskinder oder Mutterrecht? (1904)," in M. Janssen-Jureit, Hg., *Frauen und Sexualmoral, (Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten*, hg. von G. Brinker-Gabler) Fischer Taschenbuch: Frankfurt/M., 1986, 95-100.
- Brecht, Berthold**, "Frank Wedekind," (*Gesammelte Werke. Augsburger Theaterkritiken 1918-1922*, Suhrkamp: Frankfurt/M., 1973, 3f..
- Brecht, Berthold**, "Frank Wedekind," (*Begegnungen und Würdigungen.*, hg. von P. Goldammer) Hinstorff: Rostock, 1984, 116f.
- Brecht, Berthold**, "Nachruf auf Frank Wedekind," *Augsburger Neueste Nachrichten* v. 12.3.1918, 1918.
- Broder, Henryk M. (Hg.)**, *Die Schere im Kopf. Über Zensur und Selbstzensur*, Köln: Bund-Verlag, 1976.
- Budzinski, Klaus**, "Leben und Lieben der Franziska zu Reventlow," 1969, 112-147.
- Canetti, Elias**, *Masse und Macht*, Frankfurt 1980: Fischer TB 6544, 1982.
- Caroli, Sergio**, "Frank Wedekind profeta della disperazione," *Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche* 1, Parma, 1973, 157-200.
- Carossa, Hans**, "Ein Kapitel für sich. Die Elf Scharfrichter und Frank Wedekind," (*Geliebtes Schwabing. Verse und Prosa von Wedekind bis zu P.P: Althaus*, hg. von W. Rukwid) dtv: München, 1970, 39-42.
- Catholy, Eckehard**, "Komische Figur und dramatische Wirklichkeit.," (*Wesen und Formen des Komischen im Drama*, hg. von R. Grimm and K. L. Berghahn) wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1975, 402-418.
- Cosnier, Colette**, *Marie Bashkirtseff: Ich will alles sein. Ein Leben zwischen Aristokratie und Atelier*, Berlin: Volk und Welt, O.J..
- Costa, Maria Fernanda Gil Pinheiro da**, "A recepção do "Fausto" de Goethe na obra de Frank Wedekind," *Runa* 1, Lisboa, 1984, 157-167.
- Costa, Maria Fernanda Gil Pinheiro da**, "Arte da aventura - aventura de arte.," *Runa* 4, Lisboa, 1985, 55-68.
- Costa, Fernanda Gil**, "Konstellationen der Schwäche und Stärke. Frank Wedekinds Entwürfe von Männerfiguren," in S. Dreiseitel and H. Vinçon, Hg., *Kontinuität - Diskontinuität, (Wedekind-Lektüren, Band 2 hg. von Frank Wedekind-Gesellschaft) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 149-162.*

- Damm, Sigrid**, "Die philosophisch konzipierte Gestalt im Drama Frank Wedekinds," (*Probleme der Menschengestaltung im Drama Hauptmanns, Hofmannsthals und Wedekinds*, Maschinenschrift: Jena, 1940, 169-269).
- Darge, Elisabeth**, *Lebensbejahung in der deutschen Dichtung um 1900*, Breslau: Deutschkundliche Arbeiten. Veröffentlichungen aus dem Deutschen Institut der Universität Breslau, Allgemeine Reihe A, Band 1, 1934.
- Dehmel, Richard**, "Die neue deutsche Alltagstragödie," *Die Gesellschaft* 8, Dresden, 1892, 475-512.
- Dehnow, Fritz**, *Frank Wedekind*, Leipzig: O.R. Reisland, 1922.
- Doering, Sabine**, "Franziska die vollkommene Frau / Frank Wedekind," *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*, Wallstein: Göttingen, 2001, S. 250-277.
- Dohm, Hedwig**, "Über Ehescheidung und freie Liebe (1909)," in M. Janssen-Jureit, Hg., *Frauen und Sexualmoral, (Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten*, hg. von G. Brinker-Gabler) Fischer Taschenbuch: Frankfurt/M., 1986, 133-147.
- Dreiseitel, Sigrid and Vinçon, Hartmut (Ed.)**, *Kontinuität - Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903-1918)*. Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Drewitz, Ingeborg**, "Groteske Literatur - Chance und Gefahr," *Merkur* 19, 1965, 338-347.
- Durkheim, Émile**, *Suicide: A Study in Sociology [zuerst 1897]*, London: Routledge & Kegan Paul, 1952.
- Duwe, Wilhelm**, *Die dramatische Form Wedekinds in ihrem Verhältnis zur Ausdruckskunst*. (Diss.), München: Zugel. als Diss. Bonn 1936, 1936.
- Ebersbach, Volker**, *Heinrich Mann. Leben, Werk, Wirken*, Frankfurt/M.: Röderberg, 1978.
- Eckenroth, Heinz**, "Die Aktions-Arbeit. [zuerst in Phöbus, 1914]," *Die Aktion* 1, mit Einführung und Kommentar, 1911, 21-28.
- Egbringhoff, Ulla**, *Franziska zu Reventlow, Reinbek bei Hamburg*: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.
- Ehrenstein, Albert**, "Frank Wedekind, zu des Dichters 50. Geburtstag, 24. Juli," *Hamburgischer Correspondent* v. 24.7.1914, Hamburg, 1914.
- Ellenberger, Henry F.**, *Die Entdeckung des Unbewußten.*, Zürich: 1985.
- Elsner, Richard Dr.**, *Frank Wedekind: Franziska*, Berlin-Pankow: Ernst Elsner, 1913.
- Emrich, Wilhelm**, "Frank Wedekinds Moralismus," *Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.*, 1974, 164f..
- Emrich, Wilhelm**, "Immanuel Kant und Frank Wedekind," (*Polemik.*, Athenäum: Frankfurt/M, Bonn, 1968, 56-61.
- Emrich, Wilhelm**, "Warum der mündige Mensch so rar ist," (*Polemik. Streitschriften, Pressefehden und kritische Essays um*, Athenäum: Frankfurt/M., Bonn, 1968, 70-75.
- Emrich, Wilhelm, Linke, Manfred and Weidl, Erhard**, *Kritische Gesamtausgabe der Werke und Briefe Frank Wedekinds*, Bern, Frankfurt/M, Las Vegas: Peter Lang, 1981.
- Erdheim, Mario**, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit.*, Frankfurt/M.: Suhrkamp TB wissenschaft 465, 1984.
- Erhard;E.**, *Instinkt und Moral (Diss.)*, Praha: 1937.
- Erich-Mühsam-Gesellschaft (Ed.)**, *Anarchismus und Psychoanalyse zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Kreis um Erich Mühsam und Otto Gross. Elfte Tagung in Malente 2000*, Lübeck: Erich-Mühsam-Gesellschaft, 2000.
- Esser, Werner**, *Die Physiognomie der Kunstfigur oder "Spiegelungen".*, Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1983.
- Faber, Richard**, *Männerrunde mit Gräfin. Die "Kosmiker" Derleth, George, Klages, Schuler, Wolsfskehl und Franziska zu Reventlow. Mit einem Nachdruck des "Schwabinger Beobachters"*, Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1994.
- Faesi, Robert**, "Ein Vorläufer: Frank Wedekind," (*Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung*, hg. von H. Friedmann and O. Mann) Wolfgang Rothe: Heidelberg, 1956, 241-263.
- Falckenberg, Otto**, *Das Buch von der Lex Heinze. Ein Kulturdokument aus dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts*, Leipzig: 1900.

- Falckenberg, Otto**, *Mein Leben - mein Theater*, München, Wien, Leipzig: Zinnen, o.J., verm. 1944.
- Fambrini, Alessandro**, "Ibsen, Wedekind e il circo della vita," *confronto letterario* 8, Paria, 1991, 149-156.
- Fechheimer, Sigfried**, "Der Hofnarr Gottes. Eine Frank Wedekind Studie," *Die Gesellschaft* 18. Monatsschrift für Literatur, Kunst und Sozialpolitik, München, Dresden u.a., 1902, 292-298.
- Fechter, Paul**, "Franziska," *Frank Wedekind: Der Mensch und das Werk*, Jena, 1920, 117-124.
- Fechter, Paul**, "Vom Wilhelm Meister zur SA," *Deutsche Rundschau* 60, Berlin, 1933, 1-7.
- Fechter, Paul**, "Was fangen wir mit den Dichtern an?," *Deutsche Rundschau* 59, Berlin, 1933, 168-171.
- Fetscher, Rolf**, "Das Selbst und das Ich," *Psyche* 35. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen, Stuttgart, 1981, 616-641.
- Feuck, Jörg**, "Als der Dichter aus Not mit seinen Worten Maggisuppen würzte:," *Frankfurter Rundschau* v. 10.12.1992, 1992.
- Fink, Eugen**, *Nietzsches Philosophie*, Stuttgart: 1973.
- Firda, Richard Arthur**, "Wedekind, Nietzsche and the Dionysian Experience," *Modern Language Notes* 87, 1972, 720-731.
- Fischer, E. Kurt**, "Im Zeichen der Zensurkämpfe," 1932, 78-114.
- Florack, Ruth**, *Wedekinds "Lulu". Zerrbild der Sinnlichkeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 1995.
- Florack, Ruth**, "Aggression und Lust. Anmerkungen zur Monstrettragödie," (*Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Band 20* hg. von O. Gutjahr) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 163-177.
- Florack, Ruth**, "Sexualdiskurs und Grotesk-Montage in "Tod und Teufel" und "Schloss Wetterstein"," in S. Dreiseitel and H. Vinçon, Hg., *Kontinuität - Diskontinuität, (Wedekind-Lektüren, Band 2* hg. von Frank Wedekind-Gesellschaft) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 57-73.
- Flügel, Rolf (Ed.)**, *Hoher Besuch im "Simpl"*, München: dtv, 1970.
- Flügel, Rolf**, *Schwabings schönster Platz für Frank Wedekind*, München: dtv, 1970.
- Force, Edward**, *The development of Wedekinds cristism. (Diss.)*, Indiana University Bloomington: Microfilm, 1964.
- Freud, Sigmund**, "Zur sexuellen Aufklärung der Kinder. Offener Brief an Dr. M. Fürst - 1907," (*Studienausgabe: Sexualeben*, Fischer: Frankfurt/M., 1972, 161ff.).
- Freund, Winfried**, *Die literarische Parodie*, Stuttgart: Metzler, SM 200, 1981.
- Friday, Nancy**, *Eifersucht. Die dunklen Seite der Liebe*, Bern, München, Wien: Scherz, 1986.
- Friedell, Egon**, "Frank Wedekind," *Die Schaubühne* 4. Reprint Königstein/Ts. 1979, 1908, 306-310.
- Friedenthal, Joachim**, *Das Wedekindbuch herausgegeben und mit einer Monographie versehen*, München, Leipzig: Georg Müller, 1914.
- Friedenthal, Joachim**, "Nachwort," (*Gesammelte Werke, Bd. 9*, hg. von F. Wedekind) München, 1921, 457-468.
- Friedmann, Jürgen**, *Frank Wedekinds Dramen nach 1900*, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 2, 1975.
- Friedrich, Heinz**, "Bestie Mensch. Bemerkungen zum Werk Frank Wedekinds," *Frankfurter Hefte* 10, *Zeitschrift für Kultur und Politik*, 1955, 823-826.
- Fritz, Helmut**, *Die erotische Rebellion. Das Leben der Franziska Gräfin zu Reventlow*, Frankfurt/M.: Fischer TB 2250, 1980.
- Fritz, Horst**, "Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle," (*Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hg. von R. Bauer and u. a.) Vittorio Klostermann: Frankfurt/M., 1977, 442-464.
- Fromm, Erich**, *Die Furcht vor der Freiheit*, München 1990: dtv, *dialog und praxis*, TB 15084, 1991.
- Fromm, Erich**, *Sigmund Freuds Psychoanalyse - Größe und Grenzen.*, München 1981: dtv TB 1711, 1982.
- Fromme, Friedrich Karl**, "Frank Wedekind: Der geheime Moralist," (*Zeitungsschreiber. Politiker, Dichter und Denker schreiben für den Tag.*, hg. von N. Benckiser) Societäts-Verlag: Frankfurt, 1966, 197-200.
- Fuchs, Eduard**, *Die Frau in der Karikatur. Sozialgeschichte der Frau.*, München 1906: 1928.
- Fuchs, Georg**, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstlertheaters*,

München, Leipzig: 1936.

**Fuchs, Martina**, *Geschlechterkampf auf der Bühne - bei Sternheim und Wedekind*, Magisterarbeit Univers. Hannover: 1985.

**Gallati, Alfons**, *Individuum und Gesellschaft in Frank Wedekinds Drama. Drei Interpretationen. (Diss.)*, Zürich: 1981.

**Gangi, Golo**, "Buridan. Nachwort zu Wedekinds Theodizee "Die Zensur", " *Der Demokrat 3. Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur*, Berlin, Leipzig (Forts. "Der Weg"), 1910, Sp. 49-53.

**Gay, Peter**, *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit. Aus dem Amerikanischen von Joachim A. Frank*, Frankfurt/M.: S. Fischer, 1989.

**Geiger, Hannsludwig**, "Es war um die Jahrhundertwende. Gestalten im Banne des Buches. Albert Langen/ Georg Müller," *Albert Langen/ Georg Müller: München*, 1953.

**Geißler, Rolf**, "Kunst und Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft [zuerst 1978]," (*Arbeit am literarischen Kanon*, Schöningh: Zürich, 1982, 23-61).

**Gericke-Pischke, Bianka-Aimée**, *Ein besonderes Modell. Frank Wedekind und Franziska von Reventlow*, unveröffentlichtes Manuskript.

**Gericke-Pischke, Bianka-Aimée**, *Literarische Frauenbilder der Jahrhundertwende am Beispiel von Frank Wedekind. Magisterarbeit, Universität Hannover, Magister-Prüfungsamt: 1992.*

**Giovanelli, Paolo**, *Wedekinds Kunst in seinen charakteristischsten Dramen (Diss.)*, Università degli Studi, Bari: 1953/54.

**Gittleman, Sol**, "Frank Wedekind and Berthold Brecht: Notes on a Relationship," *Modern Drama 4*, 1968, 401-409.

**Glaser, Horst Albert**, "Arthur Schnitzler und Frank Wedekind - Der doppelköpfige Sexus," (*Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik in der Literatur*, Carl Hanser 147: München, 1974, 148-184).

**Gmelin, Otto and Saussure, Helene**, *Bankrott der Männerherrschaft.*, Frankfurt: Basis arbeitsergebnisse, 1971.

**Goethe, Johann Wolfgang von**, *Faust. Urfaust, Faust I und II, Paralipomena*, Goethe über Faust, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag Aufbau-Verlag, 1983.

**Goldstein, Ludwig**, "Franziska (20.9.1920)," 1932, 356f..

**Gonçalves da Silva, M. Helene**, "Frank Wedekind," (*Character, Ideology and Symbolism in the Plays of*, Modern Humanities Research Ass.: London, 1985, 1-28 und 133).

**Greiner, Ernst-Adolf**, "Frank Wedekind," *Bühne und Welt 16*, Hamburg, 1914, 376-381.

**Greul, Heinz**, "'Ein Scharfrichter seiner Zeit". Ein Porträt des Satirikers Frank Wedekind,," *Gehört - gelesen 11*, München, 1964, 950-960.

**Grimm, Reinhold u. a.**, *Theater unserer Zeit: Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama*, Basel: 1962.

**Grimm, Reinhold und Hinck, Walter**, *Zwischen Satire und Utopie.*, Frankfurt/M.: Suhrkamp TB 839, 1982.

**Gutjahr, Ortrud**, "Erziehung zur Schamlosigkeit. Frank Wedekinds "Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen" und der intertextuelle Bezug zu "Frühlings Erwachen",," in *O. Gutjahr, Hg., Frank Wedekind, (Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Band 20 hg. von J. Cremius, G. Fischer, O. Gutjahr and u.a.) Königshausen & Neumann: Köln Würzburg, 2001, 93-124.*

**Gutjahr, Ortrud, Cremerius, Johannes, Fischer, Gottfried, Lange-Kirchheim, Astrid, Mauser, Wolfram, Pfeiffer, Joachim, Pietzcker, Carl and Strasser, Petra (Ed.)**, *Frank Wedekind*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

**Gutjahr, Ortrud**, "Mit den Hüften denken lernen? Körperrituale und Kulturordnung in Frank Wedekinds "Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung junger Mädchen",," in *S. V. H. Dreiseitel, Hg., Kontinuität - Diskontinuität, (Wedekind-Lektüren, Band 2 hg. von Frank Wedekind-Gesellschaft) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 33-56.*

**Haase, Fee-Alexandra, Prof. Dr.**, *Censura und recensio. Zensur und Rezension*, Online im Internet: URL: <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/24>, Stand v. 03.05.2006: 2001.

**Haemmerli-Marti, Sophie**, "Bis Wedekinds ufem Schloß.,," (*Mis Aargäu. Land und Lüt us miner Läbesgschicht*, Aarau, 1939, 131-151).

- Haemmerli-Marti, Sophie**, "De Franklin," (*Mis Aargäu. Land und Lüt us miner Läbesgschicht*, Aarau, 1939, 152-168.
- Hahn, Manfred**, *Frank Wedekind. Leben und Werk*, Berlin, Weimar: Aufbau, 1969.
- Hahn-Hahn, Ida**, *Gräfin Faustine. Nachwort von Annemarie Taeger (1840)*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1986.
- Halbe, Max**, *Insel der Seligen: Eine Komödie in vier Akten*, München: Langen, 1906.
- Halder, Nold**, "Frank Wedekind und der Aargau. Eine Skizze," (*100. Semesterblatt des Altherrenverbandes Industria Aarau*, Aarau, 1952, 4-16.
- Halder, Nold**, "Wedekind, Donald Lenzelin," (*Biographisches Lexikon des Aargaus 1803-1957.*, hg. von J. Historische Gesellschaft des Kantons Aargau) H.R. Sauerländer & Co., Bd. 68/69: Aarau, 1958, 831-833.
- Halder, Nold**, "Wedekind, Frank (Benjamin Franklin)," (*Biographisches Lexikon des Aargaus 1803-1957.*, hg. von J. Historische Gesellschaft des Kantons Aargau) H.R. Sauerländer & Co.: Aarau, 1958, 835-837.
- Hardekopf, Ferdinand**, "Wedekinds Maske," *Die Schaubühne* 7. Reprint Königstein/Ts. 1980, 1911, 440f.
- Harris, Edward P.**, "'Freiheit, dein Name ist Tingel-Tangel". *Wedekinds Kabarett-Karriere*," in R. Florack, Hg., *Frank Wedekind, (text + kritik, Band 131/132 edition text und kritik: München, 1996, 48-57.*
- Harris, Edward P. and Fuegi, John**, "Frank Wedekind's "Epic Theater" Model:," (*Perspectives and Pernalities.*, hg. von R. Ley and u. a.) Heidelberg, 1978, 125-134.
- Hartmann, Eduard**, *Philosophie des Unbewußten. Versuch einer Weltanschauung.*, Berlin: 1869.
- Hass, Hans-Egon**, *Die Ironie als literarisches Phänomen. (Diss.)*, Bonn: Maschinenschrift, 1950.
- Hatvany, Ludwig**, "Ein Fall Wedekind," *Die Schaubühne* 6., 1910, 366-370.
- Hauptmann, Gerhart**, *Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe. Bühnendichtung*, Berlin: S. Fischer, 1890.
- Hausen, Karin**, *Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere'.*, Frankfurt/M.: Suhrkamp TB 244, 1978.
- Havelock, Ellis**, *Geschlechtstrieb und Schamgefühl*, Würzburg: A. Stuber, 1901.
- Hecht, Georg**, "Ein Wort gegen Wedekind," *Die Aktion* 4. Reprint Stuttgart 1961, 1914, Sp. 673f..
- Heidsieck, Arnold**, "Exkurs: Die neue Gestalt des Grotesken im Drama vor Brecht. Eine Skizze," (*Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, W. Kohlhammer. Sprache und Literatur 53. Zugel. Diss. FU Berlin: Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1969, 116-123, 136f..
- Heine, Prof. Dr. Gerhard**, "Frank Wedekind," *Preußische Jahrbücher* 171, Berlin, 1918, 337-349.
- Heine, Carl**, "Wie Wedekind Schauspieler wurde," *Das junge Deutschland* 1., 1918, 122f.
- Henckell, Karl**, *Umsonst. Ein sociales Nachtstück*, Berlin: 1884.
- Henschke, Margarete**, "Die Mädchen-Fortbildungsschule," (*Handbuch der Frauenbewegung.*, hg. von H. Lange and G. Bäumer) W. Moeser: Berlin, 1902, 143-152.
- Hering, Gerhard Friedrich**, "Frank Wedekind zum 100. Geburtstag (24. Juli)," *Neue Zürcher Zeitung* v. 18.7.1964, 1964.
- Hermann, Jost**, "Undinenzauber. Zum Frauenbild des Jugendstils," (*Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende.*, hg. von R. v. Heyderbrand and K. G. Just) Metzler: Stuttgart, 1969, 9-29.
- Heuser, Frederick W. J.**, "Gerhart Hauptmann and Frank Wedekind," *The Germanic Review* 20. Reprint New York 1964, 1945, 54-68.
- Heuß, Theodor**, "Frank Wedekind," *Der Kunstwart* 22, 1909, 262-269.
- Heuß, Theodor**, "Frank Wedekind [1914]," (*Vor der Bücherwand. Skizzen zu Dichtern und Dichtung.*, Rainer Wunderlich: Tübingen, 1961, 253-258.
- Heyl, Hedwig**, "Die hauswirtschaftliche Schule," (*Handbuch der Frauenbewegung.*, hg. von H. Lange and G. Bäumer) W. Moeser: Berlin, 1902, 153-160.
- Hilmes, Carola**, *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.
- Himmel, Anja**, *Giorgione und Tizian: Schlummernde Venus*, [www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/dresden/2giorgione-venus.html](http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/dresden/2giorgione-venus.html), Stand v. 03.05.2006: 1999.
- Hirschfeld, Sanitätsrat Dr. Magnus u.a.**, *Sexualkatastrophen. Bilder aus dem modernen*



- Geschlechts- und Eheleben, Leipzig: Payne, 1926.
- Höfele, Karl Heinrich**, "Selbsterständnis und Zeitkritik des deutschen Bürgertums vor dem ersten Weltkrieg," *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 8, 1956, 40-56.
- Höger, Alfons**, "Das Parkleben,," (Text und Kontext. *Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien*, hg. von K. Bohnen) Wilhelm Fink: Kopenhagen, München, 1983, 35-55.
- Höger, Alfons**, *Der Konstruktivismus als schöpferische Methode*, Königsstein/Ts. : 1979.
- Höger, Alfons**, *Hetärismus und bürgerliche Gesellschaft im Frühwerk Frank Wedekinds*, Kopenhagen, München: Wilhelm Fink Verlag, 1981.
- Hofmiller, Josef**, "Eine Wedekind-Erinnerung," *Münchener Neueste Nachrichten, Unterhaltungsbeilage* v. 9.11.1930, 1930, 178.
- Hofmiller, Josef**, "Wedekinds autobiographische Dramen," *Süddeutsche Monatshefte* 6, München, 1909, 116-125.
- Holm, Korfiz**, "Geschichten um Frank Wedekind," *Ich kleingeschrieben. Heitere Erkenntnisse eines Verlegers*, Albert Langen / Georg Müller: München, 1932, 58-126.
- Holm, Korfiz**, *Ich. Kleingeschrieben. Heitere Erlebnisse eines Verlegers*, München, Wien: Albert Langen / Georg Müller, 1966.
- Hovel, Ralph Martin**, *The Image of the Artist in the Works of Frank Wedekind. (Diss.)*, University of Southern California: Microfilm, 1966.
- Hutchins, Edith Johanna**, *Wedekinds Selbstdarstellungen als Moralist. (Diss.)*, Indiana University, Ann Arbor: Maschinenschrift, 1974.
- Ibsen, Henrik**, *Nora (Ein Puppenheim). Schauspiel in drei Akten*, Stuttgart: reclam 1257, 1988.
- Irmer, Hans-Jochen**, *Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung*, Berlin: 1975.
- Jannssen-Jurreit, Marielouise**, *Frauen und Sexualmoral. Mit Beiträgen von Anita Augspurg, Gräfin Gisela von Streitberg, Helene Stöcker, Camilla Jelinek, u.a.*, Frankfurt/M.: Fischer TB, *Die Frau in der Gesellschaft, Texte und Lebensgeschichten*, 1986.
- Jesch, Jörg**, *Stilhaltungen im Drama Wedekinds. (Diss.)*, Marburg: 1959.
- Jhering, Herbert**, *Der Kampf ums Theater*, Dresden: Sibyllen, 1922.
- Jhering, Herbert**, "Franziska (30.12.1919)," (Von Reinhardt bis Brecht., *Aufbau*: Berlin, 1958, 138-140.
- Johnen, Wilhelm**, *Die Angst des Mannes vor der starken Frau.*, o.O.: Wolfgang Krüger, 1992.
- Jones, Robert Alston**, *The pantomime and the mimic element in Frank Wedekind's work. (Diss.)*, University of Texas, Austin: 1966.
- Juer, Franziska**, *Die Motive und Probleme Frank Wedekinds im Spiegel seiner Lyrik. (Diss.)*, Wien: 1925.
- Jung, C. G.**, *Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychoanalyse.*, Frankfurt/M. 1957: Fischer TB 6058, *Bücher des Wissens*, 1982.
- Jurinek, Josef M.**, "Wedekind-Statistik," (*Frank Wedekind und das Theater*, hg. von Drei Masken Verlag) Drei Masken-Verlag: Berlin, 1915, 13-21.
- Just, Klaus Günther**, *Über das Anstößige in der Literatur*, Bern: Francke, 1966.
- Just, Theodor**, *Die Schundliteratur, eine Verbrechensursache und ihre Bekämpfung*, Duisburg: E. Schaffnit, 1909.
- Kammerer-Wedekind, Emilie**, *Für meine Kinder. Jugenderinnerungen*, *Wedekind-Archiv*, München: o.J..
- Kanz, Christine**, "Zwischen sexueller Befreiung und misogynen Mutteridealisierung. Psychoanalytische Rezeption und Geschlechterkonzeption in der literarischen Moderne ( Lou Andreas-Salomé, Franziska zu Reventlow, Erich Mühsam, Otto Gross)," (*Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft*, Band 19 *Erich-Mühsam-Gesellschaft*: Lübeck, 2000, 100-124.
- Kanzog, Klaus**, "Textkritische Probleme der literarischen Zensur,," ("Unmoralisch an sich ..." . *Zensur im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von H. G. Göpfert and E. Weyrauch) Otto Harrassowitz: Wiesbaden, 1988, 309-331.
- Kassel-Mühlfelder, Martha Dr.**, "Wedekinds Erotik," *Sexualprobleme* 9, 1913, 115-118.
- Kaufmann, Hans**, "Aufsässigkeit und aktiver Publikumsbezug,," (*Geschichte der deutschen Literatur.*, *Volk und Wissen*: Berlin, 1974, 184-192.
- Kaufmann, Hans**, "Frank Wedekind,," (*Geschichte der deutschen Literatur.*, *Volk und Wissen*: Berlin, 1974, 283-292.
- Kayser, Wolfgang**, "Das Grotteske in der Moderne. Das Drama,," (*Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Gerhard Stalling: Oldenburg, Hamburg, 1957, 140-149.

- Kayser, Rudolf**, "Der Auftakt zum Expressionismus," (*Das junge deutsche Drama*, Volksbühnen-Verlag, Volk und Kunst, Heft 2: Berlin, [1924], 22-26.
- Keel, Aldo**, "Wedekind als Schüler Björnssons," *Neue Züricher Zeitung* vom 14.3.1986, 1986, 39.
- Kerr, Alfred**, "Frank Wedekind," (*Das Neue Drama. Die Welt im Drama I*, S. Fischer: Berlin, 1917, 202-213.
- Kessel, Martin**, "Wedekind, der Moralist," *Berliner Hefte für geistiges Leben* 1, Berlin, 1946, 131-141.
- Kesting, Marianne**, "Frank Wedekind," (*Entdeckung und Destruktion*, München, 1970, 502-509.
- Kienzl, Hermann**, "Der fünfzigjährige Wedekind (zuerst in *Dresdner Neueste Nachrichten*)," (*Frank Wedekind und das Theater*, hg. von Drei Masken Verlag) Drei Masken: Berlin, 1915, 43-49.
- Kieser, Rolf**, *Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend*, Zürich: Arche, 1990.
- Kieser, Rolf**, "Skandal oder nicht? Wedekinds Tagebücher," *Monatshefte für deutschen Unterricht* 79, University of Wisconsin, 1987, 367-370.
- Kieser, Rolf**, "Frank Wedekind. Schweizer Heimatdichter," (*Begegnung mit dem "Fremden". Grenzen - Tradition - Vergleiche.*, hg. von E. Iwasaki) Tokyo, 1990, 375-383.
- Kieser, Rolf**, "Lob der Erbsensuppe," in H. Vinçon, Hg., *Frank Wedekinds Maggzeit. Reklamen/ Reisebericht/ Briefe*, Jürgen Häusser: Darmstadt, 1992, 7-25.
- Kieser, Rolf**, *Olga Plümacher-Hünerwadel. Eine gelehrte Frau des neunzehnten Jahrhunderts*, Lenzburg: Lenzburger Druck. Veröffentlichung der Lenzburger Ortskommission 36, 1990.
- Kieser, Rolf**, "Vorfrühling. Der Briefwechsel zwischen Frank Wedekind und Oskar Schibler," in E. Austermühl, A. Kessler and H. Vinçon, Hg., *Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien*, (Pharus I, Georg Büchner Buchhandlung: Darmstadt, 1989, 311-342.
- Kieser, Rolf**, "Werbestrategien im Werk Frank Wedekinds," in R. Florack, Hg., *Frank Wedekind, (text + kritik, Band 131/132 edition text und kritik: München, 1996, 15-31.*
- Kieser, Rolf and Kreter, Karljosef**, *Frank Wedekind, geb. 1864 in Hannover*, Hannover: Prinzenstraße, 1995.
- Kieser, Rolf**, "Das Spätwerk Frank Wedekinds im Spannungsfeld der Fehde Karl Kraus - Alfred Kerr," in S. Dreiseitel and H. Vinçon, Hg., *Kontinuität - Diskontinuität, (Wedekind-Lektüren, Band 2 hg. von Frank Wedekind-Gesellschaft) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 199-216.*
- Koch, Ernestine**, *Albert Langen. Ein Verleger in München*, München, Wien: Langen-Müller, 1969.
- Kolkenbrock-Netz, Jutta**, "Interpretation, Diskursanalyse und/oder feministische Lektüre von Frank Wedekind.," (*Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive*, hg. von U. H. J. Becher) Frankfurt/M., 1988, 397-422.
- Koopmann, Helmut**, "Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900," (*Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hg. von R. u. a. Bauer) Vittorio Klostermann: Frankfurt/M., 1977, 73-92.
- Krafft-Ebing, Richard von**, *Psychopathia sexualis*. Reprint mit Beiträgen von 1984, München: 1912.
- Kraus, Karl**, *Sittlichkeit und Kriminalität.*, Frankfurt/M, Hamburg: Fischer TB, 1966.
- Kresser, Rolf and Kreter Karljosef**, *Frank Wedekind, geboren 1864 in Hannover*, Hannover: Niedersächsisches Staatstheater, 1995.
- Kreuzer, Helmut**, *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1968.
- Krohn, Paul Günther**, "Frank Wedekinds politische Gedichte," *Neue deutsche Literatur* 6.5, 1958, 84-95.
- Krohn, Paul Günther**, "Scharfrichter der wilhelminischen Gesellschaft," *Neues Deutschland*, 1964.
- Kuh, Anton**, "Zu des Dichters 50. Geburtstag," *Zeitgeist im Literaturcafé [zuerst 1914]*, Wien, 1983, 169-178.
- Kujat, Alfons**, *Die späten Dramen Frank Wedekinds, ihre Struktur und Bedeutung. (Diss.)*, Jena: Maschinenschrift, 1960.
- Kutscher, Artur**, *Drama und Theater.*, München: Geistiges München 5, 1946.
- Kutscher, Artur**, *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. Drei Bände*, München: Georg Müller, 1922, 1927, 1931.
- Laube, Horst**, "Eine gewisse Kühle des Herzens.," *Der Spiegel*, 1986, 230-234.

- Lautensack, Heinrich**, *Frank Wedekinds Grablegung. Ein Requiem.*, Berlin: A.R. Meyer, 1919.
- Lazarus, Johann Landgerichtsrat a. D.**, *Das Unzüchtige und die Kunst.*, Berlin: J. Guttentag, 1909.
- Le Bon, Gustave**, *Psychologie der Massen. Mit einer Einführung von Peter R. Hofstätter*, Stuttgart: Kröner Verlag, 1982.
- Lehnerdt, Gotthold**, "Die Prostitution. Beobachtungen eines Kriminalisten," in D. L. Levy-Lenz, Hg., *Sexualkatastrophen. Bilder aus dem modernen Geschlechts- und Eheleben*, Payne: Leipzig, 1926, 171-258.
- Lehnert, Herbert and Segebrecht, Wulf**, "Thomas Mann im Münchner Zensurbeirat (1912/1913).;" *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 7, Stuttgart, 1963, 190-200.
- Leiss, Dr. Ludwig**, "Kunstkartenprozesse; der Fall "Wedekind"," (*Kunst im Konflikt.*, Walter de Gruyter & Co: Berlin, NY, 1971, 245-286.
- Liebrand, Claudia**, "Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu. Rezeptionsgeschichte und Text," in O. Gutjahr, Hg., *Frank Wedekind, (Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Band 20 Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 179-194.*
- Liessmann, Konrad**, "Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens," Zsolnay: 2000.
- Lion, Ferdinand**, "Wedekind redivivus?," *Merker* 16. *Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Stuttgart, 1962, 1092-1094.
- Lischnewska, Maria**, "Zur Ehe-Reform (1909)," in M. Janssen-Jureit, Hg., *Frauen und Sexualmoral, (Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten, hg. von G. Brinker-Gabler) Fischer Taschenbuch: Frankfurt/M., 1986, 129-132.*
- Lombroso, Cesare and Ferrero, G.**, *Das Weib als Verbrecherin und Prostituirte.*, Hamburg: 1894.
- Lorber, Jakob**, *Prophezeiungen*, Online im Internet. URL:<http://http://www.j-lorber/jl/O/kathol/o-zeitp.htm> Stand v. 03.05.2006: 2003.
- Lorenz, D. C.G.**, "Wedekind und die emanzipierte Frau.," *Seminar* 12, *a Journal of Germanic studies*, New York, 1976, 38-56.
- Lütkehaus, Ludger**, "Du gehst zu Frauen? Nietzsche vergisst die Peitsche nicht. Ein Fundstück," *Die Zeit*, 2000.
- Mann, Heinrich**, "Zu Ehren Wedekinds," *Berliner Tageblatt* 47 vom 22.3.1918, Abendausgabe, 1918.
- Mann, Heinrich**, "Erinnerungen an Frank Wedekind (Erstdruck)," *Die neue Rundschau* 38, Berlin, 1927, 585-599.
- Mann, Heinrich**, "Wedekind und sein Publikum," (*Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge*, Paul Zsolnay: Berlin, Wien, Leipzig, 1929, 472-475.
- Mann, Heinrich**, "Die Gefährten: Frank Wedekind," (*Ein Zeitalter wird besichtigt, Aufbau: Berlin, 1947, 202-207.*
- Mann, Heinrich**, "Macht und Mensch. Essays," *Fischer Tb: Frankfurt/M., 1989.*
- Mann, Otto and Rothe, Wolfgang (Hrsg. )**, *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten*, Bern, München 1954: A. Francke, 1967.
- Marcuse, Ludwig**, "Theologien des Eros. Strindberg und Wedekind," *Blätter des deutschen Theaters* 9, Berlin, 1922, 1-5.
- Martens, Günter**, *Vitalismus und Expressionismus.*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer, *Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur* Bd. 22, 1971.
- Martersteig, Max**, *Zeitgeist und Gesellschaft im neuen Reich*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.
- Martie, Sophie**, *Frank Wedekind, ein Jugenderlebnis.*, Ortsmuseum Lenzburg: o.J..
- Martin, Ariane**, "Spiel mit den Konventionen: Goethes "Faust" und Franziska Gräfin zu Reventlow in Frank Wedekinds 'modernem Mysterium' "Franziska"," in S. Dreiseitel and H. Vinçon, Hg., *Kontinuität - Diskontinuität, (Wedekind-Lektüren, Band 2 hg. von Frank Wedekind-Gesellschaft) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 75-96.*
- Martini, Fritz**, *Der Expressionismus*, Bern, München: Francke, 1967.

- Martini, Fritz (Ed.),** *Deutsche Literatur zwischen 1880 und 1950. Ein Forschungsbericht, 1952.*
- Masini, Ferruccio,** "Frank Wedekind: uomo del circo e nudità tragica," (*I drammi satanici*, hg. von F. Wedekind) *De Donato editori: Bari, 1972, ILX-XLVIII.*
- Matt, Peter von,** *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung, Freiburg: Rombach, 1972.*
- Matthias, Leo,** "Frank Wedekind und die Unsterblichen.," *Das Ziel 3, München, 1919, 140-150.*
- Mauch, Rolf-Dieter,** *Die Darstellung der neuen Wirklichkeit im Werke Frank Wedekinds. (Diss.), University of California, Davis: Microfilm, 1972.*
- Mayer, Hans,** "Deutsche Dramatik im zwanzigsten Jahrhundert. Ein Rückblick," *Neue Deutsche Literatur, 1955, 83-90.*
- Mayer, Hans,** "Lulu und andere Weibsteufel," (*Außenseiter, Suhrkamp TB 736: Frankfurt/M., 1981, 127-137.*
- Mayer, Hans,** "Um Wedekind besser zu verstehen," (*Musik: Sittengemälde in vier Bildern., hg. von A. Ellermann) Rowohlt: Hamburg, 1987, 186-192.*
- Mennemeier, Franz Norbert,** "Frank Wedekind, ein großer Vorläufer des modernen Dramas," (*Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken., Wilhelm Fink, UTB 135: München, 1979, 326-348.*
- Meyer, Michael,** *Theaterzensur in München 1900-1918., München: Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 1982.*
- Michelsen, Peter,** "Der verkappte Bürger. Zu Leben und Werk Frank Wedekinds," (*Zeit und Bindung. Studien zur deutschen Literatur der Moderne, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 1976, 75-91.*
- Milkereit, Gertrud,** *Die Idee der Freiheit im Werke von Frank Wedekind (Diss.), Köln: Maschinenschrift, 1957.*
- Miller, Alice,** *Am Anfang war Erziehung., Frankfurt: Suhrkamp Tb, 1983.*
- Moniková, Libuse,** "Das totalitäre Glück," *Sprache im technischen Zeitalter, Berlin, 1986, 233-239.*
- Montinari, Mazzino,** *Nietzsche lesen. Eine Einführung, Berlin, NY: Walter de Gruyter, 1991.*
- Mühsam, Erich,** "Franziska (Uraufführung)," *Die Schaubühne 8 (auch die Weltbühne), Berlin, 1912, 664-668.*
- Mühsam, Erich,** "Frank Wedekind als Persönlichkeit," *Uhu 3, Monatshefte des Ullsteinverlages, Berlin, Aufsatzreihe Wedekind-Modelle, 1927, 122-126.*
- Mühsam, Erich,** "Frank Wedekinds letzte Jahre," (*Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen, Klaus Guhl: Berlin, 1977, 220-229.*
- Mühsam, Erich,** "Frank Wedekind und die Zensur," (*Das Wedekindbuch, hg. von J. Friedenthal) Georg Müller: München, Leipzig, 1914, 229-233.*
- Mühsam, Erich,** "Protest. Unterzeichnet von Hermann Bahr, Heinrich Mann, Thomas Mann, Frank Wedekind," *Die Zukunft 73, Berlin, 1910, 298-300.*
- Mühsam, Erich,** "Die Torggelstube," (*Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen, Klaus Guhl: Berlin, 1977, 156-165.*
- Münchener Kammerspiele,** *Der Fall Schloß Wetterstein, München: 1920.*
- N. N.,** "Frank Wedekind zum 50. Todestag am 9.3.1918," *Bibliographisches Kalenderblatt der Berliner Stadtbibliothek 10, 1968, 23f.*
- N. N.,** "Frank Wedekind zum 100. Gebrutstag am 24.7.1964," *Bibliographisches Kalenderblatt der Berliner Stadtbibliothek 6. Berlin, 1964, 42-44.*
- N. N.,** "Nachruf auf Dr. Friedrich Wilhelm Wedekind," *Frankfurter Zeitung vom 19.10.1888, 1888.*
- Nachtsheim, Ursula,** "Frank Wedekind als Werbetexter für Maggi," *Kultur und Technik 6, München, 1982, 217-220.*
- Nef, Ernst,** "Der betrogene Bürger wider Willen," (*Viermal Wedekind. Methoden der Literaturanalyse, hg. von K. Pestalozzi and M. Stern) Ernst Klett: Stuttgart, 1975, 48-59.*
- Neuenschwander, Heidi,** "Das Wedekind-Grab auf dem Lenzburger Friedhof," *Lenzburger Neujahrsblätter, Aarau, 1988, 136-139.*
- Neumann, Editha S.,** *Der Künstler und sein Verhältnis zur Welt in Frank Wedekinds Dramen. (Diss.), Tulane University: Microfilm, 1969.*

**Nieders. Staatstheater Hannover (Hrsg.),** Frank Wedekind, geb. 1864 Hannover. Bearb. von Carsten Niemann und Brigitta Weber. Mit Beitr. von Rolf Kieser und Karljosef Kreter, Hannover: Nieders. Staatstheater Hannover, Theatermuseum und -archiv, 1995.

**Nietzsche, Friedrich,** Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen., Stuttgart: Kröner, 1939.

**Nietzsche, Friedrich,** Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe, Leipzig: Alfred Kröner, 1912.

**Nietzsche, Friedrich,** Götzendämmerung. Sprüche und Pfeile. Spruch 5, Online im Internet. URL: <http://www.textlog.de/3572.html>, Stand v. 03.05.2006: 1889.

**Nietzsche, Friedrich,** "Schopenhauer als Erzieher (1874)," Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Band I. Unzeitgemäße Betrachtungen, C.G. Naumann: Leipzig, 1905, 385-493.

**Obermüller, Klara,** "Das literarische München um die Jahrhundertwende," (München um 1900, hg. von M. Gasser) Wilhelm Heyne TB 69: München, 1977, 49-118.

**Oehlke, Waldemar,** Die deutsche Literatur seit Goethes Tode und ihre Grundlagen, 1921.

**Panizza, Oskar,** Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen., o.O.: edition spangenberg, 1991.

**Pankau, Johannes G.,** "Exhibitionismus und Scham. Zur Problematik der Ich-Konstitution in Wedekinds "Die Zensur", 1989, 289-310.

**Pankau, Johannes G.,** "Prostitution, Tochtererziehung und männlicher Blick in Wedekinds Tagebüchern," in O. Gutjahr, Hg., Frank Wedekind, (Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Band 20) Königshausen & Neumann: Würzburg, 2001, 19-54.

**Pappritz, Anna,** "Die Teilnahme der Frauen an der Sittlichkeitsbewegung," (Handbuch der Frauenbewegung., hg. von H. Lange and G. Bäumer) W. Moeser: Berlin, 1901, 154-192.

**Passow, Wilfried,** "Männer spielen Frauen - Frauen spielen Männer.," (Semiotik der Geschlechter., hg. von J. Bernard and u. a.) Akademischer Verlag H.-D. Heinz, Salzburger Beiträge 16: Stuttgart, Wien, 1989, 87-92.

**Petzet, Wolfgang,** "Frank Wedekind und Otto Falckenberg," Blätter des bayerischen Staatsschauspiels 6, 1954, 116-119.

**Pflüger, Peter-Michael (Hrsg. ),** Die Notwendigkeit des Bösen., Stuttgart: Adolf Bonz, 1979.

**Pinthus, Kurt,** "Wedekind," Leipziger Tageblatt v. 15.4.1913, 1913.

**Platon,** Politeia, Hamburg: Rowohlt, 1994.

**Quessel, L.,** "Geschlechtscharaktere," Die neue Gesellschaft, Berlin, 1907.

**Quiguer, Claude,** "Actualité de Wedekind," Études Germaniques 23, Revue trimestrielle de la Société des Études Germaniques, 1968, 88-91.

**Reich, Wilhelm,** Die Entdeckung des Orgons. Die Funktion des Orgasmus., Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1987.

**Reinoß, Herbert,** Das Frank Wedekind Buch. Herausgeben und mit Nachwort versehen von Herbert Reinoß, Gütersloh: Bertelsmann, 1965.

**Reventlow, Franziska Gräfin zu,** Autobiographisches. Ellen Olestjerne, Roman, Novellen, Schriften, Selbstzeugnisse. Herausgegeben von Else Reventlow. Mit einem Nachwort versehen von Wolfdietch Rasch, München, Wien: Langen-Müller, 1980. (b)

**Reventlow, Franziska Gräfin zu,** Das allerjüngste Gericht. Erzählungen, Skizzen und Amouresken, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Walter Rösler, Hanau: Müller & Kiepenheuer, 1989. (a)

**Reventlow, Gräfin Franziska zu,** "Das jüngste Gericht," in W. Rösler, Hg., Das allerjüngste Gericht, Eulenspiegel Verlag: Berlin, 1989, 86-98. (b)

**Reventlow, Franziska Gräfin zu,** "Das Männerphantom der Frau (1898)," Autobiographisches, Albert Langen / Georg Müller: München, Wien, 1980, 451-467. (c)

**Reventlow, Franziska Gräfin zu,** Der Geldkomplex. Der Selbstmordverein. Zwei Romane, Frankfurt/M, Berlin: Ullstein Werkausgaben, 1987.

**Reventlow, Franziska Gräfin zu,** "Erziehung und Sittlichkeit (1903)," Autobiographisches., Albert Langen / Georg Müller: München, Wien, 1980, 482-488. (a)

**Reventlow, Franziska Gräfin zu,** Tagebücher 1895-1910. Herausgegeben von Else Reventlow, Frankfurt 1976: Fischer TB 1702, 1981.

**Reventlow, Franziska Gräfin zu,** Viragines und Hetären (1899), München, Wien: Albert Langen / Georg Müller, 1980.

**Riha, Karl,** "Frank Wedekind: Im heiligen Land," (Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen., hg. von W. Hinck) Suhrkamp: Frankfurt, 1979, 183-190.

**Ringelnatz, Joachim,** "Gedenken an Wedekind," 1952, 32f..

- Roser, Rita**, *Das Bild von Arzt, Medizin und Krankheit im Werke Frank Wedekinds.*, Kiel: Maschinenschrift, 1948.
- Ross, Werner**, "Schwabinger Beobachtungen. Franziska Reventlow und ihre Freunde," *Bohemiens und Belle Epoque. Als München leuchtete*, Siedler: Berlin, 1997, 73-169.
- Safranski, Rüdiger**, "Über Liebe und belebende Gedanken über die Liebe," *NZZ, Literatur und Kunst* vom 29.12.2001, 2001, 63.
- Salten, Felix**, "Frank Wedekind," (*Gestalten und Erscheinungen*, S. Fischer: Berlin, 1913, 36-48.
- Salten, Felix**, "Wedekind als Schauspieler," *Blätter des deutschen Theaters* 18 v. 1.VI.1912, Berlin, 1912, 292-295.
- Sattel, Ulrike**, *Studien zur Marktabhängigkeit der Literatur am Beispiel Frank Wedekind.* (Diss.), Kassel: 1976.
- Schauer, Rudolf Dr. jur.**, *Zum Begriff der unzüchtigen Schrift.*, Leipzig: Roßberg'sche Verlagsbuchhandlung, 1893.
- Scheller, Will**, "Schloß Wetterstein," *Die neue Rundschau* 23, Berlin, 1912, 580-584.
- Scheller, Will**, "Zu Frank Wedekind. Auch ein Kriegsaufsatz," *Literarische Gesellschaft* 1, Hamburg, 1915, 5-14.
- Schischkin, Michail**, "Wege der Erniedrigung. Die Angst vor der Sexualität in der russischen Kultur," *Neue Zürcher Zeitung*, 1.6.2002 2002.
- Schleef, Einar**, "Existenzkampf auf leerer Bühne. "Frühlings Erwachen" am Theater am Schiffbauerdamm 1974," (*Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien*, hg. von E. Auster Mühl, A. Kessler and H. Vinçon) Georg Büchner Buchhandlung: Darmstadt, 1989, 23-30.
- Schmidt, Anneliese**, *Zur sozialen und sexuellen Emanzipation der Frau bei Frank Wedekind*, Göttingen: Schriftliche Hausarbeit für d. Lehramt an Gymnasien, 1980.
- Schmitz, Oscar H. H.**, "Hetärenum und Frauenemanzipation," *Der Neue Merkur* 1. Monatsschrift für geistiges Leben., 1914/15, 193-202.
- Schneider, Georg**, "Frank Wedekind - und seine Modelle [zuerst in: *Die Schlüsselliteratur*, Bd. 2, 1953]," *Welt und Wort* 9. *Literarische Monatsschrift.*, 1954, 185f..
- Schopenhauer, Arthur**, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München: 1911.
- Schultze, Ernst**, *Die Schundliteratur. Ihre Vordringen. Ihre Folgen. Ihre Bekämpfung*, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1909.
- Schumann, Willy**, "Frank Wedekind - Regimekritiker?," *Seminar* 15, Toronto, 1979, 235-243.
- Schwarz, Karl Johannes**, "Wedekind-Woche," *Der Merker* 3, Wien, 1912, 236f..
- Schweizer, Ernst**, *Das Grotteske und das Drama Frank Wedekinds* (Diss.), Tübingen: 1932.
- Seehaus, Günter**, *Frank Wedekind und das Theater*, Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen + Co, 1973.
- Seidlin, Oskar**, "Frank Wedekind's German-American Parents," *The American-German Review* 12, 1946, 24-26.
- Shaw, Leroy Robert**, "Bekennnis und Erkenntnis in Wedekinds "Die Zensur"," (*Frank Wedekind zum 100. Geburtstag*, hg. von Stadtbibliothek München) München, 1964, 20-36.
- Shaw, Leroy Robert**, "Frank Wedekind zum 100. Geburtstag," *Maske und Kothurn* 11, *Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft*, Graz, Köln, 1965, 103-109.
- Sieder, Reinhard**, "Ehe, Fortpflanzung und Sexualität," (*Vom Patriarchat zur Partnerschaft*, hg. von M. Mitterauer and R. Sieder) Ch. Beck: München 1977, 1991, 149-169.
- Siegmann, Peter C.**, "Frank Wedekind als Werbetexter.," (*Der kühne Heinrich. Ein Almanach auf das Jahr 1976*, hg. von D. u. a. Bachmann) Zürich, 1975, 52-57.
- Simmel, Georg**, "Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem," (*Frauen - Zukunft* 2, 1911, 157-172 u. 253-265.
- Simmel, Georg**, "Dantes Psychologie," *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 1884, 18-69, 239-276.
- Simmel, Georg**, "Friedrich Nietzsche. Eine moralphilosophische Silhouette," *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 03.05.2006 1896, 202-215.
- Simmel, Georg**, "Zur Psychologie der Scham. (1901)," in H. Dahme and O. Rammstedt, Hg., *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*, suhrkamp tb 434: Frankfurt/M., 1995, 140-150.
- Simon, Frank**, "Frank Wedekind. Ein ernster Clown," *Zeitschrift "Info"* 3. *Sozialberichte aus der anthroposophischen Arbeit*, 1986, 16-19.
- Sl.**, "'Franziska" im Theater am Nollendorfpfplatz," *Rote Fahne* 9, Berlin, 1926.
- Sperr, Franziska**, *Die kleinste Fessel drückt mich unerträglich. Das Leben der Franziska zu Reventlow*, München: Goldmann TB 72510, 1995.

**Spielrein, Dr. Sabina**, "Die Destruktion als Ursache des Werdens," (*Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathische Forschungen*, Leipzig, 1912, 465-503.

**Stadtbibliothek München**, Frank Wedekind zum 100. Geburtstag, München: 1964.

**Stern, Ernst**, *Café Größenwahn*, Dortmund: Harenberg Kommunikation, 1980.

**Stewart, Corbet**, "Comedy, Morality and Energy in the Work of Wedekind," *Publications of the English Goethe Society* 56, 1985/86, 56-73.

**Stöcker, Helene**, "Zur Reform der sexuellen Ethik (1905)," in M. Janssen-Jureit, Hg., *Frauen und Sexualmoral*, (Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten, hg. von G. Brinker-Gabler) Fischer Taschenbuch: Frankfurt/M., 1986, 110-120.

**Stöcker, Dr. phil. Helene**, "Wedekind und die Frauenbewegung," *Morgen* 1, Berlin, 1907, 250f..

**Storck, Karl Dr.**, "Wedekind," (*Deutsche Literaturgeschichte*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung: Stuttgart, 1920, 609-613.

**Strich, Fritz**, "Frank Wedekind," (*Dichtung und Zivilisation*, Meyer & Jessen: München, 1928, 179-191.

**Stümcke, Heinrich**, "Frank Wedekind, Franziska," (*Vor der Rampe. Neue dramaturgische Blätter*, Schulzesse Hof-Buchdruckerei: Oldenburg, Leipzig, 1915, 148-151.

**Sudau, Ralf**, "Johann Wolfgang Goethe: Faust I und Faust II. Interpretation," (*Oldenbourg Interpretationen*, Band 64 hg. von K. Bogdal and C. Kammler) Oldenbourg: München, 1998.

**Taylor, Gordon Rattray**, *Kulturgeschichte der Sexualität*, Frankfurt: 1839/1977.

**Taylor, Gordon Rattray**, *Wandlungen der Sexualität*, Eugen Diederichs, 1957.

**Theis, Otto F.**, "Frank Wedekind," *Poet Love* 24, 1913, 237-247.

**Theweleit, Klaus**, *männerphantasien. 1. frauen, fluten, körper, geschichte.*, Hamburg 1980: Rowohlt, rororo sachbuch 7299, 7300, 1983.

**Thoma, Ludwig**, *Leute, die ich kannte*, München: Piper, 1923.

**Trotzkij, Leon**, "Frank Wedekind," (*literatur und revolution, nach der russischen erstausgabe von 1924*, Berlin, 1968, 366-387.

**Ude, Karl**, "Eine Ehe wie im Drama.," *Welt und Wort* 25. *Literarische Monatsschrift*, 1970, 205-207.

**Ude, Karl**, "Wedekinds Welt und Wirkung.," *Welt und Wort* 19, *Literarische Monatsschrift*, 1964, 266.

**Ufer, Marianne**, "Wandlung der Prostitutionsauffassung im Werk Frank Wedekinds," 2001, 163-180.

**Vinçon, Hartmut**, "Ernst Rowohlt. Frank Wedekind. Kurt Wolff. Erfahrungen im Umgang mit Verlegern," (*Frank Wedekind. Texte, Studien, Interviews*, hg. von E. Austermühl, A. Kessler and H. Vinçon) Georg Büchner Buchhandlung: Darmstadt, 1989, 443-454.

**Vinçon, Hartmut**, *Frank Wedekind, sammlung Metzler*, 1987.

**Vinçon, Hartmut**, *Frank Wedekinds Maggi-Zeit. Reklamen / Reiseberichte / Briefe / . Mit einem Essay von Rolf Kieser*, Darmstadt: Jürgen Häusser, 1992.

**Vinçon, Hartmut**, "Wedekind, Frank," (*Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hg. von W. Killy) Bertelsmann Lexikon: 1992, 174-177.

**Viviani, Annalisa**, *Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche*, München: Winkler, 1970.

**Vogel, Gerhard**, "Johann Jakob Bachofen und Frank Wedekind," (*Der Mythos der Pandora.*, Helmut Buske, *Hamburger Philologische Studien* 17: Hamburg, 1972, 150-159.

**Volkman-Schluck, Karl-Heinz**, *Leben und Denken. Interpretationen zur Philosophie Nietzsches*, Frankfurt/M.: 1968.

**Watzlawick; Paul**, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*, München 1977: piper TB 1790, 1996.

**Wedekind, Kadidja**, "Die Schloßkinder," *Atlantis*, 36. Länder, Völker, Reisen, 1964.

**Wedekind, Kadidja**, *Franziska und Galatea. Entnommen aus "Skandal und Legenden einer Biographie Frank Wedekinds (nicht fertiggestellt)*, *Literaturarchiv Monacensia München: Monacensia*, o.J..

**Wedekind, Kadidja**, "Mein Vater Frank Wedekind," *Münchener Merkur* vom 18.7.1964, München, 1964.

- Wedekind, Kadidja**, "Mutmaßungen über "Musik"," (Frank Wedekind. *Texte, Interviews, Studien, Pharus I*, hg. von E. Austermühl, A. Kessler and H. Vinçon) Georg Büchner Buchhandlung: Darmstadt, 1989, 15-18.
- Wedekind, Kadidja**, "Wedekind und seine Kinder," *Der Querschnitt* 11., 1931, 526-530.
- Wedekind, Kadidja**, "Wiederkehr der Pandora. Pantominisches Vorspiel," (*Die Büchse der Pandora. Manuskript*, hg. von F. Wedekind) *Drei Masken*: Berlin, 1947, 1-11.
- Wedekind, Pamela**, "Erinnerung an die Großmutter Wedekind im Steinbrüchli," *Lenzburger Neujahrsblätter* 48, Aarau, 1977, 32-38.
- Wedekind, Pamela**, "Nachwort," (*Gedicht und Chansons.*, hg. von F. Wedekind) *Fischer TB* Nr. 933: Frankfurt /M, Hamburg, 1968, 144-157.
- Wedekind, Pamela**, "Nachwort: Mein Vater und seine Kinder," *Frank Wedekind: Der Kammersänger*, reclam: Stuttgart, 1967, 57-66.
- Wedekind, Tilly**, "Meine erste Begegnung mit Frank Wedekind," (*Frank Wedekind zum 100. Geburtstag*, hg. von Stadtbibliothek München) München, 1964, 9-14.
- Wedekind, Tilly**, *Lulu. Die Rolle meines Lebens*, München, Bern, Wien: Rütten + Loening, 1969.
- Wedekind, Tilly**, "Wedekinds größtes Modell: er selbst," *Uhu* 3 (Monatshefte des Ullsteinverlages), 1927, 49-55.
- Wedekind, Tilly and Bartels, Adolf**, "Die Abstammung Frank Wedekinds," *Deutsche Allgemeine Zeitung* v. 16.8.1935, Berlin, 1935.
- Weidl, Erhard**, "Zur Edition der Notizhefte Frank Wedekinds," (*Die Nachlassedition. La publication de manuscrits inédits.*, hg. von L. Hay and W. Woessler) *Peter Lang, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongreßberichte, Band 4*: Bern, Frankfurt/M., Las Vegas, 1979, 241-244.
- Weinhöppel, Hans Richard**, "Erinnerungen an Frank Wedekind.," *Kölnische Zeitung* v. 31.3.1931, Köln, 1931.
- Weininger, Otto**, *Geschlecht und Charakter*, Wien: 1903.
- Wesel, Uwe**, *Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft*, Frankfurt/M. 1980: Suhrkamp TB 333, 1981.
- Westervelt, William Osborne**, *Frank Wedekind and the search for morality. (Diss.)*, Univers. of Southern California: Maschinenschrift, 1966.
- Willeke, Audrone Barunas**, "Frank Wedekind and the "Frauenfrage"," *Monatshefte* 72. *Women in and on Literature*, 1980, 26-38.
- Willeke, Audrone Barunas**, *Frank Wedekind's narrative prose. (Diss.)*, Stanford University: Microfilm, 1972.
- Wittels, Dr.**, "Die natürliche Stellung der Frau," (*Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung von 1906-1908*, hg. von H. Nunberg and E. Federn) S. Fischer: Frankfurt/M., 1976, 327-333.
- Zadek, Peter**, *Lulu. Eine deutsche Frau frei nach Wedekind*, Frankfurt: Athenäum, 1988.
- Zivier, G.**, "Unser schwieriges Verhältnis zu Frank Wedekind," *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, v. 7.5.1958, 1958.
- Zola, Émile**, *Nana. Roman*, o.O.: Goldmann, 1981.
- Zweig, Stefan**, "Wedekind, der Unbürgerliche," (*Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*, S. Fischer: Frankfurt, 1984, 80-82.



## 13 Anhang

### 13.1 Kommissionsmitglieder<sup>366</sup>

#### I. Kommission

**Gruber**, Dr. Max von;  
kgl. Obermedizinalrat  
**Halbe**, Dr. Max  
Schriftsteller  
Ausgetreten am 15.3.1912;  
Ersatz: Thomas Mann  
**Muncker**, Dr. Franz;  
Professor für Philologie

#### II. Kommission

**Hildebrand**, Ritter Adolf von;  
Professor; bildender Künstler  
**Kerschensteiner**, Dr. Georg;  
Oberstudienrat, Stadtschulrat  
**Mensi**, Freiherr Alfred  
Klarbach;  
Schriftsteller und Redakteur;

#### I. Ersatz-Kommission

**Crusius**, Dr. Otto;  
Professor der Philologie  
**Gleichen-Russwurm**, Freiherr Karl  
von;  
Gutsbesitzer, kgl. Kämmerer

**Kraepelin**, Dr. Emil;  
Professor für Psychiatrie

#### II. Ersatz-kommission

**Arnold**, Dr. Ritter Bernhard von;  
Oberstudienrat  
**Basil**, Friedrich;  
Regisseur, Schauspieler

**Cornelius**, Dr. Hans;  
Professor für Mathematik;  
Ausgetreten Sommer 1910 wg. Ruf an  
Universität  
Ersatz: Josef Hofmiller

<sup>366</sup> Die Daten sind Meyer (1982) S. 86-92, entnommen, dort sind auch die ausführlicheren Lebensläufe der Kommissionsmitglieder nachzulesen.

### **I. Kommission**

**Nicklas**, Johann;  
Gymnasialrektor

**Possart**, Ritter Ernst Heinrich v.  
Generalintendant

**Stadler**, Anton;  
Professor bildende Künste;  
Verstorben 1917;  
kein Ersatz

**Mann**, Thomas  
Schriftsteller;  
ausgetreten am 26.5.1913;  
kein Ersatz

### **II. Kommission**

**Moulin-Eckhart**, Dr. Graf Du;  
Professor für Geschichte

**Müller**, Dr. Ritter Friedrich  
von;  
Neurologe

Weigand, Wilhelm  
Schriftsteller

**Werther**, Dr. Julius von;  
Schauspieler und Intendant;  
Verstorben 1910,  
Ersatz: Mensi

### **I. Ersatz-Kommission**

**Savits**, Jozza;  
Schauspieloberregisseur;  
Verstorben 1915;  
Kein Ersatz

**Sulger-Gebing**, Dr. Emil;  
Professor Literaturgeschichte

**Voll**, Dr. Karl;  
Professor, Konservator;  
Verstorben 1917;  
Ohne Ersatz

### **II. Ersatz-kommission**

**Grassmann**, Dr. Karl;  
Praktischer Arzt, Sanitätsrat

**Ruederer**, Josef;  
Schriftsteller;  
Verstorben 1915;  
Ohne Ersatz

**Schnorr**, Dr. Hanns von Carolsfeld;  
Kgl. Direktor der Hof- und Staatsbibliothek  
München

**Hofmiller**, Dr. Josef;  
Gymnasialprofessor;  
Ersatz für Cornelius am 4.1.1911

### 13.2 Entscheidungen des Zensurbeirates: Der Fall Wedekind<sup>367</sup>

| Jahr | Titel                         | Einreichung | Zensurbeirat  | Datum      | Entscheidung  |
|------|-------------------------------|-------------|---|------------|---|
| 1898 | <i>ERDGEIST</i>               |             |   | 29.10.1898 | Öffentlich aufgeführt   |
| 1900 | <i>DER KAMMERSÄNGER</i>       |             |   | 24.7.1900  | Öffentlich aufgeführt   |
| 1902 | <i>SO IST DAS LEBEN</i>       |             |   | 22.2.1902  | Öffentlich aufgeführt   |
|      | <i>DER MARQUIS VON KEITH</i>  |             |   | 20.10.1902 | Öffentlich aufgeführt   |
| 1904 | <i>DIE BÜCHSE DER PANDORA</i> |             | Vernichtung wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften   | 29.3.1904  | Vernichtet  |
| 1905 | <i>HIDALLA</i>                |             |   | 18.2.1905  | Öffentlich aufgeführt   |
| 1906 | <i>TOTENTANZ</i>              |             | Trotz mehrfacher Verbote wegen Herstellung und Verbreitung unzüchtiger Schriften durch Staatsanwaltschaft München wieder freigegeben. | 11.6.1906  | Verbot im Münchner Schauspielhaus aus Gründen des Anstands und der Sittlichkeit |
| 1907 | <i>FRÜHLINGS ERWACHEN</i>     |             |   | 1907       | Verbot  |

<sup>367</sup> Die Tabelle wurde nach Bewertungen, sofern vorhanden, von mir sortiert und die Kürzel I, II, E I, E II eingefügt, die für den Kommissionsnamen stehen. Die hier dargestellte Tabelle ist eine Ergänzung und Weiterentwicklung der ursprünglich von Meyer zusammengestellten. Meyer (1982), S. 323-337.

| <b>Jahr</b> | <b>Titel</b>                      | <b>Einreichung</b> | <b>Zensurbeirat</b>   | <b>Datum</b>               | <b>Entscheidung</b>   |
|-------------|-----------------------------------|--------------------|---|----------------------------|---|
| <b>1908</b> |                                   |                    | EINSETZUNG DES ZENSURBEIRATES   |                            |   |
| <b>1908</b> | <i>FRÜHLINGS<br/>ERWACHEN</i>     | 9.4.1908           | (+) Halbe (I), Stadler (I), Nicklas (I), Possart (I), Gruber (I)<br>(-) Muncker   | 21.4.1908<br><br>22.4.1908 | Genehmigt 11.5.1908<br>17.7.1908 Oberbürgermeister<br>zur Entscheidung vorgelegt<br>31.7.1908 endgültig genehmigt<br>Ohne Aufwand genehmigt |
|             | <i>DIE BÜCHSE DER<br/>PANDORA</i> | 27.8.1908          | (-) Gruber (I), Nicklas (I), Possart (I), Muncker (I), Stadler (I)<br>(+) Halbe (I)   | 1.10.1908                  | Verbot am 25.11.1908  |
| <b>1908</b> | <i>MUSIK</i>                      |                    |   | 26.9.1908                  | Ohne Aufwand genehmigt  |
|             | <i>OAHA</i>                       | 12.10.1908         | (-) Schnorr (E II), Gleichen (E I), Voll (E I), Nicklas (I), Basil (EII),<br>Arnold (E II)<br>(+) Cornelius (E II), Grassmann (E II), Ruederer (EII)  | 20.10.1908                 | Verbot am 25.11.1908  |
| <b>1909</b> | <i>ZENSUR</i>                     |                    |   | 27.7.1909                  | Ohne Aufwand genehmigt  |
|             | <i>TOTENTANZ</i>                  | Ende<br>1909       | Dezember  |                            | Zurückgezogen aus Termin- und<br>Finanzgründen  |
| <b>1910</b> | <i>TOTENTANZ</i>                  | 19.4.1910          | (-) Kerschensteiner (II), Müller (II) Weigand (II)<br>(+) Moulin (II), Basil, (E II)<br>(gegen öffentliche Aufführung, evtl. geschlossen) Muncker (I) | 20.4.1910                  | Verbot am 25.5.1910   |
|             | <i>DIE BÜCHSE DER<br/>PANDORA</i> | 19.4.1910          | (-) Crusius (E I), Gleichen (E I), Kraepelin (E I), Savits (E I), Sulger (E I),<br>Voll (E I)   | 22.4.1910                  | Erneutes Verbot am 17.5.1910,<br>(Genehmigung nicht in<br>Aussicht)   |

| <b>Jahr</b> | <b>Titel</b>  | <b>Einreichung</b> | <b>Zensurbeirat</b>  | <b>Datum</b> | <b>Entscheidung</b>  |
|-------------|---|--------------------|--|--------------|--|
|             | <i>DER LIEBESTRANK</i>  |                    |  | 17.11.1910   | Ohne Aufwand genehmigt   |
| 1911        | <i>TOTENTANZ</i>  |                    |  | 14.1.1911    | Verbot   |
| 1911        | <i>IN ALLEN SÄTTELN<br/>GERECHT<br/>UND<br/>MIT ALLEN HUNDEN<br/>GEHETZT<br/>DER STEIN DER<br/>WEISEN</i> |                    |  |              | Verbot am 14.1.1911<br>Aus Gründen des Anstandes   |
|             | <i>OAHA</i>   | April 1911         |  | 4.3.1911     | Ohne Aufwand genehmigt   |
|             | <i>TOTENTANZ</i>  |                    |  | 22.4.1911    | Verbot am 24.5.1911  |
|             | <i>OAHA</i>   | 19.11.1911         | (-) Arnold (E II), Basil ( E II), Gleichen (E I), Nicklas (I), Voll (E I)<br>(+ mit Strichen) Hofmiller (E II)   | 22.4.1911    | Verbot aufrechterhalten am<br>24.5.1911  |
|             | <i>FRANZISKA</i>  | 30.10.1911         | Moulin (II), Weigand (II), Mensi (II)  | 2.11.1911    | Öffentl. Vorlesung im Hotel<br>Vier<br>Jahreszeiten;<br>genehmigt am 14.11.1911  |
|             | <i>SCHLOSS<br/>WETTERSTEIN</i>  | 12.10.1911         | (+) Weigand (II), Hofmiller (E II), Graßmann (E II), Gruber (I), Stadler (I),<br>Nicklas (I), Arnold (E II), Schnorr (E II), Basil (E II), Ruederer (E II)<br>(Enthaltung) Muncker (I) | 28.11.1911   | Verbot vom 14.1.1911 am<br>30.10.1911 erneuert;<br>Auf Veranlassung der Reg. V.<br>Obb. Anhörung des<br>Zensurbeirats;<br>Beschwerde abgewiesen von<br>Reg. Von Obb am 31.1.1912 |

| <b>Jahr</b> | <b>Titel</b>                        | <b>Einreichung</b> | <b>Zensurbeirat</b>  | <b>Datum</b> | <b>Entscheidung</b>   |
|-------------|-------------------------------------|--------------------|--|--------------|---|
|             | <i>OAHA</i>                         | 27.12.1911         | Einreichung durch Frank Wedekind mit Bitte um Genehmigung  | 10.1.1912    | Abgelehnt   |
| <b>1912</b> | <i>OAHA</i>                         |                    |  | 4.3.1912     | Verbot aufrechterhalten   |
|             | <i>FRANZISKA</i>                    | 27.4.1912          | (+)Muncker (I), Nicklas (I), Stadler (I), Weigand (II), Graßmann (E II), Ruederer (E II), Crusius (E I), Savits ( E I), Kraepelin (E I), Sulger (E I)<br>(-) Gruber (I), Mensi (II), Arnold (E II),<br>(Entscheidung nicht nachgewiesen) Th. Mann (I), Moulin (II), Hildebrand (II), Kerschensteiner (II), Müller (II), Basil (E II), Hofmiller (E II), Schnorr (E II), Gleichen (E I), Voll (E I) | 27.4.1912    | Genehmigt am 8.7.1912;<br>In Sitzung des Zensurbeirates vom 21.4.1912 |
|             | <i>OAHA</i>                         | 12.7.1912          |  |              | Genehmigt unter starken Auflagen                                      |
| <b>1912</b> |                                     |                    |  |              |   |
| <b>1913</b> | <i>IN ALLEN SÄTTELN<br/>GERECHT</i> |                    |  | 15.4.1913    | Verbot  |
|             | <i>TOTENTANZ</i>                    |                    |  | 15.4.1913    | Verbot  |
|             | <i>LULU</i>                         | 24.4.1913          | (-) Gruber (I), Nicklas (I), Possart, Stadler (I), Moulin (II), Kerschensteiner (II), Müller (II), Mensi (II), Kraepelin (E I), Savits (E I), Voll (E I), Arnold (E II), Hofmiller (E II), Graßmann (E II), Schnorr (E II)<br>(+) Weigand (II), Sulger (E I), Basil (E II), Ruederer (E II), Mann (I)<br>(unbestimmt) Muncker (I), Crusius (E I), Gleichen (E I)                                   | 25.4.1913    | Öffentliche Aufführung am 16.5.1913 verboten                          |
|             | <i>LULU</i>                         | 17.5.1913          |  | 19.5.1913    | Verbot  |
| <b>1914</b> | <i>SIMSON</i>                       |                    | Gruber (I), Muncker (I), Nicklas (I), Possart (I), Stadler (I), Moulin (II), Müller (II), Weigand (II), Mensi (II), Crusius (E I), Gleichen (E I), Kraepelin (E I), Savits (E I), Sulger (E I), Voll (E I), Arnold (E II), Basil   |              | Verbot;<br>Beschwerde von der Reg. V. Obb. im Juni 1914 abgewiesen    |

| <b>Jahr</b> | <b>Titel</b>                      | <b>Einreichung</b> | <b>Zensurbeirat</b><br>(E II), Hofmiller (E II), Graßmann (E II), Ruederer (E II), Schnorr (E II) | <b>Datum</b> | <b>Entscheidung</b>   |
|-------------|-----------------------------------|--------------------|---|--------------|---|
| 1916        | <i>SCHLOSS<br/>WETTERSTEIN</i>    |                    |   | 1.6.1916     | Verbot der geschlossenen<br>Aufführung<br>Bestätigt am 30.10.1916         |
| 1916        | <i>DER SCHNELLMALER</i>           | 4.7.1916           | Gruber (I), Kraepelin (E I), Sulger (E I), Moulin (II), Voll (E I) Hofmiller (E II)               |              | Genehmigt am 20.7.1916,<br>ohne großen Aufwand<br>genehmigt, UA 29.7.1916 |
|             | <i>TILL EULENSPIEGEL</i>          |                    | Keine Begutachtung  |              | Genehmigt unter Auflagen am<br>16.11.1912                                 |
|             | <i>ELINS ERWECKUNG</i>            | 12.7.1916          | Hofmiller (E II), Kraepelin (E I), Sulger (E I), Voll (E I) Gruber (I),<br>Moulin (II)            |              | Zurückgezogen;<br>Ohne Bescheid   |
|             | <i>FELIX<br/>UND<br/>GALATHEA</i> | 12.7.1916          | Hofmiller (E II), Kraepelin (E I), Sulger (EI), Voll (E I), Gruber(I), Moulin (II)                |              | Zurückgezogen;<br>Ohne Bescheid   |
|             | <i>TOTENTANZ</i>                  | September 1916     |   | 19.9.1916    | Verbot<br>Hinweis, Stück des im<br>Widerspruch zum Ernst der Zeit         |

### ***13.3 Internetquellen ohne Paginierung***

#### **13.3.1 Anja Himmel: Giorgione und Tizian: Schlummernde Venus**



Universität Leipzig - Institut für Kunstgeschichte. Meister der italienischen Renaissance in de - Microsoft Internet Explorer

Datei Bearbeiten Ansicht Favoriten Extras ?

Zurück Suchen Favoriten

Adresse <http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/2giorgione-venus.html> Wechseln zu Links

[Homepage](#) > [Komplette Übersicht](#) > [Meisterwerke der italienischen Renaissance in der Galerie Alte Meister in Dresden](#) > [Giorgione und Tizian](#)

**UNIVERSITÄT LEIPZIG**

Institut für Kunstgeschichte.  
Galerie Alte Meister  
in Dresden

## Giorgione und Tizian: Schlummernde Venus

von Anja Himmel

**Giorgione und Tizian**

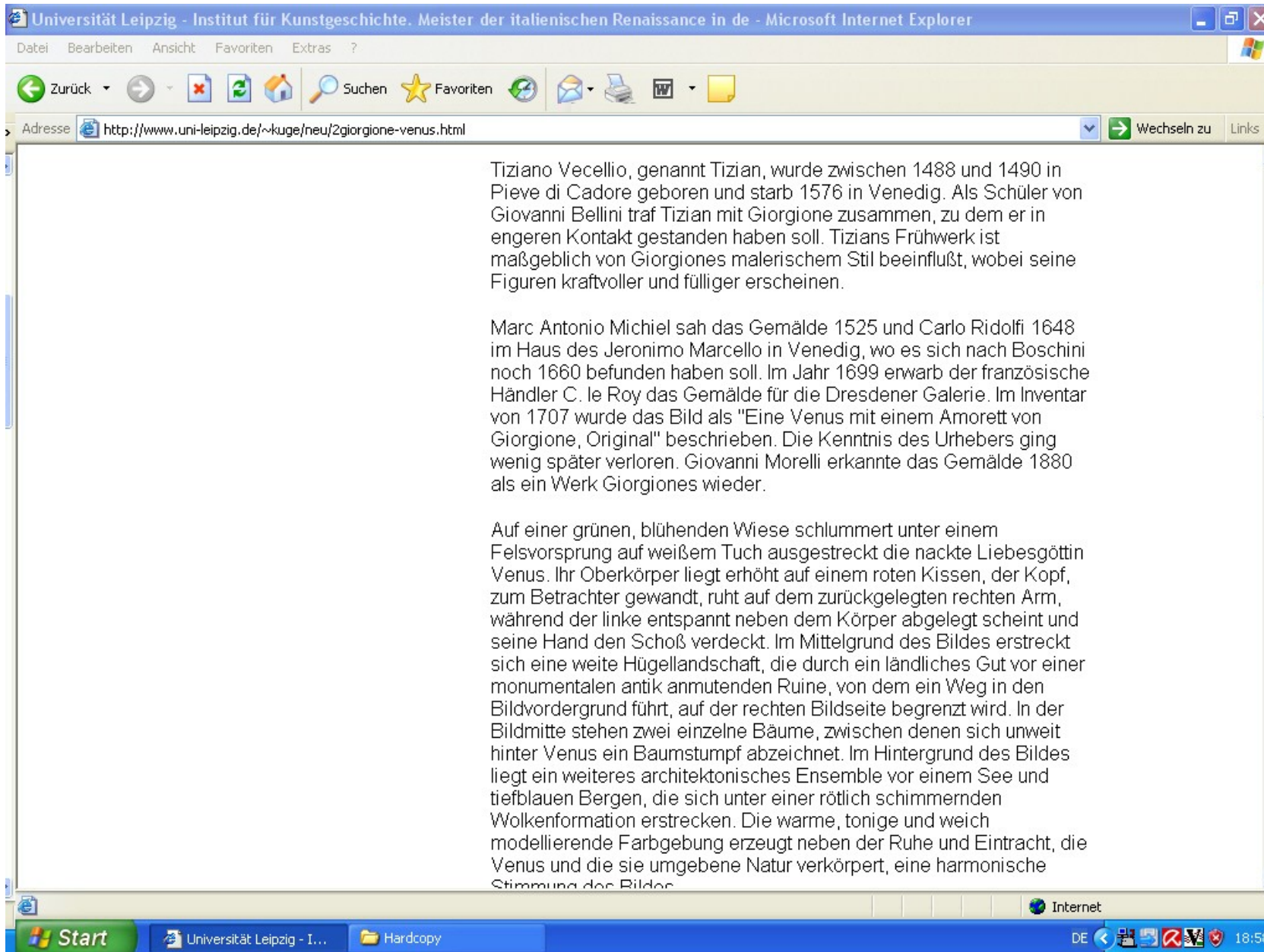


*Schlummernde Venus, um 1508-10  
Öl auf Leinwand, 108,5 x 175 cm.  
Gemäldegalerie Alte Meister Dresden,  
Gal.-Nr. 185*

Giorgio da Castelfranco, genannt Giorgione, wurde 1477 oder 1478 in Castelfranco geboren und starb 1510 in Venedig. Der Künstlerbiograph Giorgio Vasari beschreibt Giorgione in seiner Vitenausgabe von 1568 als hochgebildeten, philosophisch und musikalisch interessierten jungen Mann, dessen Lehrer Giovanni Bellini gewesen sei. Mit Hilfe der Ölfarbentechnik entwickelte er einen malerischen Stil, der durch seine warmen, tonigen und weich modellierenden Farben die venezianische Malerei von der Frührenaissance zur Hochrenaissance führte. Dabei wählte Giorgione für seine poesievollen, romantisierenden Darstellungen meist mythologisch-allegorische Sujets, die Mensch und Natur in harmonischer Einheit zeigen. Obwohl nur wenige Werke von Giorgione bekannt sind, wurde seine Malerei, als sogenannter Giorgionismus, zur Ausdrucksweise einer ganzen Künstlergeneration, zu der auch der jüngere Tizian gehörte.

Tiziano Vecellio, genannt Tizian, wurde zwischen 1488 und 1490 in Pieve di Cadore geboren und starb 1576 in Venedig. Als Schüler von Giovanni Bellini traf Tizian mit Giorgione zusammen, zu dem er in engeren Kontakt gestanden haben soll. Tizians Frühwerk ist

Fertig Internet



Universität Leipzig - Institut für Kunstgeschichte. Meister der italienischen Renaissance in de - Microsoft Internet Explorer

Datei Bearbeiten Ansicht Favoriten Extras ?

Zurück Suchen Favoriten

Adresse <http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/2giorgione-venus.html> Wechseln zu Links

tiefblauen Bergen, die sich unter einer rötlich schimmernden Wolkenformation erstrecken. Die warme, tonige und weich modellierende Farbgebung erzeugt neben der Ruhe und Eintracht, die Venus und die sie umgebene Natur verkörpert, eine harmonische Stimmung des Bildes.

Das Gemälde gilt als die erste großformatige Darstellung, in der sich Venus in völliger Nacktheit ruhend zeigt. Ebenso kühn wie die Thematik ist die Rhythmik der Komposition, die durch den sichelförmigen Umriß der Venus' sowie dessen heute nicht mehr sichtbare Fortsetzung durch den Amor am Fußende der Liebesgöttin konstituiert wird.

Es handelt sich hierbei zweifellos um das Bild, das Marc Antonio Michiel 1525 im Hause des Jeronimo Marcello in Venedig sah und in seinem Tagebuch notierte. Michiel sowie auch Carlo Ridolfi 1648 berichten, daß Tizian, nach Giorgiones frühem Tod an der Pest, das unvollendete Gemälde fertigstellte, indem er die Landschaft und einen kleinen Amor hinzufügte, der allerdings aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Bildes 1837 übermalt wurde, heute aber noch auf Röntgenaufnahmen zu sehen ist. Tizian stand zu jener Zeit so stark im Banne Giorgiones, daß ihre Hände kaum zu scheiden sind. Im Jahr 1992 unternommene Untersuchungen am Bild brachten Vorzeichnungen zutage, die höchstwahrscheinlich auf Giorgione zurückgeführt werden können. Die Figur der Venus wurde auf einem weich drapierten Lager über die ganze Breite des Vordergrundes arrangiert, so daß sie weniger in, sondern vor der Landschaft gelegen haben könnte. Eine bis fast an den Körper heranreichende Tallandschaft mit einem Gewässer im Hintergrund, ein Buschwerk hinter dem Kopf der Venus, ein Weg, der hinter der Figur zum ländlichen Gut hinaufführte und eine flachere Silhouette der Gebäude, zeigen eine ursprünglich anders gedachte Konzeption des Gemäldes an. Dennoch hat Tizian mit viel Subtilität das Bild vollendet, indem er den kleinen Amor zu Füßen der Venus plazierte und dem

Start Universität Leipzig - I... - 243 Hardcopy DE 18:58

Universität Leipzig - Institut für Kunstgeschichte. Meister der italienischen Renaissance in de - Microsoft Internet Explorer

Datei Bearbeiten Ansicht Favoriten Extras ?

Zurück Suchen Favoriten

Adresse <http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/2giorgione-venus.html> Wechseln zu Links

zeigen eine ursprünglich anders gedachte Konzeption des Gemäldes an. Dennoch hat Tizian mit viel Subtilität das Bild vollendet, indem er den kleinen Amor zu Füßen der Venus plazierte und dem landschaftlichen Hintergrund seine eigene Handschrift verlieh. Nicht nur die stilistische Ähnlichkeit in der Ausführung der Figur des Amors von Tizian in der Wiener Akademiegalerie, ein Fragment einer ursprünglich größeren Komposition, auch die wiederholende Gestaltung des ländlichen Architekturensembles jenes Bildes, zeigen an, daß Tizian beide Motive wiederholt verarbeitet hat. Auch in den Gemälden "Noli me tangere" (1511/12, London, National Gallery) und "Die Himmlische und die Irdische Liebe" (1514, Rom, Galleria Borghese) zitierte Tizian das ländliche Gut relativ detailgetreu, so daß seine Handschrift für dieses Bildelement als gesichert erscheinen darf. Die liegende Figur der Venus behielt Tizian unverändert bei und reduzierte nur das luxuriöse Tuch, auf dem die Liebesgöttin gelagert ist, durch Grün im Vordergrund, so daß sich Venus jetzt in die Landschaft gebettet befindet.

Die Venus verkörpert hier als *Venus Pudica* in aller Keuschheit das Schönheitsideal der Hochrenaissance, daß sich im Einklang mit der sie umgebenden Natur befindet. Das Bild ist als poetische Huldigung an die Schönheit und Natur gleichermaßen zu verstehen. Die Nacktheit konnte in der Renaissance als Verkörperung von Tugend gelten. In dieser Hinsicht sei auf den Vorschlag von Jaynie Anderson verwiesen, die das Bild als ein Auftragswerk für die Hochzeit des Jeronimo Marcello mit Morosina Pisani am 9. Oktober 1507 erklärt, indem sie auf die alte Tradition antiker Hochzeitsgedichte hinweist, die diese ruhende Venus vor ihrem großen Auftritt als Hochzeitspatronin beschreiben. Im gleichen Zusammenhang sei an die drei Bäume im Mittelgrund des Bildes erinnert, die sinnbildlich für die drei Lebensalter stehen können. Für die Interpretation des markanten Baumstumpfes direkt hinter Venus im Mittelpunkt des Bildes als Symbol für Fruchtbarkeit und Fortpflanzung, kann vergleichend ein etwa

Start Universität Leipzig - I... - 244 Hardcopy DE 18:59

Universität Leipzig - Institut für Kunstgeschichte. Meister der italienischen Renaissance in de - Microsoft Internet Explorer

Datei Bearbeiten Ansicht Favoriten Extras ?

Zurück Suchen Favoriten

Adresse <http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/2giorgione-venus.html> Wechseln zu Links

Fruchtbarkeit und Fortpflanzung, kann vergleichend ein etwa zeitgleiches Gemälde Tizians, "Die drei Lebensalter" (1511/12, Edinburgh, National Gallery), herangezogen werden, in dem er zwei schlafende Kindlein und einen spielenden Putto unter einem Baumstumpf darstellte. Im Dresdener Gemälde scheinen demnach nicht nur Schönheit und Tugend angesprochen, sondern auch der Aspekt der Fortpflanzung, der sich entsprechend in den Hochzeitsgedanken einfügen ließe.

Um den Erhaltungszustand des ursprünglich durch Feuchtigkeitseinwirkungen stark beschädigten Bildes zu stabilisieren, wurde das Gemälde 1843 auf eine neue Leinwand übertragen. Nach weiteren konservatorischen Arbeiten im Jahr 1899 ist das Gemälde immer ausgestellt gewesen und hat große Belastungen, wie die Auslagerung im Zweiten Weltkrieg und danach in Moskau, recht gut überstanden. Die im Jahr 1992 aufwendig ausgeführte Untersuchung, Dokumentation und Konservierung brachte nicht nur neue Erkenntnisse zu den Entstehungsbedingungen des Gemäldes, sondern trug auch zu einer vorerst zufriedenstellenden Stabilisierung des Erhaltungszustandes bei.

Literatur:

M. Boschini, Carta del navegar pitoresco, Venedig 1660; I. Lermoloeff (Giovanni Morelli), Die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Leipzig 1880; M. Michiel, Anonimo Morelliano, hrsg. von T. Frimmel, Wien 1888; L. Justi, Giorgione, 2 Bde., Berlin 1908; C. Ridolfi, Le maraviglie dell' arte, Venedig 1648, hrsg. von D.v. Hadeln, 2 Bde., Berlin 1914-24; H. Posse, Die Rekonstruktion der Venus mit dem Cupido von Giorgione, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 52, 1931, S. 29-35; K. Oettinger, Die wahre Giorgione Venus, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. XIII, 1944, S. 113-139; S. Howard, The

Start Universität Leipzig - I... Hardcopy DE 18:59

Somit vorerst zum nachstehenden Stammbaum des Erhaltungszustandes bei.

#### Literatur:

M. Boschini, Carta del navegar pitoresco, Venedig 1660; I. Lermolieff (Giovanni Morelli), Die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Leipzig 1880; M. Michiel, Anonimo Morelliano, hrsg. von T. Frimmel, Wien 1888; L. Justi, Giorgione, 2 Bde., Berlin 1908; C. Ridolfi, Le maraviglie dell' arte, Venedig 1648, hrsg. von D.v. Hadeln, 2 Bde., Berlin 1914-24; H. Posse, Die Rekonstruktion der Venus mit dem Cupido von Giorgione, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 52, 1931, S. 29-35; K. Oettinger, Die wahre Giorgione Venus, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. XIII, 1944, S. 113-139; S. Howard, The Dresden Venus and its Kin. Mutation and Retrieval of Types, in: The Art Quarterly, II, Detroit 1979, S. 90-111; J. Anderson, Giorgione, Tizian and the Sleeping Venus, in: Tiziano e Venezia, Vicenza 1980, S. 337-342; C. Hornig, Giorgiones Spätwerk, München 1987 (mit ausführlicher Bibliographie zum Thema); M. Fleischer/ F. Mairinger, Der Amor der Akademiegalerie in Wien, in: Die Kunst und ihre Erhaltung. R.E. Straub zum 70. Geburtstag, Worms 1990, S. 148-168; M. Giebe, Die "Schlummernde Venus" von Giorgione und Tizian. Bestandaufnahme und Konservierung - neue Ergebnisse der Röntgenanalyse, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1992, S. 91-108; J. Anderson, Giorgione. Peintre de la "Brieveté Poétique", Paris 1996; C. Ginzburg, Die Venus von Giorgione (wird voraussichtlich Oktober 1998 im Akademie-Verlag Berlin in einem Sammelband von Vorträgen am Warburg-Haus Hamburg, hrsg. von Wolfgang Kemp/ Gert Mattenklott/ Martin Warnke, erscheinen).



### **13.3.2 Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung. Sprüche und Pfeile**

Friedrich Nietzsche - Götzen-Dämmerung: Sprüche und Pfeile - Microsoft Internet Explorer

Adresse <http://www.textlog.de/3572.html>

Philosophie Belletristik Wörterbücher

textlog.de  
Historische Texte & Wörterbücher

Suche

Home Impressum Copyright

Friedrich Nietzsche  
-  
Götzen-Dämmerung  
(1889)

Friedrich Nietzsche ▶ Götzen-Dämmerung

**Sprüche und Pfeile.**

« Zurück 1 | 2 | 3 Weiter »

**Vorwort**

↳ **Sprüche und Pfeile**

**Das Problem des Sokrates**

**Die "Vernunft" in der Philosophie**

**Wie die "wahre Welt" endlich zur Fabel wurde**

**Moral als Widernatur**

**Die vier grossen Irrthümer**

**Die "Verbesserer" der Menschheit**

**Was den Deutschen abgeht**

**Streifzüge eines Unzeitgemässen**

1. Meine Unmöglichkeiten

2. Renan

3. Sainte-Beuve

4. Die imitatio Christi

5. G. Eliot

6. George Sand

1

Müssiggang ist aller Psychologie Anfang. Wie? wäre Psychologie ein – Laster?

2

Auch der Muthigste von uns hat nur selten den Muth zu dem, was er eigentlich we i s s ...

3

Um allein zu leben, muss man ein Thier oder ein Gott sein – sagt Aristoteles. Fehlt der dritte Fall: man muss Beides sein – P h i l o s o p h ...

4

„Alle Wahrheit ist einfach.“ – Ist das nicht zwiefach eine Lüge? –

Gooooooooo-Anzeigen

**Ausbildung Psychologie**  
Seit über 50 Jahren - große Auswahl an Ausbildungen mit Diplomabschluß  
[www.ibw-Institut.de](http://www.ibw-Institut.de)

**Mein Persönliches Konzept**  
Sinn- und gewinnbringende Berufs- und Lebenskonzepte - Coaching  
[www.Mann-Sein.eu](http://www.Mann-Sein.eu)

**Psychologie**  
Menschliche Verhaltensweisen im Fernhochschulkurs kennenlernen.  
[www.europaeische-fernhochschule.de](http://www.europaeische-fernhochschule.de)

**Private KV - Geld Gespart**  
Günstig Privat Versichert Für Selbständige ab nur 44,- Euro!  
Krankenversicherung-  
[Freiberufer.info](http://Freiberufer.info)

**Psychol. Berater/in**

Fertig

Internet

Start

Hardcopy

Druckversion

Pischke\_06052006 - ...

Friedrich Nietzsche - ...

DE 19:13



Friedrich Nietzsche - Götzen-Dämmerung: Sprüche und Pfeile - Microsoft Internet Explorer

Adresse <http://www.textlog.de/3572.html> Wechseln zu Links

|   |   |
|---|---|
| 7. Moral für Psychologen                |   |
| 8.- 11. Zur Psychologie des Künstlers   | 5   |
| 12. Thomas Carlyle                      | Ich will, ein für alle Mal, Vieles nicht wissen. — Die Weisheit zieht auch der Erkenntniss Grenzen.   |
| 13. Emerson                             |   |
| 14. Anti-Darwin                         |   |
| 15. Psychologen-Casuistik               |   |
| 16. - 17. Der psychologische Takt       | 6   |
| 18. Zum „intellektuellen Gewissen“      | Man erholt sich in seiner wilden Natur am besten von seiner Unnatur, von seiner Geistigkeit ...   |
| 19. - 20. Schön und hässlich            |   |
| 21. - 23. Schopenhauer                  |   |
| 24. - 28. L'art pour l'art              | 7   |
| 29. Aus einer Doctor-Promotion          |   |
| 30. Das Recht auf Dummheit              | Wie? ist der Mensch nur ein Fehlgriff Gottes? Oder Gott nur ein Fehlgriff des Menschen? —   |
| 31. Noch ein Problem der Diät           |   |
| 32. Der Immoralist redet                |   |
| 33. Naturwerth des Egoismus             | 8   |
| 34. Christ und Anarchist                |   |
| 35. Kritik der Décadence-Moral          | Aus der Kriegsschule des Lebens. — Was mich nicht umbringt, macht mich stärker.   |
| 36. Moral für Ärzte                     |   |
| 37. Ob wir moralischer geworden sind    |   |
| 38. Mein Begriff von Freiheit           | 9   |
| 39. Kritik der Modernität               |   |
| 40. Die Arbeiter-Frage                  | Hilf dir selber: dann hilft dir noch Jedermann. Princip der Nächstenliebe.  |
| 41. „Freiheit, die ich nicht meine ...“ | 10  |
| 42. Wo Glaube noth thut                 |   |
| 43. Den Conservativen in's Ohr gesagt   | Dass man gegen seine Handlungen keine Feigheit begeht! dass man sie nicht hinterdrein im Stiche lässt! — Der Gewissensbiss ist unanständig. |
| 44. Mein Begriff vom Genie              |   |
| 45. Der Verbrecher und was              |   |

Fernlehrgang mit Seminarphasen 5  
Seminarorte, staatlich zugelassen  
[www.impulse-schule.de](http://www.impulse-schule.de)  
[Auf dieser Site werben](#)

Start | Hardcopy | Druckversion | Pischke\_06052006 - ... | Friedrich Nietzsche - ... | DE 19:13

Friedrich Nietzsche - Götzen-Dämmerung: Sprüche und Pfeile - Microsoft Internet Explorer

Datei Bearbeiten Ansicht Favoriten Extras ?

Zurück Suchen Favoriten

Adresse <http://www.textlog.de/3572.html> Wechseln zu Links

45. Der Verbrecher und was ihm verwandt ist 11

46. Hier ist die Aussicht frei

47. Die Schönheit kein Zufall

48. Fortschritt in meinem Sinne

49. - 51. Goethe

**Was ich den Alten verdanke**

**Der Hammer redet**

12

Hat man sein warum? des Lebens, so verträgt man sich fast mit jedem wie? — Der Mensch strebt nicht nach Glück; nur der Engländer thut das.

13

Der Mann hat das Weib geschaffen — woraus doch? Aus einer Rippe seines Gottes, — seines „Ideals...“

14

Was? du suchst? du möchtest dich verzehnfachen, verhundertfachen? du suchst Anhänger? — Suche Nullen! —

15

Posthume Menschen — ich zum Beispiel — werden schlechter verstanden als zeitgemässe, aber besser gehört. Strenger: wir werden nie verstanden — und daher unsre Autorität ...

« Zurück 1 | 2 | 3 Weiter »

Internet

Start Hardcopy Druckversion Pischke\_06052006 - ... Friedrich Nietzsche - ... DE 19:13

### **13.3.3 Frank Wedekind: Herr von der Heydte**

**SPIEGEL ONLINE** KULTUR SUCHEN:

Aktuell Kino Musik Bestseller Zwiebelfisch **Gutenberg-DE**

- HOME
- POLITIK
- WIRTSCHAFT
- PANORAMA
- SPORT
- KULTUR**
- NETZWELT
- WISSENSCHAFT
- UNISPIEGEL
- REISE
- AUTO
- DER SPIEGEL
- ENGLISH SITE
- SCHLAGZEILEN
- WETTER
- FORUM
- ARCHIV
- DOSSIERS
- LÄNDERLEXIKON
- NEWSLETTER
- SHOP
- ABO
- SPIEGEL TV
- XXP

 **Projekt Gutenberg-DE** TEXTE:

[Startseite](#) | [Info](#) | [Shop](#) | [Genres](#) | [Neu](#) | [Impressum](#) | [Mitmachen](#) | [Druckversion](#)

**Autoren** [A](#) | [B](#) | [C](#) | [D](#) | [E](#) | [F](#) | [G](#) | [H](#) | [I](#) | [J](#) | [K](#) | [L](#) | [M](#) | [N](#) | [O](#) | [P](#) | [Q](#) | [R](#) | [S](#) | [T](#) | [U](#) | [V](#) | [W](#) | [X](#) | [Y](#) | [Z](#) |

## Herr von der Heydte

### Zur Gitarre gesungen

Vor dem Münchner Zensor  
Herrn von der Heydte,  
Macht nun auch Lessing  
Moralisch Pleite.

Jüngst ward durch einen  
Grausam roten  
Zensurstrich Minna  
Von Barnhelm verboten.

Denn alles, um das sich  
Dies Schandstück dreht,  
Ist heillose, freche  
Perversität.

Die Minna, längst ahnt es  
Der Zensor schon  
Ist eine verkappte

Projekt Gutenberg-DE - Kultur - SPIEGEL ONLINE - Microsoft Internet Explorer

Datei Bearbeiten Ansicht Favoriten Extras ?

Zurück Suchen Favoriten Wechseln zu Links

Adresse <http://gutenberg.spiegel.de/wedekind/gedichte/vdheydte.htm>

**ABO**

- SPIEGEL TV
- XXP
- KulturSPIEGEL
- manager magazin
- SPIEGEL-Gruppe
- SCHULE@SPIEGEL
- LESERBRIEFE
- MARKTPLATZ

ANZEIGE

**OPA**  
*europa*  
online  
publishers  
association

Die Minna, längst ahnt es  
Der Zensor schon  
Ist eine verkappte  
Mannsperson.

Und in Tellheim witterte  
Er schon immer  
Ein schamlos verkleidetes  
Frauenzimmer.

Damit sich der Zensor  
Nun kann überzeugen,  
Daß ihnen das richtige  
Geschlecht zu eigen,

Ward von beiden um  
Die Erlaubnis gebeten,  
In ihren Rollen  
Nackt aufzutreten.

Ja, sie wollten des kurzsichtigen  
Zensors wegen  
Sogar ein kleines  
Tänzchen einlegen.

Herr von der Heydte  
Rast und tobt,  
Und beim heiligen Ignatius  
Hat er gelobt:

Eher tilg' er die  
Literatur von der Erde,

Fertig Internet

Start Hardcopy - 253 Druckversion Pischke\_06052006 - ... Projekt Gutenberg-D... DE 19:09

Hat er gelobt:

Eher tilg' er die  
Literatur von der Erde,  
Als daß Minna von Barnhelm  
Nackt getanzt werde.

Dies Schandstück, in dem  
Die Verliebten verkehren  
Mit gänzlich vertauschten  
Geschlechtscharakteren.

Wofür läßt sich  
Von der Heydte bezahlen?  
Für den Weltrekord  
In Kulturskandalen!

Verendet an ihm  
Auch München, die Kunststadt,  
Berlin lacht heiter:  
Schadet det uns wat?

[Startseite](#) | [Info](#) | [Shop](#) | [Genres](#) | [Neu](#) | [Impressum](#) | [Mitmachen](#) | [Druckversion](#)

ANZEIGE

Surftipps

- **EuroPoker:**  
**Jetzt kostenlos bei EuroPoker.net anmelden und um eine Harley pokern!**
- **Hot-Dog-Maker**  
Hot Dogs wie auf den Straßen von New York, jetzt bei Ihnen in der Küche. Hot-Dog-Maker gibt's bei eBay!

# Danksagung

Es gibt eine gute Tradition, die weiß, dass weder ein wissenschaftliches Werk noch ein Roman nur im stillen Kämmerlein lesbar werden kann. Ich stehe deshalb in der Schuld von:

Meinen drei Kindern Philipp, David und Miriam, die stets an mich glaubten.

Herrn Prof. Dr. Jürgen Haupt (†) von der Universität Hannover, meinem Lehrer für dessen Zutrauen, und Frau Prof. Dr. Elisabeth Lenk von der Universität Hannover, die die Betreuung der Arbeit nach dem tragischen Unglücksfall übernahm.

Herrn Prof. Dr. Jörg Schönert von der Universität Hamburg, dessen konstruktiver Rat diese Arbeit entschieden verbesserte.

Herrn Prof. Dr. Hartmut Vinçon und Frau Dr. Elke Austermühl von der „Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind“, Darmstadt, die mir stets mit Rat und vor allem Tat zur Seite standen.

Frau Ursula Hummel, der Leiterin des Literaturarchives der Monacensia, Stadtbibliothek München für ihre Anregungen.

Frau Ulrike Marquardt, die wie kein anderer das „Gedankenschütteln“ versteht, und ihrer Familie, die ihr die Zeit zum Korrekturlesen gab.

# Tabellarischer Lebenslauf

Name: Gericke-Pischke, Bianka-Aimée  
Geboren: 17.7.1958 in Hannover  
Familienstand: Seit 1985 verheiratet, 3 Kinder

1978 Ausbildung zum Bürokaufmann  
1981: Abitur  
1983: Projekt: Arbeitszufriedenheit im produzierenden Gewerbe  
1986 Geburt erster Sohn Philipp  
1990 Projekt: Deutsch-Chinesisches Wörterbuch in Turbo-Prolog  
1991 Forschungsprojekt: Sozialstrukturwandel und neue soziale Milieus  
1991: Forschungsprojekt: Heinrich Mann und Frank Wedekind: Über Lebensbezüge und literarische Konstellationen  
1992: Magister Artium an der Universität Hannover in den Fächern Deutsche Literaturwissenschaft, Soziologie und Sozialpsychologie  
1993 Grundlagenforschung zur Personalbibliographie Frank Wedekind  
1993 Geburt zweiter Sohn David  
1994 Grundlagenforschung zur Werkgeschichte der „Lulu-Dramen“  
seit 1995 Coaching und Beratung berufstätiger Mütter und Wiedereinsteigerinnen  
1996 Projekt: Ethik im Arbeitsalltag  
1997 Grundlagenforschung am Frauen- und Männerbild von Frank Wedekind  
1998 Geburt Tochter Miriam  
2003 Berufsbegleitende Ausbildung zur Mediatorin  
2003 Gründung von Löse und binde  
2004 Promotion