

**Zeitschrift:** Lenzburger Neujahrsblätter  
**Herausgeber:** Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg  
**Band:** 30 (1959)

**Artikel:** Frank Wedekind  
**Autor:** Faesi, Robert  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-918275>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.11.2025

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

Frank Wedekinds erstes Meisterwerk «Frühlings Erwachen», entstand zwischen dem Herbst 1890 und Ostern 1891. Das Datum ist denkwürdig. Anders als für die Literatur der Nachbarländer bedeutet diese Jahrzehntwende für die deutschsprachige einen Neuanfang – in solchem Maße wie zuvor wohl nur die Wende um 1770. Auch jetzt wieder bricht Sturm und Drang los, wirklich so etwas wie Frühlings Erwachen, wie eine Erneuerung in einer allerdings schon beunruhigend weit fortgeschrittenen kulturellen Spätzeit.

Vorausgegangen waren etliche Jahrzehnte stetiger organischer Entwicklung des Realismus. Tief und fest in der neuen zivilisatorischen Wirklichkeit begründet, hatte er von einer sicheren Meisterleistung zur anderen geführt und beherrschte nun durchgehend das literarische Feld. Ungehört verhallten darum die Stimmen weniger Vorläufer, Stimmen aus einer ganz fremden, visionären, fast prophetischen Höhenlage: so die Nietzsches in seinen Gedichten und seinem «Zarathustra», und gleichzeitig diejenige Spittlers in seiner frühen Prometheus-Dichtung. So zu Beginn der achtziger Jahre; aber schon an ihrem Ende erfaßte eine allgemeine Gärung das geistige Leben und die Literatur, sie wurde wieder zum leidenschaftlichen Diskussionsthema unter dem Einfluß der Franzosen, Russen und Skandinavier, welche inzwischen ringsum die Entwicklung energischer vorangetrieben hatten. Die große Devise lautete Naturalismus, und auch in Deutschland begannen sich nun in ihm die letzten Konsequenzen des Realismus, den er entbürgerlicht, radikalisiert, revolutioniert hatte, auszuwirken.

Der Durchbruch vollzog sich am sichtbarsten in den Dramen des jungen Gerhart Hauptmann, «Vor Sonnenaufgang», 1889, «Die Weber», 1892. Aber die Front, in der die neue Generation antrat, war viel breiter und bunter, ja sie mußte durch die bis zur Widersprüchlichkeit gehende Vielgestalt der aufbrechenden Kräfte und eingeschlagenen Richtungen Staunen erregen. In Arthur Schnitzlers frühesten Stücken spielt der Naturalismus in einen sensitiven Impressionismus und die Dekadenzstimmung des *fin de siècle* hinüber. Vollends liegt in den Dramoletten und Gedichten des anderen Wieners, Hugo von Hofmannsthal, der Akzent auf dem Verfeinerten und Ästhetizistischen, auf Artistik und Symbolismus, und unter solcher Fahne brach gleichzeitig Stefan George in seinem «Algabal» auf. Auf dem entgegengesetzten

Flügel – in der Nähe des ähnlich dynamischen Richard Dehmel – stand Frank Wedekind mit dem Naturalismus in Fühlung, versuchte aber zugleich, sich von ihm zu distanzieren und auf eigene Faust den Vormarsch anzutreten.

Es ist eine bedeutsame persönliche und geistige Begegnung, daß sich die beiden urwüchsigsten Dramatiker der jungen Generation, Gerhart Hauptmann und der nur um zwei Jahre jüngere Frank Wedekind, 1887 in Zürich trafen. Damals entdeckte Hauptmann den eben dort vor vier Jahrzehnten verstorbenen Georg Büchner aus kongenialem Instinkt, und wenn er sich zum Wegbereiter seines Ruhmes machte, so war das gleichsam der Dank dafür, daß Büchner zum Wegbereiter seines eigenen Schaffens wurde. Aber dem, was in Büchners Ingenium integriert war, entnahm er gemäß seiner eigenen Natur ein anderes Element als Wedekind, nämlich nicht das expressionistische, sondern das naturalistische. Jenes wird durch «Frühlings Erwachen» bezeugt, dieses durch «Fuhrmann Henschel». Wie Büchners Woyzek wird Henschel das Opfer seiner passiven, gutartig lebensunbeholfenen Dumpfheit. Aber dieser selbe Vorwurf erscheint im Vergleich zu Büchners jäher Vision als eine gewissenhaft fundierte, genau ausgeführte Charakterstudie, versachlicht und gleichzeitig verbürgerlicht.

Wedekind verwirft die an der Wissenschaft geschulte und orientierte, nüchtern exakte Beobachtung der Außenwelt, das Sammeln von objektiven Einzelzügen: in seiner Literatursatire «Die junge Welt» verhöhnt er 1889 den Dichter Meier, der diese Methode praktiziert, und von dem es heißt, daß er, dieweil er mit der Linken ein Mädchen umarme, es mit der Rechten bereits in sein Notizbuch eintrage. Es ist kein anderer als Hauptmann, den er mit dieser Figur gemeint hat. Durch das Verfahren des Nachspürens, Aushorchens und Ausbeutens hatte er sich allerdings auch persönlich geschädigt gefühlt: er hatte ihm unwissentlich den Stoff zu seinem zweiten Stück, dem «Friedensfest», geliefert – nämlich durch seine Konfidenzen über die Konflikte in seiner eigenen Familie. Und allerdings war diese für einen psychologischen Dramatiker eine Fundgrube.

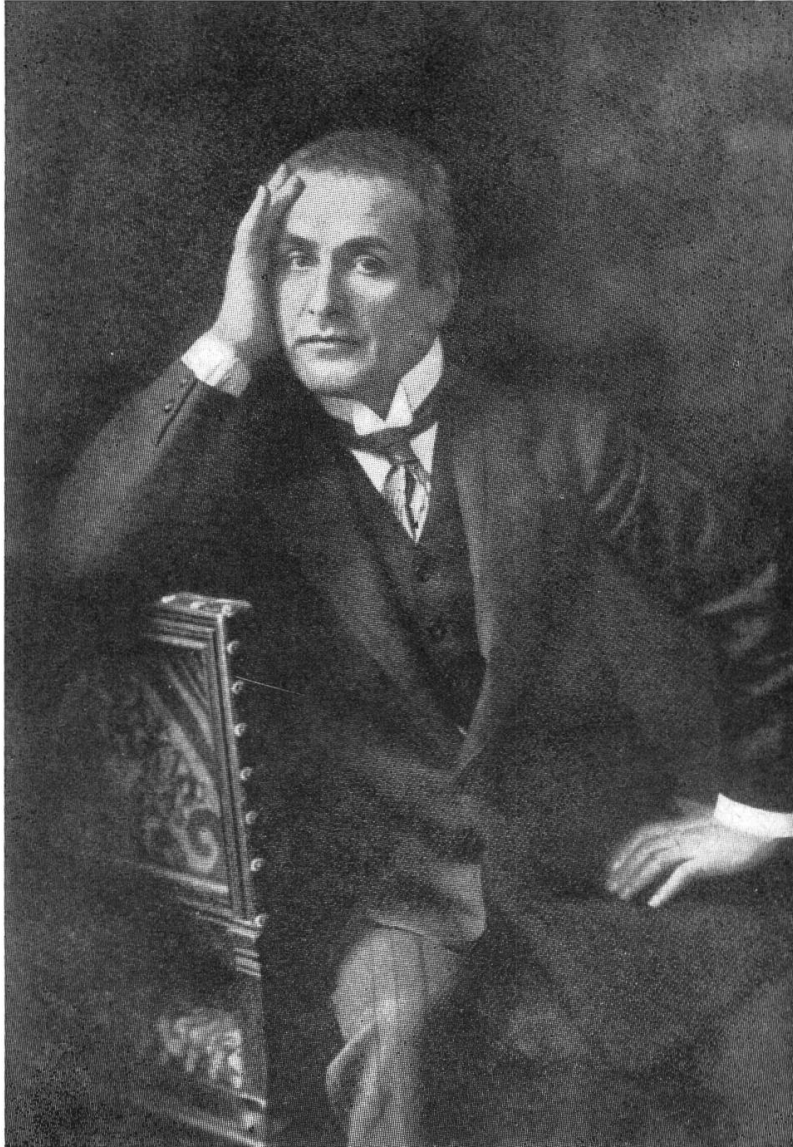
Der Vater sah bereits auf ein abenteuerliches Leben zurück. So hatte er sich in türkischen Diensten, als linksliberaler Politiker und Zeitungskorrespondent der Revolutionszeit um 1848 in der deutschen Heimat, als praktischer Arzt in San Francisco betätigt und sich in Ockland mit einem viel jüngeren, schauspielerisch begabten Mädchen – ebenfalls rein deutschen Geblütes – verheiratet. Nach der Heimkehr kam Frank (eigentlich Franklin) 1864 in Hannover als amerikanischer Staatsbürger zur Welt; aufgewachsen aber ist er auf dem aargauischen Schloß Lenzburg in der Schweiz, wo sich die kinderreiche Familie, kaum war das neue deutsche Reich gegründet, festsetzte. Als ein Fremdkörper hausten

Wedekinds auf der hochgelegenen Burg, deren romantische Silhouette im Hintergrund mancher Dichtungen Franks Wedekinds aufsteigt. Ein Fremdkörper und Outsider blieb er selbst, auch als Gymnasiast in der Kleinstadt Aarau, und zeitlebens in der bürgerlichen Gesellschaft der Schweiz, mehr: seiner ganzen Epoche. Turbulent und gequält war die Atmosphäre des elterlichen Hauses, in dem sich begabte, aber eigenwillige und komplizierte Naturen durch Wesensverschiedenheit als so hochexplosive Mischung erwiesen, daß sie sich allem guten Willen zum Trotz aneinander entzünden mußten. Zum unmittelbaren Anlaß für Franks Aufenthalt in Zürich war eine Familienszene geworden, in der er sich, für die Mutter eintretend, tätlich am Vater verging, so daß es zum Bruch kam und der junge Studiosus und Literat sich fortan recht und schlecht selber durchzubringen hatte.

Indem er Hauptmann aus Rache dafür, daß dieser die Seinen als Modell genommen, seinerseits zum Modell nimmt, spottet er freilich seiner selbst. Überhaupt ist der Gegensatz ihrer Schaffens- und Kunstart weit geringer, als Wedekind wahrhaben will. Beide schöpfen aus Innen wie aus Umwelt, nur daß bei Hauptmann das Übergewicht auf der passiven und objektiven Beobachtung, bei dem aktiven Wedekind auf dem positiven Lebensimpuls liegt; aber die Wahrnehmungen wachsen bei jenem echt dichterisch zur einheitlichen Schau zusammen, und dieser ergänzt seine spontane Vision durch zupackende Griffe ins Menschenleben ringsum. Wenn Wedekind über den Naturalismus herauszukommen sucht, verdankt er ihm doch als Ausgangsbasis ungemein viel. Auch er hat die Lebenswirklichkeit unerschrocken angepackt und sie ohne Auswahl, Ausnahme und Abzug, mit ihren abstoßenden Seiten, ihren Unter- und Hintergründen, ihren pathologischen und kriminellen Phänomenen in seine Dichtung miteinbezogen. Naturalist war, ja blieb er in seiner Weltanschauung, die den Menschen als nur natürliches Wesen, als biologisches Resultat der Entwicklung begriff und alle seine Äußerungen auf den einen elementaren Lebenstrieb zurückführte. Als dessen stärkste Gabelung ergab sich Selbsterhaltung und Arterhaltung, und wiederum sind es die beiden Dichter, denen damals schon die eindrucksvollsten und bis heute repräsentativ gebliebenen Gestaltungen in deutscher Sprache gelangen: Hauptmann 1892 das Hungerdrama «Die Weber», Wedekind das Drama des Geschlechtstriebes «Lulu», dessen Konzeption und entscheidende Inangriffnahme ins selbe Jahr fällt, wenn auch erst zwei Jahre später ein vorläufiger Abschluß gelang. Ihm selbst war allerdings nicht die Gleichrichtung mit Hauptmann, sondern einseitig der Gegensatz zu ihm bewußt. Und wie gegen ihn als den mächtigsten Exponenten, so ist gegen die gesamte naturalistische Kunstrichtung seine Einstellung ablehnend und ungerecht.

Im Prolog zum «Erdegeist» charakterisiert Wedekind sich selber un-





*Wedekind in den letzten Jahren seines Lebens*

Photo aus dem «Wedekindbuch», herausgegeben von Joachim Friedenthal, Georg Müller Verlag, München 1914

übertrefflich, indem er als Tierbändiger mit geladenem Revolver auftritt und Lulu als Schlange vor sich niederlegen läßt.

Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen?! –  
Haustiere, die so wohlgesittet fühlen,  
An blasser Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen  
Und schwelgen in behaglichem Geplärr,  
Wie jene andern – unten im Parterre . . .  
Das wahre Tier, das wilde schöne Tier,  
Das – meine Damen! – sehn Sie nur bei mir.

Dieses stolze Selbstlob ist gerechtfertigt, nicht die Herabsetzung Hauptmanns, den er «mattherzig» und «dämonielos» nennt. Er übersieht, daß dieser Dichter von «Untermenschen» neben Elendsgeschöpfen, Schwächlingen und dumpfen Durchschnittsnaturen es in der Darstellung von Besessenheit und Hörigkeit, Vampirismus und Verbrechertum mit ihm aufnehmen kann und ihn an Fülle und Rundheit seiner Natur überragt. Mildernde Umstände sind Wedekind zuzubilligen: sein böser Blick galt dem Rivalen, der, die Sonne des Ruhms auf sich ziehend, ihn in den Schatten stellte. Er mußte warten, bis die hochgehende Welle des Naturalismus sich überschlagen hatte. Hauptmann war Erfüller, er ein Vorläufer – sogar Strindberg gegenüber, der damals in der Front des Verismus stand und erst nachträglich expressionistisches Terrain eroberte. Ironie des Schicksals: selbst um den Bühnenskandal, den Hauptmanns erstes vollgültiges Stück «Vor Sonnenaufgang» erregte, mußte er ihn beneiden; es dauerte lange, bis er sich schließlich «zum Erfolg durchgefallen» hatte, und sein eigenes frühestes Meisterwerk «Frühlings Erwachen» sollte fünfzehn Jahre warten, ehe die Zensur es zur Uraufführung freigab.

Es trägt alle Züge eines typisch genialen Erstlings. So revolutionär es anmutet, fußt es doch, in der dramatischen Technik vor allem, auf einer Tradition, die über Grabbe und Büchner auf den jungen Lenz und den Goethe des «Götz» zurückgeht und die letzten Endes von Shakespeare inspiriert ist. Nicht architektonisch komponierte, einfache Linien, mächtig emporführende Akte, sondern eine lockere Folge von Bühnenbildern, die oft eher Situation als Vorgang bieten, doch jeweils einen fruchtbaren Moment, einen Sammelpunkt der Intensität und der packenden Wirkung wählen. Die Neigung zu diesem Verfahren entspricht durchaus Wedekinds mehr auf Farbgebung als Linienführung angelegter Begabung, dem Impulsiven, Sprunghaften seines Temperaments. Auch da, wo er fortan in geschlosseneren Akten komponiert, wird blitzlichtartig bald diese, bald jene Menschengruppe beleuchtet, und in dem grellen Schein treten bestimmte Züge gesteigert, überdeutlich hervor, andere bleiben im Dunkel, während der Naturalist die Gestalten un-

unterbrochen festhält und gleichmäßig in sachliche Beleuchtung rückt. Und wenn der Naturalist sich vorzugsweise an den Querschnitt und Durchschnitt des Lebens hält, so treibt Frank Wedekind zu dessen Wipfeln und Abgründen, Auswüchsen und Abenteuerlichkeiten, zu grotesken, exzentrischen und unerhörten Situationen und Szenen. Ihre innere Wahrheit tritt überzeugend zu Tag, aber in Überdosierung, in der Form der Groteske, der Verzerrung, ja bisweilen der Karikatur. Eben dieses Prinzip der Übersteigerung macht ihn zum Vorläufer des Expressionismus. Die Technik der Bilderfolge ist dem Vorwurf von «Frühlings Erwachen» auch insofern gemäß, als Wedekind das Schwergewicht nicht auf eine einheitliche und vielgestufte Handlung, sondern auf Variationen ein und desselben Lebenszustandes legt, nämlich auf die Pubertäterscheinungen bei einer ganzen Schar Jugendlicher beiderlei Geschlechts, und auf das Verhalten der Eltern und Lehrer ihnen gegenüber. Es geht um körperliche und seelische Tatsachen von größter Wichtigkeit, die bislang niemand in der Dichtung, geschweige denn auf der Bühne so unbedingt entschleiert hatte. Sie verleihen dem Werk seine geschichtliche Bedeutung und Auswirkung.

Die stärkste Wurzel der neuzeitlichen Dichtung war längst das Erlebnis. Aus ihr nährt sich der Naturalismus, wie später der Expressionismus, wenn sie auch verschiedene Säfte aus ihr ziehen. Wedekinds brennendstes Lebensproblem blieb zeitlebens das Sexuelle, um das schon sein erstes Meisterwerk kreist. Die Biographie legt die engen Zusammenhänge zwischen seiner Jugend und seiner Dichtung bloß. Fast jede Szene, so hören wir, entspreche einem wirklichen Vorgang, und in fast allen Adoleszenten steckt ein Stück des Verfassers. Pole seines Wesens sind vor allem die kontrastierenden Hauptfiguren Melchior und Moritz, wurde er doch zwischen der zupackenden Lebensgier des einen und dem leidenden Pessimismus des andern, zwischen Sinneslust und Melancholie, Impulsivität und Grübelei hin und her geworfen. Von erstaunlichem Reichtum ist die Skala der Töne; sie umfaßt die gesamte Spannweite juvenilen Empfindens zwischen Zartheit und Roheit, Naivität und Altklugheit, Eselei und Tiefsinn, kindlichem Frohmut und bohrender Lebensnot. Viele Züge zünden genial bis in die Abgründe der jugendlichen Psyche. Die Sexualität ist nur der Brennpunkt des allgemeineren Problems, wie sich der wachsende Mensch ins Leben einordnet. Dem einen glückt die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, so dem vitalen Melchior, der auf seine kräftigen Schultern auch eine Schuld zu nehmen vermag, wogegen der morbide Moritz Stiefel den Belastungsproben des Daseins nicht gewachsen ist und sich durch Selbstmord daraus zurücknimmt. Die ganze sprunghafte Unausgeglichenheit und ratlose Fremdheit der Jugendlichen gegenüber der Realität hat kaum irgendwo so überzeugend dichterische Gestalt gewonnen, desgleichen der fast unüber-

brückbare Abstand zwischen Kindern und Erwachsenen, die Verständnislosigkeit oder Hilflosigkeit von Eltern und Erziehern. Von groteskem Humor ist es, daß Frau Bergmann es aus Hemmung oder Scham nicht über sich bringt, ihre Wendla aufzuklären, und diese glaubt, sie leide an Wassersucht, als sie – kaum wissend, was und wie es geschah – von einem Gymnasiasten ein Kind erwartet. Aber auch die kluge und fein empfindende Frau Gabor vermag das Unheil von Moritz nicht fernzuhalten. Die Libido als blind-elementare Macht ist das eigentliche Schicksal dieser Tragödie, und der Dichter unternimmt nicht einmal den Versuch, Stellung zu beziehen, Ratschläge zu erteilen, etwa für sexuelle Aufklärung einzutreten. Er läßt die Natur vor unseren Augen wirken und für sich selber sprechen – mit ihren lebenserhaltenden wie zerstörenden Kräften. Aber sowohl, oder erst recht weil er dem ‚Bilde, Künstler, rede nicht!‘ treu geblieben ist, hat diese Kindertragödie aufklärend und befreiend gewirkt und über die künstlerische Bedeutung hinaus eine solche als Zeitdokument erhalten. Von «Frühlings Erwachen» haben denn auch eine Menge von Jugendgeschichten und Schulromanen den Antrieb und den Mut zu sich selber gefunden. Die erregende Aktualität hat das Stück gerade zufolge seiner Auswirkungen verloren, es ist aber künstlerisch und menschlich stark genug, um auf der Bühne immer noch standzuhalten.

\*

Wedekind schlug sich mit literarischen Arbeiten aller Art, eine zeitlang als Reklamechef der Suppengewürzfabrik Maggi in Zürich und als Sekretär des Zirkus Herzog wohl oder übel durch und erkaufte, durch Not kleinlaut geworden, mit zerknirschten Briefen eine Versöhnung mit dem Vater. Die Schicksalswendung brachte dessen plötzlicher Tod 1888. Schloß Lenzburg verblieb der Familie als Gemeinschaftseigentum und damit Frank als gelegentliches Refugium. Aber die Erbschaft von 20 000 Franken schenkte ihm unerwartet volle Bewegungsfreiheit, die er als Lebemann und Literat abwechselnd in Berlin, München, London, vor allem in Paris weidlich auskostete. Hier fühlte er sich in seinem Element, hier absolvierte er seine hohe Schule in der Lebens- und Liebeskunst. Theater, Variété, Zirkus, Künstlerbohème faszinierten ihn – wie Toulouse-Lautrec –, nur daß er nicht wie der verkrüppelte Maler zum Zuschauer am Rande verurteilt war, nicht wie so viele dichterische Verkünder des Lebenskultes und Liebesgenusses diesen aus Sehnsucht heraus und als Kompensation zur Darstellung brachte; vielmehr erlaubte ihm seine unverwüstliche Spannkraft, sich unbedenklich auszuleben und in die Strudel und Trichter der Großstädte zu tauchen. Selbst sein abenteuerlichstes Meisterwerk, die Doppeltragödie «Lulu», ist ein Zeugnis davon.

Lulus Herkunft liegt im Dunkel. Der alte Bettler Schigolch hat sie aufgehoben, dressiert, ist wohl auch ihr Zuhälter gewesen. Mit zehn Jahren hat sie barfuß in den Straßen und Cafés Blumen verkauft. Schön, ein reicher und einflußreicher Zeitungsbesitzer von rücksichtsloser Raubtiernatur, hat sie aus dem Elend geangelt, erziehen lassen und zur Geliebten gemacht. Als er sich zum zweiten Mal verheiraten will, setzt sie sich in den Kopf, seine Frau zu werden. Es gelingt ihm aber zuerst, sie einem mißtrauischen alten Medizinalrat als Gattin anzuhängen. Der läßt sie als Pierrot malen; sie verdreht dem Künstler den Kopf, der Medizinalrat überrascht die beiden, im Wutanfall trifft ihn der Schlag. Noch einmal glückt es Schön, sie los zu werden: er verheiratet sie mit dem Maler, den er durch seine Protektion berühmt und reich macht. Der Maler ahnt in blinder Leidenschaft weder diese Machination noch Lulus Betrügereien, was ihm nur ihre Verachtung einträgt. Damit er sie festhalte, reißt ihn Schön, der mit Recht immer noch für sich selber fürchtet, jäh aus seinen Illusionen. Der Maler, entsetzt über Lulus wahre Natur, schneidet sich den Hals ab. Jetzt läßt Schön sie durch seinen Sohn Alwa, der ihr gleichfalls leidenschaftlich verfallen ist, zur Tänzerin ausbilden; sie erringt in Alwas Sensationsstück Triumphe; mitten in der Aufführung heuchelt sie, als sie Schön mit seiner Braut in der Loge sitzen sieht, eine Ohnmacht; sie zwingt ihn, der Verlobten abzuschreiben und sie selber zu heiraten. Der Schlußakt bietet eine solche Quintessenz von Wedekinds geistiger und technischer Eigenart, daß er wenigstens skizzenhaft vergegenwärtigt werden soll. Lulu haust nun als Siegerin in dem prunkhaften, weitläufigen Renaissancegemach ihres Gatten Schön, und mit ihr hat sich die Sippe ihrer alten Liebhaber und Schmarotzer eingenistet: Schigolch und der «Springfritze» Rodrigo, der sich als den stärksten Mann der Welt ausgibt und auf seinen Armen den Gymnasiasten Hugenberg hereinträgt; auch dieser ist Lulu verfallen, und verfallen ist ihr die lesbische Gräfin Geschwitz, verfallen der Diener, der bleich und bebend sie und Alwa serviert, während die Liebhaber hinter Schirmen, Portièren, ja unterm Tisch versteckt einander belauern – und jetzt von dem durch Mißtrauen und Eifersucht heimgetriebenen Schön von der Galerie herab belauert werden. «Der reine Augiasstall. Das mein Lebensabend. Man soll mir einen Winkel zeigen, der noch rein ist. Die Pest im Haus . . .», so knirscht er und stöhnt: «Mein eigener Sohn!», als er gewahr wird, wie Alwa sich einem Liebesgeständnis nähert und Lulu ihm über den Tisch ihre Hand reicht. Schön fährt überraschend dazwischen, und während er Alwa aufrüttelt und beruflich nach Paris abkommandiert, suchen die Versteckten, von Panik ergriffen, zu entkommen, er jagt ihnen mit dem Revolver in der Hand nach, und nun entspinnt sich zwischen ihm und Lulu in wilder Wechselrede ein unerbittlicher Zweikampf, in dem er ihr



den Revolver aufzwingt, damit sie sich erschieße. Aber den Augenblick, wo er durch den unterm Tisch hervorspringenden Hugenberg abgelenkt wird, benutzt Lulu, ihn niederzuschießen. Sterbend noch warnt er den Sohn: «Laß sie nicht entkommen. – Du bist der Nächste . . .» Während sie ihrerseits sich Alwa als Preis für ihre Freiheit anbietet, poltert die Polizei an die Türe.

Inhaltlich ist das eine Greuelszene – als «Monstertragödie» bezeichnete Wedekind ursprünglich das Stück –, formell ist es die Technik des Schwanks, mit abgegriffener Situationskomik, Selbstgesprächen, Beiseprechen, kurz allen Mitteln, die der Naturalismus verpönt. Aber das ist nicht harmloser Ulk, sondern blutiger Ernst, und wir spüren am Grauen, das uns beschleicht: so gestaltet der Dichter nicht um billiger Bühneneffekte, sondern um des Lebens willen. Wir rufen ‚Unglaublich!‘, aber nicht wie vor einer plumpen oder dreisten Theatermache, sondern wie vor einem miterlebten Fall, der uns überzeugt, daß das Unerhörteste zur Tatsache wird. Es kann uns nicht sinnfälliger, nicht greller vor Augen und Ohren geführt werden, wie sich an dieses dämonische Wesen die krassesten Existenzen drängen, wie es unwillentlich und willentlich Mann und Weib in seine Netze zieht, wie sein Dasein auf Lug und Trug und stündliche Gefahr gebaut ist, und es selbst mit den Behexten und Opfern auf einem Pulverfaß seine Orgien feiert. Es geht um Tod und Leben, ein Mord geschieht, Schön ist eine tragische Gestalt. Dennoch ist die Wirkung zugleich von grotesker Komik: wie er eine perverse Liebhaberin am Kragen hinterm Kaminschirm hervorzerzt, wie der stärkste Mann der Welt sich unterm Tisch verkriechen will und den Platz durch einen Gymnasiasten, der ausgerechnet der Sohn des Polizeidirektors ist, besetzt findet; oder wie dem verdurstenden Schön Champagner an die Lippen gesetzt wird. Die grellsten Kontraste sind zur Tragikomik ineinander verflochten.

Lulu ist ein «Erdgeist», ein Elementarwesen, die verkörperte Macht der weiblichen Sexualität. Unfaßlich, unberechenbar, gleißend, glatt, bestrickend, umstrickend, vergiftend, die männerzerstörende Schlange, das schöne wilde Tier. Auch der Stärkste erliegt ihr, Schön, der Löwe. Aber aus diesem Geschlechterkampf geht sie selbst gelähmt und umgarnt hervor. Das ist der Ausgangspunkt für den zweiten Teil des Stückes, «Die Büchse der Pandora». Lulu ist verurteilt und gefangen-gesetzt worden. Die ihr immer noch hörige Geschwiz, die nach Wedekinds unhaltbarer Behauptung die tragische Heldin sein soll, hat sie unter fast übermenschlicher Selbstaufopferung befreit. Aber Lulu bleibt in den Händen Rodrigos und anderer Erpresser. In drei Akten, von denen der erste in Deutschland, der zweite in einem mondänen Hochstaplermilieu von Paris, der dritte in einer Londoner Dachkammer spielt, vollzieht sich unerbittlich ihr Niedergang, und den Garaus macht



ihr Jack the ripper, ein Lustmörder. Wenn die Wirkung des ersten Dramas im zweiten nicht mehr völlig erreicht wird, so vielleicht nur darum, weil die furchterregende Macht dieses Dämons sinnfälliger in seinem Aufstieg als in seinem Abstieg zum Ausdruck kam.

\*

Wedekind hatte in kurzem seine Erbschaft durchgebracht und nun galt es, sich selbst «durchzubringen». Nach den Wanderjahren hatte sich der Spielraum seiner Existenz auf das deutsche Sprachgebiet verengt und fand, von Abstechern und Touren abgesehen, allmählich seinen Mittelpunkt in München. Aber die innere Unrast steigerte sich; auf der Jagd nach Glück und Erfolg war er selbst der Gejagte, atemlos Gehetzte. Der Kampf ums Dasein schwankte zwischen Niederlagen und Teilerfolgen und nahm, trotz Behelfsarbeit im Journalismus und Theaterbetrieb, lange die drohende Form der Not an. Hinter ihm tritt der Geschlechterkampf in seinem Schaffen zurück, und schon das nächste Meisterwerk gibt dem Thema des Existenzkampfes die für Wedekind stofflich wie formell charakteristische Prägung. Es ist der 1900 erschienene Fünfkakter «Der Marquis von Keith». Der Abenteurer und Hochstapler, der sich so nennt, gehört zu jener fragwürdigen Schicht von Outlaws, die in keinem Vaterland, keiner Klasse, keiner Sitte, keinem Beruf verwurzelt sind. Sohn einer Zigeunerin und eines intellektuellen Vaters, kommt er von unten herauf und von außen her, und die spätbürgerliche Gesellschaft mit ihren Moralbegriffen ist ihm nur als Beutefeld gut. «Je ergiebiger man die Mitmenschen übervorteilt, um so gewissenhafter muß man darauf achten, daß man das Recht auf seiner Seite hat. Man suche seinen Nutzen nie im Nachteil eines tüchtigen Menschen, sondern immer nur von Schurken und Dummköpfen.» – «Was man Sünde heißt, das ist nur die etymologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte.» Das sind scharfgeschliffene Aphorismen aus dem Schatzkästlein seiner Lebensweisheit, und auch die folgenden aus «Schloß Wetterstein» stünden ihm an: «Die gute Gesellschaft ist die Gesellschaft, in der man die guten Geschäfte macht. – Die große Welt ist die Welt, in der man die großen Geschäfte macht.» Zu diesem Amoralisten bildet Ernst Scholz die nicht minder prägnante Kontrastfigur. Kennt jener keine Skrupel, so leidet dieser an krankhaft gesteigerten. Ist jener leichtsinnig, so dieser schwerblütig, jener elastisch, dieser brüchig, jener ein «Hopp-Hoppmensch», dieser ein «Etepetetemensch». Keith rühmt sich, er sei nicht umzubringen. «Die Welt ist eine verdammt schlaue Bestie, und es ist nicht leicht, sie unterzukriegen. Ist dir dies aber gelungen, so bist du gegen jedes Unglück gefeit.» Das Mephistowort ‚Sobald du dir vertraust, sobald weißt du zu leben‘ wäre freilich als ein Zuruf an Scholz durchaus am Platz, denn dem ist jedes

Selbstvertrauen abhanden gekommen. Keith hat es im Übermaß und versteigt sich bis zu der blague: «Der Tod traut sich aus Furcht, er könnte sich blamieren, nicht an mich heran. Wenn ich stürbe, ohne gelebt zu haben, würde ich als Geist umgehen.» Überwertigkeits- und Minderwertigkeitsgefühle stehen sich extrem gegenüber, und es ist dafür bezeichnend, daß Keith ein falscher Marquis, der sich bürgerlich nennende Scholz dagegen ein echter ist. Bezeichnend, daß dieser Pechvogel als Beamter aus Überängstlichkeit ein neues Bahnreglement einführt, aus dessen Kompliziertheit sich auch schon am nächsten Tag ein Unglück ergibt, für das er sich nun verantwortlich fühlt. Nachdem er solchermaßen Bankrott gemacht hat, erwählt er sich Keith als Führer durchs Dasein und weiht sich mit Grabesstimme dem Lebensgenuß. Als Gegen dienst stellt er dem Marquis seine finanziellen Mittel zur Verfügung. Dieser gründet ein sensationelles Vergnügungsetablissement «Feenpalast», aber schließlich bricht der ganze Schwindel zusammen und nur die Bourgeois haben den Vorteil davon. Das Leben ist eine Rutschbahn; trotz aller Gerissenheit und Elastizität ist er wieder unten angekommen.

Das Stück gipfelt in der grande scène, um derentwillen Wedekind es geschrieben zu haben angibt. Thomas Mann hat sie mit seiner unübertrefflichen Schärfe geschildert und damit auch einen lebendigen Eindruck von Wedekind als Schauspieler gegeben: «Man kennt sein Spiel, das nicht Kunst, nicht Schauspielerei, sondern eine beklemmende Wirklichkeit ist, atemlos, linkisch, schamhaft-emphatisch und erschütternd-lächerlich, wie seine Seele. Er war bankerott, noch einmal, auch diesmal. Er war allein. Auf einem Knie, die plumpen Hände auf seinem einsamen, grundwunderlichen Herzen, keucht er atemlos und linkisch: ‚Ah! Ah! Das ist der Tod!‘ Dann stapft er auf seiner dicken Sohle zum Schreibtisch, ergreift die Briefe, will seiner Angebeteten nach . . . und in der offenen Tür tritt ihm sein Gegenspieler, Ernst Scholz, der gescheiterte Moralist, entgegen . . . ‚Ich gehe in eine Privatheilanstalt‘, erklärt er. Denn es bleibe ihm keinerlei Zweifel mehr daran, daß er anders geartet als andere Menschen sei. ‚Gott sei Dank‘, ruft Wedekind, ‚habe ich nie daran gezweifelt, daß ich anders geartet als andere Menschen bin!‘ ‚Du?‘ antwortet Scholz dem Marquis . . . ‚Dich hielt ich bis jetzt für den abgefeimtesten Spitzbuben; ich habe auch diese Illusion aufgegeben. Der Spitzbube hat Glück . . . Du hast nicht mehr Glück als ich, und du weißt es nicht. Darin liegt die entsetzliche Gefahr, die über dir schwebt.‘ Und er lockt, drängt Keith, ihm ins Irrenhaus zu folgen. ‚Du gehörst zu denen, die man mit Gewalt hineinbringen muß!‘ Es sind Wechselreden durchaus ungeheuerlicher Art, unerhört auf dem Theater, entsetzenerregend in ihrer pointierten Nacktheit . . . Aber während Scholz seinem Jugendfreund noch mit sanfter, toter Stimme zuredet, hatte sich eine ganz seltsame und extravagante Veränderung der äußeren

Situation vollzogen. Der Marquis stand nicht mehr auf dem Fußboden. Er war mit seiner dicken Sohle rechts vorn auf den Schreibtisch geklettert, – oben auf der Platte stand er und hielt sich am Fensterkreuz fest! ‚Geh! Geh!‘ stöhnte er. Und: ‚Komm, Komm!‘ erwiderte der andere an der offenen Tür und winkte langsam-still mit dem ganzen Arm, – winkte gespenstisch und lockend in den Frieden, dorthin, wo man nur noch ‚spazieren fährt und Billard spielt . . .‘ Es ist grauenerregend. Der Schwindler und der Wahnsinnige bitten einander flehentlich: der Schwindler den Wahnsinnigen, daß er gehen – der Wahnsinnige den Schwindler, daß er zum Billardspiel kommen möge. Aber er hält sich fest, – er, der zynische Idealist, der Abenteurer und inbrünstig Gläubige . . ., er klammert sich fest dort oben an sein Fensterkreuz, er schreit endlich verzweifelt nach seinem Laufjungen, und der Versucher verschwindet.»

\*

Wedekind stellte in Keith nicht ohne Ironie und Kritik einen Teil seiner eigenen Abenteurernatur und seines Lebenskampfes dar. Nur, daß sich dieser bei ihm als Künstler auf die Voraussetzung und mehr noch auf die Durchsetzung seines Schaffens konzentrierte. Als hartnäckigstes Hindernis, gegen das er mit eigener Hartnäckigkeit und Erbitterung unermüdlich anrannte, stellte sich ihm die Verkennung entgegen. Dies schicksalhafte Erlebnis findet seinen Niederschlag vor allem in zwei Dramen.

Zuerst 1902 in «König Nicolo» (anfangs «So ist das Leben» betitelt). Nicolo verliert durch Sorglosigkeit und Willkür den Thron des mittelalterlichen Perugia. Man glaubt ihn tot, dieweil er unerkant herumzieht. Aber er ist nicht dazu geschaffen, als Landarbeiter oder Schneider auszuhalten. Als die Gesellen ihm höhnisch befehlen: «Lehrbub, bring uns die Morgensuppe! – Du leckst unsere Löffel ab, wenn wir satt sind!», versucht er vergebens noch, seiner Gefühle Herr zu werden und bricht aus: «Oh Fluch über den König, der mich hindert, diesen Schurken zu zerschmettern, da ich ihn besser begreife, als er mich begreift! Oh Fluch über den König, der mich hindert, ein Mensch zu sein, wie jeder andere!» Aus dem Mißverständnis der Gesellen ergibt sich die tragisch-ironische Situation, daß er wegen Majestätsbeleidigung angeklagt wird; niemand ahnt, daß er «Beleidigung der eigenen Majestät» begangen hat. Er wird eingekerkert und, unter Verhängung der Todesstrafe im Fall seiner Rückkehr, landesverwiesen. Aber magnetisch zieht es ihn wieder in seine Heimat. Um sein Leben zu fristen, tritt er an der «Elenden-Kirchweih» im Getriebe von Zigeunern und Gesindel auf einem Felsblock in tragischer Königsrolle auf. Die Szene spielt nächtlich am Hochgericht, im Hintergrunde ragt der Galgen empor, und sie ist

ein Meisterstück des Galgenhumors. Theaterschmierer bewerben sich um den großartigen, den unbezahlbaren Komiker. Schließlich spielt er als solcher vor dem gekrönten ehemaligen Schweineschlächter, der ihn gestürzt hat. Der wittert immerhin hinter der komischen Rolle etwas echt Königliches und ernennt den Mann, dessen Geistesgaben er unter Tränen bewundert hat, zum allernächsten Begleiter: zu seinem Hofnarren. Erst sterbend kann sich Nicolo zu erkennen geben.

Trotz seiner theatralischen und dichterischen Vorzüge berührt das Stück nicht so unmittelbar wie «Carl Hetman, der Zwergriese» (1903–1904 zuerst «Hidalla» betitelt). Hier wirft der Verfasser Kostüm und Maske weg, er verschiebt das Schwergewicht vom Selbstpathos noch deutlicher auf Selbstironie, und die Hauptgestalt des leidenden Verkannten konfrontiert er wirkungsvoll mit einem aktiven Gegenspieler. Aber der Typus des vitalen Abenteurers wird nun viel eindeutiger als in «Keith» mit negativem Wertvorzeichen versehen, dem von ihm ausgebeuteten Opfer, mag es auch ein Don Quichote sein, gilt alle Sympathie. Denn als Opfer materiellen Spekulantentums empfand der geistig hoch spekulierende Wedekind sich selbst. Mochte er sich auch in seine Märtyrerrolle über Gebühr hineinsteigern, so hat er doch aus seiner persönlichen Unbill gestalterisch viel herausgeholt. Als beleidigte Majestät im Reiche der Dichtung erscheint er in König Nicolo. Majestätsbeleidigung aber hat er selber begangen: als anonymen Mitarbeiter am «Simplizissimus», dem führenden satirischen Witzblatt, dem der Staat wegen seiner antikonformistischen Keckheit aufsässig war, kam Wedekind 1898 in München, am Morgen nach der stürmischen Erstaufführung des «Erdgeist», worin er selber als Dr. Schön aufgetreten war, der Verhaftung durch Flucht ins Ausland knapp zuvor. In der Redaktionsstube des Verlegers Langen, der sich gleichfalls aus dem Staube gemacht hatte, wurde das Manuskript von Wedekinds Gedicht über Wilhelms II. Palästina-reise entdeckt, was dem Verfasser die Anklage wegen Majestätsbeleidigung eintrug. Nach Zerwürfnissen mit Langen hielt er es schließlich für geraten, sich freiwillig zu stellen, und saß – es war ein recht geruhames Intermezzo – ein Halbjahr Festungshaft ab. Diese persönlichen Mißgeschicke verwandelten sich in ein dramatisches Meisterwerk.

Karl Hetman, ein glühender Idealist und utopischer Menschheitsbeglucker, hat eine Zeitschrift und einen Verein zur Erziehung von Rassemenschen gegründet und eine Moral der Schönheit aufgestellt. Ähnliche Projekte und Versuche lagen damals in der Luft. Der erste Paragraph lautet: «Unter den Angehörigen des Bundes sind die bürgerlichen Gesetze von Familie und Ehe aufgehoben.» Die Mitglieder des Bundes verzichteten durch ein feierliches Gelübde auf das Recht, einander die Bezeugung ihrer Gunst zu verweigern. Man kann sich denken, welche Gesellschaft in dieser Gründung zusammenkommt: ein paar ehr-



liche Schwärmer und Gläubige, viele Verlogenen, eine sensationslüsterne und verwöhnte Bohème aus der internationalen Luxuswelt. Der Bundesvorsitzende ist ein Mann von wundervollem Äußerem und ordinärer Seele. Hetman selbst bescheidet sich mit dem Posten eines Sekretärs, denn er ist häßlich; eben daher seine Sehnsucht und sein Kult der Schönheit. Vor allem nistet sich als Schmarotzer Launhardt ein, ein Materialist niedrigster Sorte und geriebener Gauner, der mit allem Gechäfte macht und so auch in schnöder Gewinnsucht den Idealismus ausbeutet und Kapital aus Hetmans Gründung schlägt. Im Grund verachtet er ihn als einen Narren, hilft ihm aber, seine Gedanken in Wirklichkeit umzusetzen, indem er richtig auf die niederen Instinkte der Menschen spekuliert. Nichts freut ihn mehr als die Konfiskation der Zeitschrift und der drohende Prozeß, da sich durch den Skandal die Abonnentenzahl vervielfachen dürfte. Seine Rechnung ist richtig. Während Hetman als Opfer seiner Lehre ins Gefängnis wandert, flüchtet Launhardt nach Paris, wo er aus dem Ertrag der zu reißendem Absatz gekommenen Zeitschrift fürstlich lebt. Hetman kommt halb verzweifelt, halb tollkühn in die Freiheit zurück. Es geht ihm auf, «daß alles in dieser Welt gar nicht anders sein kann, als so wie es einmal ist» und daß er selbst zum Weltverbesserer nur wurde, weil er für das tatsächliche Leben nicht recht geschaffen ist und es nicht erträgt. Er überzeugt sich von seiner Minderwertigkeit. «Mein Lebenstrieb ließ sich von jeher nur durch die außerordentlichsten Reizmittel wacherhalten; und so bin ich nun folgerichtig bei dem Alleräußersten angelangt . . . der Tod wird zur unerläßlichsten Lebensbedingung.» Der Kampf gegen die Staatsgewalt hat nur zu einer lächerlichen Quälerei geführt; der Straßenpöbel aber wird derber zugreifen. Und so will er sich noch einmal im Leben mit unbelastetem, freiem Herzen ein Fest gönnen, indem er als öffentlicher Redner der Menschenhorde ihre ganze Schande und Verworfenheit ins Gesicht schleudert, in der Hoffnung, von ihr erschlagen und damit zum Märtyrer zu werden. Als sich der Pöbel wirklich schon auf ihn stürzen will, ruft der Vorsitzende des Bundes, der ihn nur für einen Schwindler hält, Hetman sei wahnsinnig. Zur Beobachtung seines Geisteszustandes wird er ins Irrenhaus gebracht. Auch dieser Versuch hat also lächerlich geendet. Doch es kommt noch närrischer: die größten psychiatrischen Vertreter erklären ihn als gesund, entgegen seiner eigenen Überzeugung. Dem ehemaligen Schüler, der über seine Lehre eine Dissertation geschrieben, sich habilitiert hat und nun sein ganzes System darstellen möchte, erklärt er: «Wie kann ich mich als normaler Mensch seit frühester Kindheit in einem abgrundtiefen, unüberbrückbaren Gegensatz zur normalen Welt befinden?! – Mögen mich daher die Professoren beurteilen, wie sie wollen, ich weiß, was ich von mir zu halten habe. Deshalb habe ich mich auch entschlossen, von heute ab über die normale

Welt als über etwas hinwegzusehen, was für mich gar nicht mehr vorhanden ist!» Als Tropfen, der das volle Glas zum Überlaufen bringt, wird ihm seine Narrheit von außen her bestätigt. Ein Herr in Zylinder, Reitanzug und mit Peitsche bietet ihm ein Engagement an: er soll den tonleitersingenden Schimpansen seines Zirkuskonkurrenten überbieten – als dummer August. Nun hält es Hetman für höchste Zeit, sich aufzuhängen. Kaum geschehen, macht sich Launhardt hinter seine nachgelassenen Manuskripte her, um Kapital daraus zu schlagen. Hetmans getreue, gläubige Anhängerin Fanny, die sich vergeblich nach ihm verzehrte, weil der Apostel der Schönheit seine eigene Häßlichkeit nicht an die Schönheit verkuppeln wollte und also tragikomischerweise als einziger praktisch keinen Sinnesgenuß aus seiner Theorie zog, will Launhardt seine Schurkereien verwehren. Der aber drückt sie mit Gewalt vor sich nieder und lacht hell auf: «Oh, Fanny, Fanny – ein lebender Schurke ist Ihrer Gesundheit zuträglicher, als der größte tote Prophet!» Der zynisch brutale Eigennutz siegt noch einmal über den Idealismus.

\*

Die Sexualität, sein stärkstes Erlebnis, und das Künstlerschicksal der Verkennung, sein zweitstärkstes, verknüpfte Wedekind, nur leider zu äußerlich, in dem Einakter «Die Zensur». Dieses Stück bezieht zwar seine Intensität aus solch doppelter Verwurzelung, aber es bleibt viel zu tief in ihr stecken und wird so zum Hauptbeispiel für Wedekinds Gefahr, aus der Subjektivität nicht zum freien, gültigen Kunstwerk durchzufinden. War Thema in «Nicolo», daß Wedekinds königliches Künstlertum nicht ernst genommen wird, so in «Zensur», daß der moralische Ernst, von dem dies Künstlertum sich getragen glaubt, nicht ernst genommen wird; wehrte er sich dort dagegen, als Hanswurst, so hier, als Sittenverderber abgewertet zu werden. Erwies sich als Feind Nicolos und Hetmans die pöbelhafte Öffentlichkeit, so jetzt als Feind des Literaten Buridan die offizielle Macht des auf die Kirche sich stützenden Staates. Sie tritt durch die Institution der Zensur in Erscheinung und wird repräsentiert durch den klugen Sekretär des Beichtvaters Seiner Majestät. Unbestreitbar hat Wedekind in höherem Maß als irgend ein deutscher Dramatiker seiner Tage unter der Zensur lebenslänglich zu leiden gehabt, besonders im katholischen Bayern, und lebenslänglich führte er gegen sie einen Kampf unter Einsatz aller Mittel und Kunstgriffe, nicht immer der würdigsten. So schwer auch die moralische und selbst materielle Einbuße durch die Aufführungsverbote wog, so trug doch seine heftige Reaktion das Stigma seiner Veranlagung zur Monomanie und seiner Kampfeinstellung der Umwelt gegenüber. So sollte man vermuten, der Einakter sei eine ingrimmige, hohn- und spottschleudernde Anklage gegen die Zensur. Seltsam, man begegnet einer



Selbstanklage. Schon mit dem Namen seines wunderlichen Helden scheint der Verfasser seiner selbst zu spotten: wie «Buridans Esel» sich zwischen den beiden Heubündeln nicht entschließen kann und daran zu Grunde geht, so wird der Literat «Buridan» durch den Zwiespalt zwischen Sinnen und Geist, Liebe und Werk tragikomisch paralytisiert. Erst seit anderthalb Jahren lebt er mit einer Tänzerin und Chansonette zusammen und tritt gemeinsam mit ihr auf; sie lieben sich noch, ja sie wollen sich kirchlich trauen lassen, aber in quälenden Auseinandersetzungen wird offenkundig, daß sie sich nicht länger fördern, sondern im Wege stehen. Die junge, unverbrauchte, zu jedem Lebens- und Sinnengenuss geschaffene Kadidja vermag der alternde, durch leidenschaftlichen, physischen wie geistigen Einsatz verbrauchte Buridan nicht mehr zu befriedigen, und umgekehrt tut ihre ungebrochene Vitalität seiner bohrenden Geistigkeit nicht mehr Genüge.

Wie unmittelbar und schonungslos der alternde Wedekind seine Lebens- und Schaffensnöte bloßstellt und sich selber Modell stand, bezeugt sich darin, daß das Stück, um das Buridan mit dem Zensor kämpft, «Pandora» heißt, und daß der Manuskriptentwurf kurzerhand «Ich» und «Tilly» statt Buridan und Kadidja als Sprechende nennt. Und ebenso gut wie den zuerst geplanten Titel «Exhibitionismus» oder «Ein Selbstporträt» könnte das Stück den Strindbergschen «Beichte eines Toren» tragen. Im Spiegel der Dichtung als der inneren Selbstbiographie tut sich hier ein neues Kapitel der äußeren auf. Der Ehe dieses alternden Eigenbrödlers und Zigeuners mit der reizvollen und begabten, 22 Jahre jüngeren Schauspielerin Tilly Newes durfte man keine gute Prognose stellen, und der früh auftretenden Spannungen und Konflikte war denn auch kein Ende; aber Wedekind hat durchgehalten.

Überhaupt, so oft er sich gleiten und gehen läßt, fängt er sich wieder auf, eine labile Natur, aber instinktiv ein Gleichgewichtskünstler, und seine Vitalität erlaubt ihm, sich tief mit dem Leben zu engagieren und sich doch stets wieder zum Schaffen zusammenzuraffen, und wenn nicht Aufstieg, ist ihm fortan Entfaltung vergönnt. Aber mit den Jahren verschiebt sich das Schwergewicht in ihm vom Pol des Lebens auf den Pol des Geistes. Wie für eine lange Reihe seiner Zeitgenossen ist für Wedekind diese Grundspannung die fruchtbarste. In seiner Anlage überwog das vitale Element durchaus, und dem entspricht seine Stellungnahme; geschichtlich ist er in die Strömung der Lebensverherrlichung, des Lebenskultus einzureihen. Aber von je schon hat sich der Moralist in ihm zum Wort gemeldet und dem Vitalisten zu schaffen gemacht. Wie sehr Wedekind auf Sinnengenuss ausging und sich in ihn stürzte – er war nicht eine unbefangene, harmonische Natur aus einem Guß wie sein Liebling Casanova. Ihm steckte geistige Problematik wie ein Pfahl im Fleische. Sehr unromanisch, sehr deutsch ist die Gespannt-

heit und Verkrampfung seiner, allerdings durchaus echten Erotomanie, ihre Durchsetzung mit Gedanklichkeit und einem noch so frei sich gebärdenden Anti-Moralismus. Er war ein Getriebener und zugleich ein Grübler. Ihn erschütterte die elementare Gewalt des Sexus, aber in seiner Auseinandersetzung mit ihr mischt sich manchmal ein kindlicher, wedekindlicher Zug mit einem professional-doktrinären.

Unproportioniert wirkt, wenigstens aus der heutigen Situation gesehen, sein Nichtloskommenkönnen von den Fragen der Geschlechtlichkeit, wie es gleichzeitig bei Freud der Fall war. Besonders ist es die Prostitution, mit der er sich unter den verschiedensten Aspekten, sogar kulturhistorischen, unermüdlich, aber ohne eindeutiges Endergebnis auseinandersetzt. Immerhin revidiert er seine Hefte. Das zeigt der Vergleich der frühen, aus dem Nachlaß herausgegebenen Dialogfolge «Das Sonnenspektrum, ein Idyll aus dem modernen Leben», nämlich eine Art idealisierendes Schäferspiel im Bordell, das die Bezeichnung Freudenhaus vollauf verdient, mit dem Einakter «Tod und Teufel» («Totentanz»). Grotesk genug hat ihn Wedekind am Tag nach seiner Hochzeit 1906 zur Uraufführung mit seiner Gattin gebracht, der er auch «in innigster Liebe» gewidmet ist. Die Idealisierung der Prostitution ist hier dem desillusionierenden Aspekt gewichen. Desillusioniert wird der alte Mädchenhändler Casti Piani, und zwar angesichts einer Bordellszene, durch deren gemeinsame Belauschung er ausgerechnet eine Vertreterin des Mädchenschutzes bekehren will. Aber wie sie, so muß er erkennen, daß das Freudenhaus das genaue Gegenteil von dem ist, was er sich zeitweilig darunter vorgestellt hat, nämlich daß auch hier die folternde Gier der Sinne nicht zu stillen sei. Er ist ein idealistischer Moralist, der sich nun selber bankrott erklärt und die Konsequenz zieht, sich eine Kugel durch den Kopf zu schießen. Die Handlung dieser Szenen entschlägt sich allerdings jeder psychologischen Wahrscheinlichkeit, sie schafft nur die Voraussetzungen zu einer antithetischen Diskussion des Problems. Aber auch dieses selbst wird nicht entwirrt und gelöst.

Sinnlichkeit und Sittlichkeit in der Dichtung oder gar im Leben zu harmonisieren und zur Integration zu bringen, wie dies etwa dem ähnlich dynamisch veranlagten Richard Dehmel weitgehend gelang, war Wedekind nicht gegeben, er blieb eine ungeeinte Zwienatur. Seine späteren Werke schillern in derselben Ambivalenz von Leben und Geist, wie die des Denkers Nietzsche, wie manche C. F. Meyers, Ibsens, Hauptmanns oder Thomas Manns. Allerdings verleiht der Gewissenernst und die oft selbstquälerische Grübeleien seinen Dichtungen Probleme und Gewicht, selbst seelische Vertiefung, aber es ist ihm ähnlich ergangen wie Tolstoi: sein Bestes entsteht da, wo die unmittelbare, naturhafte Gestaltungskraft, ob er will oder nicht, über jede Spekulation triumphiert, wo der Dichter dem Denker durchgeht, wo die Stimmen seiner Gestalten,

von denen jede ihr Recht hat, aber keine das Recht, seine eigene Stimme übertönt. So ist er wohl da am packendsten, wo er teilnahmslos und unerbittlich als Naturalist ein Naturschauspiel aufrollt. «Rings bebt die Kreatur, ich bleibe kalt», läßt er den Tierbändiger im Prolog zu «Lulu» sagen.

Die ungebrochene Wucht dieses Werkes hat er nie wieder erreicht. Ergaben sich immerhin Dramen von größerer geistiger Bedeutsamkeit daraus, daß er den vitalen Naturen Keith und Launhardt die Moralisten Scholz und Hetman kontrapunktisch gegenüberstellte, so nistet sich fortan Reflexion bis zur Überwucherung ein. Sein Gesichtsfeld weitet sich zwar, zur Reflexion über das Geschlechtsleben gesellen sich nun allgemeinere Spekulationen über die menschliche Natur und die Beschaffenheit des Lebens, wogegen metaphysische wie soziale Fragen immer nur am Rande auftauchen. Wedekind war und blieb Individualist, und wenn Nietzsche und Marx die kommenden Generationen in entgegengesetzte Lager zogen, stand er unzweifelhaft in dem des ersteren. Ihn faszinierte nach wie vor der starke, selbständige, ungebundene Einzelmensch, nicht das *zoon politicon*, geschweige denn eine wirtschaftlich begründete Gesellschaftsordnung. Aber die Steigerung seiner späteren Gestalten ins Übermenschliche ist durch eine Aufblähung auf Kosten der inneren Kraft und Intensität erkaufte. Immer deutlicher machte Wedekind die Bühne zum Fechtboden, auf dem er mit blanker Klinge Duelle austragen läßt, manchmal mit unentschiedenem Ausgang und Wunden der beiden Gegner. Es sind dialektische, dialogische Auseinandersetzungen innerer Stimmen des Dichters selbst, und eben diese Projektion seiner eigenen Spannungen und Zwiespälte ist es ja, die den Expressionisten zum echten Dramatiker prädestiniert. Verglichen mit Bernard Shaw, der sich der Bühne gleichfalls als Diskussionstribüne bediente und z. B. in «Mensch und Übermensch» das Thema Geschlechterkampf vorführt, geht es bei Wedekind blutvoller, ja blutiger zu; was dieser Passionierte und Besessene aber vermissen lassen muß, ist die freie und darum durch Gelächter befreiende, wie ein Spiel anmutende Überlegenheit. Shaw steht ebenso ausgesprochen unter der Dominante des Geistes wie Wedekind unter der des Lebens. Die Geschliffenheit und Zugespitztheit, mehr, die Rasanz und Überspitztheit seiner dramatischen Dialektik findet ihren angemessenen sprachlichen Ausdruck in einer eiskalten, steinharten Lakonie, einer Ballung in knappste Form und Formel, einem mitreißenden Staccato und Presto; Stich um Stich, Stoß um Stoß folgt in jäher Wechselrede, und diese Expressivität hat Wedekind zum Vorgänger und Lehrmeister von Carl Sternheim und Georg Kaiser, auch von Heinrich Mann werden lassen.

«Schloß Wetterstein» ist eine Art Triptychon, dessen Akte («In allen Sätteln gerecht», «Mit allen Hunden gehetzt», «In allen Wassern ge-

waschen») starke Selbständigkeit beanspruchen, in der Stimmung weit voneinander abweichen und nur die Hauptfiguren beibehalten, aber sie abwechselnd in den Vordergrund stellen. Die Handlung geht ins Monströse krimineller und pathologischer Art und verzichtet auf jede Glaubwürdigkeit. Viele Gestalten muten im Vergleich zu den früheren, die durch vibrierende Lebensnähe überzeugen, als Kopfgeburten und Konstruktionen an und sind doch nicht einmal im Typischen und Sinnbildlichen eindeutig, so surrealistisch sie ins Übermenschliche oder auch Animalische gesteigert sind. Überdimensioniert ist auch der Schauplatz: eine Projektion von Schloß Lenzburg aus Raum und Zeit ins Phantastische. Hier hält Effie Hof als Edelkurtisane zwischen Abenteurern und Hünen des Leibes und des Geistes. «,Schloß Wetterstein' enthält meine Anschauungen über die inneren Notwendigkeiten, auf denen Ehe und Familie beruhen. Das Stoffliche, die Geschehnisse, der Gang der Handlung sind dabei vollkommen Nebensache. In ihrer Abenteuerlichkeit waren sie durch die weiten Grenzen und die Bewegungsfreiheit bedingt, die ich nötig hatte, um meinen Anschauungen Platz zu schaffen.» Diese Vorbemerkung verrät, daß der Denker Wedekind die Oberhand gewonnen hat und den Dichter in seinen Dienst zwingt, zum Nachteil beider. Denn an unmittelbarer Überzeugungskraft kann es «Schloß Wetterstein» mit dem «Erdgeist» ganz und gar nicht aufnehmen, und sich über seinen gedanklichen Gehalt klar zu werden, würde sich als unlösbare Strafaufgabe erweisen. Zöge man zur Beihilfe selbst seine anderen Dichtungen und gar Entwürfe zu solchen, etwa «Die große Liebe» oder «Niggerjud» heran, so geriete man nur in immer tieferes Dickicht. Als sicher ergäbe sich nur das eine, daß seine Denkfähigkeit der sinnlichen Gestaltungskraft ganz und gar nicht ebenbürtig gewesen ist. Gewiß ist ihm Tiefe eigen, aber diese Tiefe ist trüb. Sein Geist sprüht, aber er leuchtet nicht. Zwar gelangen ihm Aphorismen von schärfster Prägung, witzige Formulierungen, dialektisch messerscharf geschliffene Dialogstellen, doch er versagt, wo er Gedankliches aus dem momentanen Affekt und der subjektiven Erfahrung lösen und ins Allgemeingültige heben müßte.

«Franziska» ist wohl der anspruchsvollste Wurf Wedekinds, und die Titelheldin ist größer und freier geplant als Lulu: eine geistig und künstlerisch begabte Vollnatur, in der sich die weiblichen Instinkte mit männlicher Bewußtheit verbinden. Trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen bleibt dieses «Moderne Mysterium in fünf Akten» an eindrucklicher Geschlossenheit und Wucht hinter dem «Erdgeist» zurück. Es ist, als hätte Wedekind sich übernommen, als ihm Franziska, die ursprünglich «Faustine» hieß, als weibliches Gegenstück von Goethes Faust vorschwebte. Ihr Teufelspakt besteht darin, daß sie sich, schon mit einem Bürger verlobt, aus Lebensdurst und Erfahrungsdrang dem Abenteurer



Veit Kunz verschreibt: zwei Jahre hindurch soll sie das Leben eines Mannes mit aller Genußfähigkeit und Bewegungsfreiheit eines solchen führen, dafür nachher lebenslänglich sein Weib, seine Leibeigene sein. Ihr Mephisto, der selber durch sie sein Glück zu machen trachtet, eröffnet ihr als Impresario alle Möglichkeiten in der großen Welt. Nach Parallelen zu Auerbachs Keller, der Gretchentragödie, dem Kaiserhof – sie wird in eine europäische Staatsaktion einbezogen – läuft aber ihre Lebenskurve, die freilich keine Himmelfahrt wie in «Faust II», aber eine Höllenfahrt erwarten ließ, durchaus nicht in ein Mysterium, sondern in verblüffend reales, ebenes Gelände aus. Veit seinerseits sieht sich wie Mephisto um seine Beute geprellt, als Franziska ihre Erfüllung in Mutter- und Eheglück als den naturgegebenen Grenzen eines Weibes findet. Weder künstlerisch noch psychologisch wird man des bei Wedekind paradox anmutenden Resultates recht froh, daß sich die Übermenschin, sobald sie sich ‚ausgelebt‘ hat, mit einem weiblichen Normal-schicksal bescheidet, und man fragt sich, ob die faustischen Präntentionen ad absurdum geführt werden sollen.

Die eingeschlagene Stilrichtung spiegelt sich auch im Sprachlichen. Charakteristische, vom geltenden Gebrauch genährte Prosa wird schon früh streckenweise vom Vers abgelöst. In dem kleinen Spiel «Der Stein der Weisen» kommt er zum ersten Mal zur Alleinherrschaft, die vollends den mythischen Stoffen gemäß ist. Wedekind, der bisher seine Motive ausschließlich erfand – in sich fand, möchte man sagen –, hat schließlich zu überkommenen Stoffen gegriffen, wie Hauptmann es oft, Hofmannsthal in der Regel tat. Vermutlich, um dem Übermaß der Subjektivität und Spekulation zu entgehen. Immerhin zogen seine Helden ihn durch Wahlverwandtschaft an, und es ist sein eigener Lebensatem, den er ihnen eingehaucht hat. «Simson» 1914 und «Herakles» 1917 sind gesteigerte Abbilder seiner selbst, Paraphrasen seines Schicksals, und die Form der Stiltragödie ist besonders im «Simson» durchsetzt von seiner unverwechselbaren Tragikomik und Groteske. Aber bei allem Respekt vor diesem Unterfangen, Eigenwesen und Eigenerleben ins Heroische zu projizieren und zu objektivieren, wird man die Empfindung nicht los, das nackte Gesicht stehe ihm besser als die Maske und das saloppe moderne Nègligé sitze ihm angemessener als der antike Faltenwurf. Noch weniger lag ihm der Stoff zu seinem Bismarck-Drama.

\*

Auf der niedrigeren, profaneren Ebene des Theaters ist Wedekind mehr in seinem Element als auf den Gipfeln des Parnasses. Ungleich so vielen deutschen Dichtern, besonders neuzeitlichen wie Kleist, Grillparzer oder Hebbel, die sozusagen von oben herab auf der Bühne Fuß

faßten, gehört er zum Typus der standfesten Bühnenpraktiker, die, von der Pike auf dienend, ins Metier hineinwachsen und sich bisweilen zu dichterischen Meisterleistungen aufschwingen. Ein Vollblutdramatiker ist er freilich von Natur, doch außerdem ein Mann vom Theaterhandwerk, wie das ja übrigens in früheren Blütezeiten beinahe selbstverständlich gewesen ist. Den Möglichkeiten und Aufgaben, die das Bühnenwesen seiner Tage ihm zuspülte, erweist er sich als leicht zugänglich und voll gewachsen. Seine Drastik prädestiniert ihn zur Posse. Unbedenklich darf er hier alle Register ziehen, und er hält sich nicht zu gut für tolle Situationskomik und saftige Chargen. Als kecker Schwank steht sein «Liebestrank» bis heute auf den Brettern. Auch den gepfeferten Wirkungen der Satire bleibt er nichts schuldig. So gießt er in «Oaha» die Lauge seines Hohnes über den Literaturbetrieb aus. Alle Mittel des Theatralischen sind ihm willkommen; erfindungsreich und beweglich läßt er die einzelnen Künste bald so, bald anders zusammenwirken, um, wenn nicht dem Geist, so doch Augen und Ohren ein Fest zu geben. Seine Sinnlichkeit – im engeren und weiteren Wortverstand – wirkt sich aus. Spiel und Schau sind ihm die mannigfach variierten Elemente des Schauspiels. Selbst in seine ernstesten Prosadramen legt er auffällig oft Spiele, meist solche in Versen ein: Theater auf dem Theater. «Man kommt zu schauen, man will am liebsten sehn»: gut denn, so bietet er spectaculum und, wenn's sein müßte, Spektakel. Er tut sich in Pantomimen und Balletten hervor: «Die Flöhe oder der Schmerzenstanz», «Die Kaiserin von Neufundland». Aufzüge, Maskeraden, Mummenschanz interessieren ihn leidenschaftlich; er läßt es sich nicht nehmen, Kostüme selber zu entwerfen. Er zeichnete und in Mußestunden hat er sogar Kinderspielzeug erfunden.

Immerhin dient alles nur dem höchsten Instrument der Bühne: dem menschlichen Körper. Ihm gilt seine Vorliebe, ihm verhilft er zum Vorrrecht. Im Bestreben, die leibliche Ausdrucksfähigkeit auszunützen und ihre Dynamik zu steigern, nimmt er vieles voraus, was dann als «entfesseltes Theater» von Tairoff an allgemein Schule gemacht hat. Denn schon bei Wedekind setzt die Reaktion ein gegenüber der nur auf das Wort, die Nuance gestellte, bürgerlich zurückhaltende, andeutende, geistig zu interpretierende Dramatik des einseitig zerebralen, intellektuellen 19. Jahrhunderts. Jetzt verschiebt sich der Schwerpunkt vom Gehirn auf die Hüften der Tänzerinnen und die Beine der Akrobaten. Immer wieder begegneten wir schon dem Theatermilieu und der Künstlerbohème als stofflichem und thematischem Fundus seiner Dramatik. Zur Ergänzung sind aus diesem Umkreis zu nennen: der durch seine Lakonie dramatisch wirkungsvolle Einakter «Der Kammersänger» und das «Sittengemälde» «Musik», an dem sich allerdings menschlich wie künstlerisch rächte, daß Wedekind eine Münchner Skandalgeschichte



zu modellgetreu übernahm. Vor allem faszinierten ihn Zirkus und Tanz. «Minehaha» ist eine phantastisch ausgedachte, aber anschaulich durchgeführte Schilderung einer utopischen Erziehungsanstalt für angehende Balletteusen, ein Preis der Körperkultur; noch weiter geht die als Roman geplante Fortführung «Die große Liebe» in der Leibesvergötterung, nämlich zur orgiastischen Kulthandlung. Von je war er in den Zirkus verliebt; dieser war ihm der konkrete Inbegriff und darüber hinaus das Sinnbild des dynamischen Lebenswagnisses. Im «Liebestrank» spricht der Zirkusartist Wedekind aus dem Herzen: «Elastizität! . . . Ich bin dreimal vom Turmseil gestürzt, ich war siebenmal verheiratet, ich war siebenmalsiebzigmal zum Sterben verliebt. Kein Glied an meinem Körper, das ich nicht schon gebrochen. Aber zeig mir die Situation, deren ich mich nicht zu bemeistern wüßte! Das lernt sich im Zirkus. Ein entschlossener Sprung, und wenn der Fuß die Erde berührt, eine graziöse Kniebeuge, daß man nicht auf die Nase fällt. Jeder stürzt mal in Nacht und Finsternis, aber wem es an Elastizität gebricht, der bleibt im Grase und die wilde Jagd saust johlend, kläffend, achtlos über ihn hin.» Akrobatische Körperkultur war auch Wedekinds persönlicher Sport; zu seiner Hinterlassenschaft gehört eine mächtige Laufkugel, auf der er samt seiner Frau und den beiden Töchtern zu trainieren pflegte.

Und wörtlich mit Leib und Seele setzte er sich für den Sieg seiner Kunst ein. Er stellte sich zum Kampf auf der Bühne selbst als Protagonist seiner Helden, wohlverstanden der Vitalisten wie ihrer moralischen Gegenspieler. Die selten gewordene, aber legitime Personalunion von Dichter und Mime hat er gewiß nicht nur erneuert, weil die «Schauspielkunst» seiner Zeit, die er in einer pro domo verfaßten Broschüre polemisch und eigensinnig glossierte, ihm nicht Genüge tat, sondern, ob er es gelten ließ oder nicht, aus Leidenschaft und Berufung. Und mochte er seinerseits den routinierten Bühnenfachleuten nicht genügen und wohl auch wirklich die Unbeholfenheit des Dilettanten nie völlig los geworden sein, so hat er doch die selbstgeschaffenen Seelen von innen heraus unvergeßlich deutlich verkörpert und dem neuen Stilwillen seiner Dramatik, vom Naturalismus weg zum Expressionismus, bahnbrechend Ausdruck verliehen. Selbstdarstellung, dieses Wort faßt die vielgestaltigen Äußerungen seines Wesens und Werkes am eindeutigsten zusammen. Sie war seine Passion; nicht zufällig hat er das Schamgefühl grüblerisch analysiert. Aus dem Widerspiel von Scham und exhibitionistischem Lustgefühl ihrer Überwindung resultiert ihre Kunst.

Wie die Bretter, so hat er als Selbstinterpret das Überbrettel betreten, das, vom Pariser Cabaret angeregt, sich gleich nach der Jahrhundertwende von München aus übers deutsche Sprachgebiet in kurzem Siegeszug verbreitete. Auch dabei waren Geldnöte als Beweggrund nicht ausschlaggebend. Die Melodien lieferte er gleich mit zu den Texten, die er



*Wedekind in der Scharfrichterzeit*

# Der Schriftsteller

Ein Chanson von Frank Wedekind

Der Schriftsteller geht dem Brot-er-werb nach mit

*f*

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in treble clef with a common time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line.

aus ge-fransten Ho-sen. - Er schlüft sie-ben Treppen hoch un-ter'm Dach mit aus-ge-fransten Ho-sen.

This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features arpeggiated chords and moving bass lines.

Schö-ner, grü-ner, schö-ner, grü-ner Lorbeerzweig, der dich neckt und die Stirn be-deckt, wenn der

*mf*

This system contains the third two staves of music. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment includes some block chords and moving lines.

Lump ver-reckt, mit aus-ge-fransten Hasen- Ho - sen.

1. 2. 3. 4. 5.

*ff*

This system contains the final two staves of music. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment ends with a double bar line. There are first and second endings indicated above the vocal line.

bei den «Scharfrichtern» und später da oder dort zur Gitarre so eindrücklich vortrug, daß man sie in der Erinnerung von seiner Person und Gestalt nicht mehr zu trennen vermag. Fast alle seine Gedichte aus dem einen Band «Die vier Jahreszeiten» sind denn auch recht eigentlich für den Vortrag geschaffen. Sie beziehen ihre Metalle aus verschiedenen Adern. In der derben Manier des herkömmlichen Bänkelsanges werden Verführungsgeschichten und Moritaten – z. B. «Brigitte B.», der «Tantenmörder» – heruntergeleiert, wie die französischen Chansons tänzelnde, anspielungsreiche, pikante, frivole Sujets geträllert. Heines Witz und Hohn, schnoddrige Berliner Großstadtgerissenheit, leichtlebige Schwabingbummelei – das alles löst einander ab oder legiert sich. Wedekind steht die ganze Palette kecker, greller, bisweilen giftiger Farben zur Verfügung. Kunterbunt und kontrastreich wird Burschikoses und Raffiniertes, Vollaftiges und Makabres, Spielerisches und Satanisches, Orgiastisches und Katzenjämmerliches zu schillernden Wirkungen verbunden. Immer dynamisch, schlagkräftig, pointiert und profiliert setzen Wedekinds Strophen ihre jähren Akzente, hämmern sich ins Gehör und Gedächtnis ein und haben zeitgemäße Popularität gewonnen. Pathosfeindlich neigen sie zur Parodie, antihymnisch zu Ironie und Zynismus. Diese Lyrik mit negativem Vorzeichen ist gewiß nicht die höchste Kunstart, aber in ihr gelang Wedekind eine Höchstleistung. Nicht sein Wertvollstes sprechen sie aus, aber den ganzen Wedekind mit Blut und Geist, Lüsten und Ekel, Schaum und Bodensatz, das ungestüme Hin- und Herschwanken, das tolle Auf und Ab seiner wunderbar gemixten, skurrilen Seele. Dagegen erstaunen durch ihr Maß und ihre Zucht die besten Novellen seiner Sammlung «Feuerwerk»: «Der Brand von Egliswyl», «Rabbi Esra», «Der greise Freier» greifen psychophysisch merkwürdige Fälle der Erotik auf. Die meisterhafte Wucht und Dichte des knappen, gehämmerten Stils, die Geschlossenheit des Aufbaus erinnert an die Erzählkunst des Wedekind auch als Dramatiker verwandten Heinrich von Kleist.

Jeder sah ihn anders, und jeder sieht sein Werk anders. Liest man das «Wedekindbuch», eine Sammlung der wertvollsten Stimmen des literarischen Deutschland, die für den Fünfzigjährigen Zeugnis ablegen wollten, so schlägt man sich vor den Kopf: so widersprechend, so verwirrend sind diese Aussagen. Sie haben alle recht – und alle unrecht, sobald sie den andern Unrecht geben. Denn das alles, was sie herauslasen, steckte in ihm. Er trotzt jeder endgültigen Analyse, und wahrscheinlich ist es gerade das Unfaßbare seines Wesens, was immer wieder zur Zergliederung anreizt und in das Labyrinth seiner dichterischen Gebilde lockt. Es geht uns mit ihnen wie den Männern mit seiner Lulu: sie werden von einer Macht gebannt, ohne das Wesen dieser Macht zu erfassen. Jeder nennt sie anders. «Ich nannte sie Mignon. – Ich meinte

sie hieß Nelly. – Ich nannte sie Eva – Und jetzt heißt sie Lulu . . .», so entdecken ihre Liebhaber verblüfft. Ich halte ihn für einen unsittlichen Wüstling – Ich für einen ideologischen Schwärmer – Ich für einen Zyniker – Ich für einen moralischen Pedanten – Ich für einen Gaukler – Ich für einen naiven Bürger, der sich von Zirkusreiterinnen imponieren läßt – Ich für einen eingefleischten Bohémien, der sich nach Wohlanständigkeit sehnt – Ich für einen genialen Phantasten – Ich im Gegenteil bewundere seine Verehrung der Vernunft – Ich halte ihn für einen eiskalten Beobachter – Ich für einen durch und durch sentimental Gemütsmenschen: so rufen Wedekinds Liebhaber erstaunt durcheinander.

Durch seine rastlose, widerspruchsvolle Art war Wedekind prädestiniert zur Darstellung seiner Zeit, der die Einheitlichkeit der Lebensauffassung und Stimmung fehlt, in der die Dissonanzen überwiegen und losgerissene Teilkräfte feindlich und wirr aufeinanderprallen. Und er stürzt sich in den wildesten Strudel, wo die Strömungen reißend durcheinanderquirlen:

Ich liebe nicht den Hundetrab  
Alltäglichen Verkehrs,  
Ich liebe das wogende Auf und Ab  
Des tosenden Völkermeers.

Er findet es in der Großstadt, in dem gesellschaftlichen Chaos von Existenzen, die, keinem Vaterland, keiner Klasse, keiner Sitte angehörend, aus trübem Grunde auftauchen, bunt und grell zusammengeworfen, aufeinander losgelassen werden und wieder untergehen. Die Welt – die Halbwelt besser – der Abenteurer und Lebemänner, der Parvenüs und Deklassierten, der Spekulanten und Gründer, der Artisten und Dirnen, der Kammersänger und Reporter, der weiblichen Faust und männlichen Blaustrümpfe, die Welt derer, die mit allen Hunden gehetzt, in allen Wassern gewaschen, in allen Sätteln gerecht sind, die Welt derer, die auf Jagd sind nach Mammon, Sensationen, Wohllust, phantastischen Idealen. Einer jagt den andern. Hier ist der moderne Existenzkampf ins Extrem zynischer Skrupellosigkeit und Brutalität gesteigert. Überall die Machtgier, die zerstörerische Leidenschaft der Zeit, die im Ersten Weltkrieg in eine Krise der Tobsucht ausbrach. Überall der Krieg aller gegen alle ohne Pardon, die skrupellose Ausnutzung sämtlicher Mittel der brutalen Gewalt und geschmeidigen List. In der kapitalistischen Zivilisation haben deren Raubritter ein finanzielles Beutefeld, sie sind Gründer, Spekulanten, Hochstapler, Erpresser. Aber das Leben ist eine schlaue Bestie und kriegt auch einen Keith und eine Lulu unter seine Tatzen. Irrenhaus, Zuchthaus, Bordell, Spelunke und Dachkammer – das sind oft die Endstationen seiner Helden, und am



Horizont ragt der Galgen, auch er von Humor grausig umwittert. Wedekind interessierte das Individuelle, die abenteuerliche Reise des Einzelnen durch die Jetztzeit, nicht ihre Ordnung, sondern ihr Chaos, nicht ihre sicheren Bedingungen, sondern ihre Unsicherheit stellt er dar. Seine Menschen halten sich am unsauberen, ausgefransten Rand der Gesellschaft, es sind die Unterminierer, Schmarotzer, Zehrer; die Mehrer, die erhaltenden und schöpferischen Kräfte menschlicher Gemeinschaft, fehlen im Bilde. Eine Welt bloß aus solchen Zerstörern könnte nicht bestehen, sie müßte in Anarchie und Vernichtung enden, und sie wäre auch wert, zugrunde zu gehen. Mutet Wedekinds Werk nicht wie ein Totentanz an, und scheint es nicht nachträglich wie ein Warnsignal, daß ein Dichter diesen Daseinsformen mit dem grellen Streukegel des Bühnenscheinwerfers ins fratzenhafte Gesicht zündet? Zur Kunst der *décadence* gehört auch er, seine eigene krasse Farbe fügt er ihrer trüben Skala bei. Keine vorbildliche Gestalt, keine aufbauende Idee.

Wedekinds Erdenbahn begann sich rasch mit Legenden zu umspinnen, aber von aller Legende abgesehen, war es ein hochmerkwürdiges, bizarres Leben. Nur Seelen von seltener Intensität und echter Dämonie geschieht es, daß sie äußere Begebnisse und Schicksale anziehen, die ihre unverwechselbare Eigenart in so drastischer Symbolik zum Ausdruck bringen. Noch an seinem Grab – er starb 1918 in München – kam es zu skandalösen Auftritten, als ob er sie für einen eigenen Epilog gedichtet hätte. Um einen Blick auf den «Prolog» seiner Bühnenlaufbahn zurückzuwerfen: man erinnere sich jener erschütternden nächtlichen Kirchhofszene in «Frühlings Erwachen», da der junge Melchior schuldbeladen, von ersten Katastrophen durchwühlt, zwischen Tod und Leben pendelt, und dann dem lockenden Gespenst seines Freundes, des Selbstmörders Moritz, durch den «vermummten Herrn» entrissen wird. «Ich erschließe dir die Welt», verheißt ihm dieser. «Ich führe dich unter Menschen. Ich gebe dir Gelegenheit, deinen Horizont in der fabelhaftesten Weise zu erweitern. Ich mache dich ausnahmelos mit allem bekannt, was die Welt Interessantes bietet.» Leben heißt der vermummte Herr. Und er hat sein Versprechen, wenn man es von Melchior auf dessen Urbild, den Dichter selbst, übertragen darf, vollauf gehalten. Wedekinds Schaffen ist der Ausweis dafür, der, freilich um schweren Preis, errungene Gewinn des abenteuerlichen bunten Auf und Ab, der Zickzackreise seiner Laufbahn. Seine Vermummung ließ der dunkle Führer freilich nicht fallen. Er blieb ihm unerkennbar und rätselhaft. Kein Weiser, kein Überlegener ist der Dichter Wedekind, sondern einer, den das Dasein wilder geschüttelt, tiefer aufgewühlt hat als gewöhnliche Sterbliche: und wenn er uns darum tiefer in die Abgründe von Lust und Qual hinunterschauen läßt, so starrt uns daraus doch nur die geheime Unergründlichkeit schauererweckend entgegen.