

Ortrud Gutjahr

## Lulu oder die Last mit der Lust

»Die Urgestalt des Weibes« – ein Männertrauma

*Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspielsdialoge  
am 18. August 2010*

Der Vorhang öffnet sich zunächst nur einen Spalt zu Alban Bergs Oper *Lulu*, die anlässlich der Salzburger Festspiele 2010 in der Felsenreitschule inszeniert wurde. Zu erwarten ist, dass nun ein Sänger in der Rolle des Tierbändigers mit Hetzpeitsche in der einen und Revolver in der anderen Hand aus dem bunt gestreiften Vorhang wie durch den Eingang eines Zirkuszeltens schlüpft, um anzukündigen, dass in der nun folgenden Aufführung nicht – wie in gängigen »Lust- und Trauerspielen« – lediglich gezähmte »Haustiere« gezeigt werden, sondern hier »[m]it heißer Wollust und mit kaltem Grauen« endlich »[d]as wahre Tier, das wilde, schöne Tier«<sup>1</sup> erlebt werden kann. Der effektheischerisch werbende Dompteur tritt auch in dieser Inszenierung erwartungsgemäß taktgenau auf, ist aber aus der Reminiszenz an eine bunte Zirkuswelt schon längst herausgefallen, denn statt mit »zinnoberrotem Frack, weißer Krawatte, weißen Beinkleidern und Stulpstiefeln«<sup>2</sup>, wie Berg sie in seinen Anweisungen vorgibt, erscheint er in durchgehend schwarzem Kostüm, als habe er sich in der Rolle des personifizierten Todes aus der *Jedermann*-Inszenierung auf dem

---

<sup>1</sup> Alban Berg: »Lulu. Oper in drei Akten nach den Tragödien »Erdgeist« und »Die Büchse der Pandora« von Frank Wedekind. Textbuch«, in: Ders.: *Lulu. Texte, Materialien, Kommentare*, hg. v. Attila Csampai u. Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 35-129, hier: S. 36.

<sup>2</sup> Ebd.

Domplatz in die falsche Spielstätte verirrt. Die hellen Kordel auf der Brustpartie seiner dunklen Uniform wirken wie das stilisierte Gerippe des Sensenmannes, und sein Gesicht ist in harten Grauschattierungen und mit tiefschwarz umrandeten Augen fast zur Totenmaske hingeschminkt. Als dieser Tierbändiger verlangt, dass die Schlange herbeigeholt werde und nun nach Regieanweisung eigentlich die Sängerin der Lulu im Pierrotkostüm vor ihn gesetzt werden müsste, schnellst stattdessen – gleich einem ›Schachtelteufel« oder ›Jack in the box« – ein langer nackter Frauenarm durch den Spalt des Vorhangs. Zielsicher greift die wie im Schattenspiel zum Schlangenkopf geformte weibliche Hand von hinten zwischen die Beine des Tierbändigers und macht sich mit schnappenden Beißbewegungen in dienst- und fingerfertiger Manipulation an dessen Hosenlatz zu schaffen. Doch als könne der Dompteur die soeben herbeigerufene obskure Erscheinung nicht mehr bändigen, schlängelt sich der Frauenarm alsbald wie ein grotesk agiler, überdimensionierter Phallus zwischen seinen Schenkeln dem Publikum entgegen.

Soll in diesem ›Handspiel«, mit dem ein männliches Befriedigungsverlangen sowohl bedient als auch entgleitet und persifliert wird, »[d]as wahre Tier, das wilde, schöne Tier« – in dem bisherige Deutungen Lulu gesehen haben – verkörpert werden? Die Regisseurin Vera Nemirova beginnt ihre Inszenierung zweifelsohne mit einer *gender*-thematischen Setzung. Bereits im Prolog wird das, was als »Urgestalt des Weibes«<sup>3</sup> vorgeführt werden sollte, durch eine körperliche Extremität repräsentiert, die gemeinhin nicht gerade zu den mit hohen libidinösen Energien besetzten Körperteilen zählt, die aber durch ihre Agilität im Kontext des Prologs als Fetisch in den Blick gehoben wird, als Ersatz nämlich für eine ins Monströse gesteigerte erotische Vorstellung, die den Namen Lulu trägt. Diese als Schlange auf die Bühne gerufene Lulu entzieht sich und setzt ein Spiel in Gang, mit dem bereits beim ersten auf der Bühne auftretenden Mann, auch wenn er als Tierbändiger daherkommt, ein außer Kontrolle geraten-

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 37.

des männliches Bemächtigungsverlangen offenbar wird. Lulu erscheint damit in der Inszenierung zunächst in Gestalt einer Stellvertretung, als eine Figur, die abwesend anwesend ist und die sich nicht festlegen lässt, weder durch einen Dompteur auf der Bühne noch durch einen Text. Denn Lulu ist in Bergs Libretto nicht nur Produkt einer Umschreibung von Wedekinds Schauspiel, sondern schon vor dieser medialen Transformation von Anfang an eine Überblendung aus Entwürfen, Zensurierungen und Umschreibungen, wie ein Blick auf die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der unterschiedlichen Fassungen der *Lulu*-Schauspiele verdeutlicht.

### **Lulu in vielen Variationen**

Wedekind schrieb an der ersten Fassung seines *Lulu*-Schauspiels zunächst zwischen Januar 1893 und Mai 1894 in Paris und vollendete sie in London unter dem Titel *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretrogödie*. Mit der anzüglich doppeldeutigen Formulierung von der »Büchse« rekurriert Wedekind auf eine weibliche Urgestalt der griechischen Mythologie, die mit verderbenbringender Verführungsmacht konnotiert ist. Nach Hesiods Schöpfungsbericht strafte Zeus den frevlerischen Feuerraub des Prometheus, indem er die in ihrer Schönheit einer Göttin gleichen Pandora, deren Name »alle Geschenke« bedeutet, nur erschaffen ließ, damit sie den Mann durch ihre erotische Anziehungskraft verführt. Als Pandora auf die Erde kam, entließ sie, bis auf die zurückbleibende Hoffnung, alle Übel aus dem ihr von Zeus überreichten Gefäß. Der Mythos setzt den Eintritt des Weiblichen in die männliche Ordnung als Beginn einer erotischen Verfallsgeschichte. Die ambivalente Stellung der Pandora als Lust- und Leidbringerin macht Wedekind für den Aufbau seiner Tragödie zur Folie. Er konzipiert eine Verführerin, die allein durch ihr Sein, durch das, *was* sie ist, gleichsam ohne das Bewusstsein um Schuld und Verstrickung eine Unheilsgeschichte initiiert. Darüber hinaus aber erzählt Wedekind den Mythos über eine weibliche Urgestalt weiter, indem er nun

gerade die Mythenbildung selbst durch die unterschiedlichen Erscheinungsformen Lulus erfasst.

In fünf Aufzügen wird in der *Monstretragödie* mit harten Schnitten der Stationenweg eines ehemaligen Straßenmädchens in Szene gesetzt, das als Ehefrau eines Obermedizinalrats, eines Kunstmalers und eines Chefredakteurs einen rasanten gesellschaftlichen Aufstieg erlebt, jedoch nach der Ermordung ihres dritten Ehemannes aus der bürgerlichen Gesellschaft flüchten muss, an der Seite von dessen Sohn, einem jungen Literaten, den Abstieg in die Gosse erlebt und am Ende als heruntergekommene Dirne dem Serienmörder Jack the Ripper in die Hände fällt. Wie bereits der Titel *Die Büchse der Pandora* auf das weibliche Genital anspielt, so sind auch die Dialoge der *Monstretragödie* mit doppeldeutigen Anspielungen gespickt, die auf sexuelle Praktiken (»[t]reibst du noch immer Französisch?«<sup>4</sup>) oder auf Geschlechtsteile (wie »Honigtöpfchen«<sup>5</sup> und »Pinsek«<sup>6</sup> oder »Spargek«<sup>7</sup>) verweisen. Durch das sexuell konnotierte Sprechen und obszöne Kalauer der Figuren wird aber auch bruchstückhaft ein biographischer Text über die in ihrer Herkunft scheinbar so unbestimmte Protagonistin lesbar. Denn Lulus Spiel auf der Bühne wird durch die doppeldeutig anspielungsreiche Erzählung ihrer Vorgeschichte erst fundiert.

Es ist die Geschichte eines kleinen Mädchens, das seine »Mutter nie gekannt«<sup>8</sup> hat, von einem Ganoven namens Schigolch, der »durch die Blume«<sup>9</sup> lebt, »nackt aus dem Hundeloch«<sup>10</sup> gezogen wird, von ihm den Namen Lulu erhält, »dressiert« und genötigt wird, »ohne

---

<sup>4</sup> Frank Wedekind: »Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie [1894]«, in: Ders.: *Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Elke Austermühl u. a., Bd. 3/I, hg. v. Hartmut Vinçon, Darmstadt 1996, S. 145-311, hier: S. 185.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd., S. 155.

<sup>7</sup> Ebd., S. 220.

<sup>8</sup> Ebd., S. 197.

<sup>9</sup> Ebd., S. 257.

<sup>10</sup> Ebd., S. 187.

Unterrock« auf der Straße »Blumen« zu verkaufen<sup>11</sup>. Im Alter von sieben Jahren wird Lulu ihrem Ziehvater Schigolch von »Chefredacteur« Dr. Franz Schöning abgekauft, der sie fünf Jahre lang auf der »Töchterschule«<sup>12</sup> erziehen lässt. Während dieser Zeit geht sie »wie eine kleine Göttin« mit ihren Mitschülerinnen »über die Straße«<sup>13</sup> und »hätte mit zehn Jahren Vater und Mutter ernähren können«<sup>14</sup>. In einem »Pensionat«, in dem sie anschließend untergebracht wird, »vergaft« sich die »Vorsteherin«<sup>15</sup> in die Halbwüchsige. Als Lulu von Schöning an den alten »Obermedicinalrath« Dr. Goll weiterverkauft wird, erhält sie eigens »zwei Zimmer voll Kostüme«<sup>16</sup> und wird von einer »den ganzen Tag« Absinth trinkenden »Wirtschafterin« mit aufreizenden Dessous und Kostümen bekleidet, um in Privatvorführungen vor ihrem Mann und seinen illustren Gästen zu tanzen.

Durch diese implizite biographische Erzählung wird Lulu in der *Monstretragödie* als vielfach traumatisierte Frau vorgestellt. Das ohne mütterliche Fürsorge und elterlichen Schutz aufgewachsene Mädchen erfährt durch ihre Ziehväter, die sie bereits in der Kindheit sexualisieren und missbrauchen, dass Beziehungsnahe und Anerkennung allein über den für ein männliches Begehren bereit gestellten Körper möglich ist. Der Möglichkeit enthoben, im emotional geschützten Raum Bindungsfähigkeit und Bewusstsein über Selbstbestimmungsrechte aufzubauen, erfährt Lulu, dass Wahrgenommen-Werden, Anerkannt-Sein und Sich-bestätigt-Fühlen von der Fähigkeit abhängt, sich männlichen sexuellen Wünschen gemäß zu verhalten.

Dieses Urtrauma des schutzlosen Ausgeliefert-Seins an die Männer und nur über sexualisierte Kontakte ein Selbstwertgefühl aufbauen zu können, wird im weiteren Verlauf von Lulus Lebensweg zu einem Wiederholungszwang verfestigt. Denn weil sie in der traumati-

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 198.

<sup>12</sup> Ebd., S. 197.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd., S. 277.

<sup>15</sup> Ebd., S. 197.

<sup>16</sup> Ebd., S. 163.

schen Abhängigkeit von Männern verfangen bleibt, wiederholt sich ihre unbedingte Bezugnahme auf männliche Wünsche im Modus der sexuellen Verfügbarkeit immer wieder. So verweist die Vorgeschichte Lulus, die im Verlauf des Bühnengeschehens von Schigolch und Schöning andeutungsweise preisgegeben wird, bereits auf das Ende der *Monstretragödie* hin. Denn das von ihrem Ziehvater missbrauchte und zur Prostitution abgerichtete Straßenkind, das von Schöning aufgekauft und an Bordelle weitergereicht wurde, kehrt unter dem Druck von Schigolch und dem erfolglosen Schriftsteller Alwa als vernutzte Dirne wieder auf die Straße zurück. Die mit der Lulu-Figur der *Monstretragödie* deutlich verknüpfte Missbrauchsthematik hat sicherlich nicht unerheblich dazu beigetragen, dass Wedekind sich genötigt sah, das Werk mehrfach umzuarbeiten, da bereits sein Verleger Albert Langen die Publikation dieses fünftaktigen Schauspiels ablehnte.

Der an der Aufführbarkeit seines Stückes orientierte Dramatiker teilte die ursprüngliche Fassung in zwei Teile und fügte zwischen dem zweiten und dritten Akt einen neuen ein, in dem Lulu nun als Tänzerin auf dem Theater auftritt und den Zeitungsverleger – der nun in Dr. Schön umbenannt ist – zwingt, sich von seiner Verlobten zu trennen und bei ihr zu bleiben. Wedekind arbeitete durch diesen neu eingefügten Akt die Abhängigkeit, in der sich auch die Männer befinden, die Lulu zu ihrem Geschöpf gemacht haben, deutlich heraus. Die beiden letzten Akte, in denen Lulu sich nach der Ermordung Schöns in Paris und London aufhält, stellte er für die Veröffentlichung zunächst zurück. Im Herbst 1895 erschien der umgearbeitete erste Teil unter dem Titel *Der Erdgeist. Eine Tragödie*, der mit dem Autor in der Rolle des Dr. Schön im Februar 1898 mit geringen Änderungen von der »Litterarischen Gesellschaft« in Leipzig uraufgeführt wurde.

Mit der Bezeichnung »Erdgeist« greift Wedekind auf Goethes *Faust*-Drama zurück und verweist bereits auf die Ausweglosigkeit des Unterfangens, einer »Urgestalt« habhaft werden zu wollen. Denn

schon Faust scheiterte am Versuch, die Quellen des Lebens über das Herbeirufen des Erdgeistes zu erforschen, da sich dieses Elementarwesen gegenüber dem Wissbegierigen in eine renitente Verweigerungshaltung begibt. Der dem »Weltgeist« als rationalem Verstandesprinzip entgegenstehende »Erdgeist« wird bei Wedekind bereits im später hinzugefügten Prolog in Gestalt einer gefährlichen Schlange vergegenwärtigt, die der Tierbändiger als Zirkusattraktion vorstellt:

Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,  
Zu bannen, zu verführen, zu vergiften,  
Zu morden, ohne daß es einer spührt.<sup>17</sup>

Mit der Allegorisierung der Lulu-Figur zur Schlange amalgamiert Wedekind die mythische Pandora mit der biblischen Eva. Während mit Pandora die Frau als Geschöpf des Mannes, das unwissentlich Übel in die Welt bringt, konnotiert ist, wird Eva erst *nachdem* sie selbst durch die Schlange verführt wurde, zur Verführerin. Auf die Anlage von Wedekinds Schauspiel bezogen, wäre demnach also gar nicht Lulu als Schlange vorzuführen, sondern diese Rolle stünde den Männern zu, die sie bereits in der Kindheit verführt haben.

Gerade durch den Prolog veränderte Wedekind die Hauptfigur seines Stückes entscheidend. Lulu ist nun stärker als verderbenbringende Verführerin konzipiert und wurde infolgedessen auch vermehrt als *Femme fatale* rezipiert, die sich durch ihre körperlichen Reize und emotionale Kälte die Männer dienstbar zu machen versteht. Auch wenn die Geschichte des missbrauchten Straßenkindes aus der *Monstretragödie* in der umgearbeiteten Version teilweise verschleiert wurde, so bleibt doch die Rückkoppelung, die Lulus Zurichtung durch die Männer zur Folge hat, deutlich erkennbar. Denn alle Männer, die Lulu zu kontrollieren und zu beherrschen suchen, gehen daran zugrunde, wie im ersten Teil der sogenannten *Lulu-Doppeltragödie* gezeigt wird, und sie bleiben von ihrer Sexualität auf

---

<sup>17</sup> Frank Wedekind: »Prolog (Zu »Der Erdgeist) [1898]«, in: Ders.: Werke, Bd. 3/I, S. 313-319, hier: S. 316.

pekuniäre oder perverse Weise abhängig, wie Wedekind dies mit dem zweiten Teil herausgestellt hat.

Der Überarbeitung des zunächst zurückgestellten vierten und fünften Aktes widmete sich Wedekind zwischen Oktober 1900 und Januar 1901 und fügte auch hier einen zusätzlichen Akt ein. Im Juli 1902 erschien dieser veränderte zweite Teil unter dem Titel *Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Aufzügen* als Vorabdruck in der Zeitschrift *Die Insel* und wurde im Herbst 1903 als Buchausgabe bei Bruno Cassirer veröffentlicht. Die Uraufführung dieses Schauspiels über den Untergang Lulus, die im Februar 1904 im Intimen Theater Nürnberg stattfand, endete mit einem Publikumseklat und führte in der Folge zum Verbot weiterer Vorstellungen sowie zur Beschlagnahmung der Buchausgabe. Allerdings wurde das Stück auf Initiative von Karl Kraus am 29. Mai 1905 am Trianon-Theater in Wien als geschlossene Veranstaltung aufgeführt, bei der Frank Wedekind die Rolle des Jack the Ripper, seine spätere Frau Tilly Newes die der Lulu und Kraus selbst die des »Negerprinzen« Kungu Poti übernahm. Unter den geladenen Zuschauern dieser Vorstellung befand sich auch der 20-jährige Alban Berg, der sich 23 Jahre später nach langem Zögern entschließen sollte, die beiden *Lulu*-Dramen zu einem dreiaktigen Libretto zusammenzukürzen und als Oper zu vertonen.<sup>18</sup>

Wedekinds *Lulu*-Doppeltragödie<sup>19</sup> konnte sich erst nach dem Ende einer der größten Theaterskandale des frühen 20. Jahrhunderts<sup>20</sup> und der Aufhebung der Zensur im Jahre 1918 wirklich durch-

---

<sup>18</sup> Frank Wedekind: »Erdgeist. Tragödie in vier Aufzügen [1913]«, in: Ders.: Werke, Bd. 3/I, S. 401-476.

<sup>19</sup> Wedekind hatte den Namen der Protagonistin bei der zweiten Auflage von *Der Erdgeist* als Obertitel gesetzt: *Lulu. Dramatische Dichtung in zwei Teilen. Erster Teil: Erdgeist*. Zum zweiten Teil wurde später die überarbeitete Fassung der Tragödie: *Die Büchse der Pandora*.

<sup>20</sup> Gegen Wedekind und Cassirer wurde der Vorwurf erhoben, gemeinsam unzüchtige Schriften verbreitet zu haben. Zwar wurden die Beschuldigten in erster Instanz freigesprochen und der Tragödie künstlerischer Wert bescheinigt, doch wurde dieses Urteil in zweiter Instanz im Oktober 1905 wegen Rechtsfehlern wieder aufgehoben und die Sache zur weiteren Verhandlung an die Vorinstanz zurückverwiesen. Die dritte Verhandlung im Januar 1906 endete zwar ebenfalls mit einem



setzen, wobei wahlweise beide Teile zusammen oder einzeln inszeniert wurden. Diese mehr als achtzigjährige Rezeptionsgeschichte und Aufführungspraxis der *Lulu*-Doppeltragödie änderte sich jedoch schlagartig, als im Jahre 1988 die bis dahin unveröffentlichte Fassung von *Die Büchse der Pandora* mit der Gattungsbezeichnung *Monstretragödie* erstmals ediert und unter der Regie von Peter Zadek in Hamburg uraufgeführt wurde. Denn diese »Urfassung«, deren Publikation als Sensation gefeiert wurde, findet seither bevorzugt den Weg auf die Bühne. Doch auch wenn angesichts gegenwärtiger *gender*-Fragestellungen und Missbrauchsdebatten Lulu als eine von Kindheit an sexuell zugerichtete Frau offenbar mehr von Interesse ist als der Mythos von der durcherotisierten Verführerin, bleiben beide Aspekte dieser Figur aufeinander verwiesen, wie dies gerade in der Suche nach der »Urgestalt des Weibes« evident wird.

### **Lulu als Abbild**

Das im Prolog seitens des Tierbändigers für die Lulu-Figur formulierte Programm lautet, die »Urgestalt des Weibes« über natürliches Sprechen und des »Lasters Kindereinfalt«<sup>21</sup> zum Ausdruck zu bringen. Proklamiert wird damit eine Archäologie der Weiblichkeit, die sich durch das mythologische oder religiöse Konstrukt der ersten Frau hindurchgräbt und an ein *natürliches* Urbild zu gelangen sucht, von dem Pandora oder Eva und alle darauf folgenden Frauen nur noch Abbild sind. Was dem Zuschauer aber bereits in der ersten Szene präsentiert wird, ist ein Bild von Lulu im wörtlichen Sinne. Denn der erste Bühnenraum, den Lulu betritt, ist bezeichnenderweise ein Künstleratelier, in dem sie in zweifacher Hinsicht als Kunstprodukt und Geschöpf männlicher Gestaltungsphantasie erscheint. Ihr Porträt *in statu nascendi* ist ihrem eigenen ersten Auftritt nicht nur vorgängig, sondern ihr Erscheinen wird dann seinerseits wieder als »Bild,

---

Freispruch, aber das Drama wurde als unzuchtige Druckschrift verboten und die Restauflage vernichtet.

<sup>21</sup> Wedekind: *Erdegeist* [1913], S. 405

vor dem die Kunst verzweifeln muß<sup>22</sup>, charakterisiert. Lulu ist eine Bühnenfigur, die, durch Kostümierung typisiert, zum Objekt künstlerischer Gestaltung und ästhetisierender Betrachtung wird. Das Bildnis, das noch nicht vollständig ausgeführt ist und durch die Phantasie der Betrachtenden ergänzt werden muss, begleitet Lulu wie eine Monstranz ihrer selbst im Stationendrama ihres unaufhaltsamen Aufstiegs und Falls, bis es im letzten Akt durch die Gräfin Geschwitz im dunklen Elendsquartier in London, nun gänzlich rahmenlos und mit Rissen versehen, an die Wand genagelt wird. Lulus Porträt ist somit ein in seinem Sujet unverändertes, jedoch wie in einer Nummernrevue von Akt zu Akt bewegtes Bild, das durch seine Situierung innerhalb des Bühnenbildes immer in einer doppelten Rahmung in den Blick kommt. Die solchermaßen dramatisierte Moritat von Lulu erzählt anhand eines Porträts über die Veränderung, die dieses Bild durch seine szenische Rahmung erfährt.

Vor diesem Hintergrund ist das Konterfei auch als fortgesetzter Kommentar zur Dramenhandlung zu verstehen. Lulu erscheint auf der Bühne im Pierrot-Kostüm, in dem sie Modell gestanden hat und zum Bildsujet wurde. Sie trägt damit eine Verkleidung, in der sie sich als Gegenstand der Kunst nachahmt, und erweist sich als Kopistin eines Bildes, das ihr vorausgeht. Wird nun in der Mimesistheorie mit der Kategorie der Ähnlichkeit die Differenz zwischen Ur- und Abbild diskutiert, so wird dieses Verhältnis in der szenischen Anlage von Wedekinds Lulu-Figur gerade umgekehrt. Denn wie die in einem Spiegel erzeugten Bilder von wirklichen Objekten diesen zwar ähneln, jedoch auf der Objektebene selbst nicht wirklich sind, so ist Lulu kein Subjekt des Bewusstseins, sondern konstituiert sich erst im Blick und antwortet, als Schwarz sie auffordert, ihm in die Augen zu sehen: »Ich sehe mich als Pierrot darin«<sup>23</sup>. Sie befindet sich in einem spiegelbildlichen Prozess der Identifikation mit ihrem Porträt, das eine Ähnlichkeit mit ihr figuriert. Ein Selbstbewusstsein, mit

---

<sup>22</sup> Ebd., S. 412.

<sup>23</sup> Wedekind: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragedie, S. 174.

dem Differenz zwischen dem Selbst und dem Ähnlichen/Bild artikuliert werden kann, wird durch Lulu negiert. Wedekinds Protagonistin ist vielmehr an der medialen Schnittstelle von Bild und Sprache situiert, da sie sich im Porträt zwar gespiegelt sieht, die Spiegelung als solche aber nicht zu reflektieren vermag.

Durch diesen Bild-Aspekt ist Lulu als Transformationsfigur konzipiert, mit der eine Geschichte der Wahrnehmung erzählt wird. Lulu verkörpert eine unfertige Bildgestalt auf weißer Fläche, welche die Wahrnehmung in Gang hält und die dazu auffordert, immer wieder zu blicken und zu deuten.<sup>24</sup> So wird Lulu durch jeden Mann mit einem anderen Namen belegt; sie ist wahlweise »Mignon«, »Nelly«, »Eva«, »Katja« oder »Lulu« und wechselt nach jedem Mann rasch die Kleider, um sich den neuen Gegebenheiten und Verhältnissen anzupassen. Analog zu ihrem weißen Körper wird sie zur weißen Leinwand, auf der durch Projektionen ihr Bild immer wieder anders und zugleich nach demselben Muster entworfen wird. Gerade dieser Projektionsmechanismus, der auch die Konstruktion der Lulu-Figur wesentlich fundiert,<sup>25</sup> wurde zur Entstehungszeit von Wedekinds Drama vielfach diskutiert.

Mit dem Begriff der Projektion wurde um 1900 versucht, das Verhältnis von Subjekt und Außenwelt, von Physischem und Psychischem, von Bild und Ausdruck in naturwissenschaftlichen, technischen und kulturellen Diskursen näher zu bestimmen. Die Vorstellung von der *camera obscura*, die seit dem 17. Jahrhundert für das durch Projektion vermittelte Verhältnis zwischen Betrachter und Welt einsteht, wurde obsolet, da man den Blick selbst als Projektionsmedium erachtete. Wirklichkeit wurde nun als »Projektion des

---

<sup>24</sup> Hierzu auch: Anna Schober: »Die Gleiche immer wieder anders: Lulu, Lu, Pandora, Lolita«, in: *Zeitgeschichte* 1(2001), S. 15-33.

<sup>25</sup> Die Rezeptionsgeschichte der *Lulu*-Doppeltragödie zeigt, dass die Titelprotagonistin in diesem Sinne bevorzugt als Produkt männlicher Projektion interpretiert wurde. Vgl. hierzu auch meinen Beitrag: »Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900«, in: Irmgard Roebeling (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Pfaffenweiler 1989, S. 45-76.

Menschen«<sup>26</sup> verstanden, Wahrnehmung als Folge von Übertragung und der wahrgenommene Gegenstand nur als deren Effekt gedacht. Durch die Bestimmung des Schönen als projiziertem Selbstgenuss in der psychologischen Einfühlungslehre fand diese Kategorie auch Eingang in ästhetische Debatten.<sup>27</sup> Kunst betrachtete man als Entäußerungsform einer inneren Sinnlichkeit.<sup>28</sup> Für die Aufwertung der Äußerungsformen innerer Vorgänge wurde aber vor allem Sigmund Freuds Beschreibung des psychischen Projektionsmechanismus entscheidend.<sup>29</sup> Freud verwies ausdrücklich darauf, dass es sich bei der Projektion um einen normalen Vorgang handelt, »dem z.B. auch unsere Sinneswahrnehmungen unterliegen, der also an der Gestaltung unserer Außenwelt normalerweise den größten Anteil hat.«<sup>30</sup> Er deutet Projektion als Veräußerlichung eines inneren Vorganges, als einen

---

<sup>26</sup> Ludwig Rubiner: »Zur Krise des geistigen Lebens [1916]«, in: Ders.: *Künstler bauen Barrikaden. Texte und Materialien 1908 bis 1919*, hg. v. Wolfgang Hauck, Darmstadt 1988, S. 120-130, hier: S. 128.

<sup>27</sup> Abstraktion und Einfühlung werden in der Kunstprogrammatis nach 1900, wie dies in der gleichnamigen Dissertation von Worringer dargelegt wird, als kontrastierende Stilprinzipien gegenüber gestellt. Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908], mit einem Nachwort v. Sebastian Weber, Dresden 1996.

<sup>28</sup> Auch Bahr versteht unter »innerem Sehen« die Fähigkeit, sich Objekte oder Situationen so anschaulich vorzustellen, als ob sie realen Wahrnehmungscharakter hätten. Hermann Bahr: *Expressionismus*, München 1916, S. 54ff.

<sup>29</sup> Die Figur der Lulu wurde bereits um 1900 mit psychologischen Begriffen als Projektion gefasst: »Lulu ist das Weib, wie sie als Element des Feminismus in die Welt tritt, um den Maskulinismus zu erschüttern, ihn zu entnerven, während sie ihm die höchsten Genüsse gewährt. »Lulu« mag pathologisch sein, aber ein Stück Pathologie steckt in der femininen Seele, wenn sie die Sexualität aufführt.« J.[Isaak] Spier: »Lulucharakter!«, in: *Sexual-Probleme. Zeitschrift für Sexualwissenschaft und Sexualpolitik*, 9 (1913), S. 12f., zit. nach: Michael Salewski: »Julian, begib dich in mein Boudoir« – Weiberherrschaft und Fin de siècle, in: Ders. u. Anja Bagel-Bohlan: *Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*, Opladen 1990, S. 43-69, hier: S. 59f.

<sup>30</sup> Sigmund Freud: »Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker [1912-1913]«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, hg. v. Anna Freud [u. a.], Frankfurt a. M. 1973, S. 81. Den Mechanismus der Projektion führt Freud in zwei Arbeiten über die Angstneurose aus den Jahren 1895 und 1896 ein.

»im normalen wie im krankhaften Seelenleben häufigen Abwehrvorgang«<sup>31</sup>. Darüber hinaus aber bestimmte Freud Projektion als Form der Abwehr einer nicht bewältigten und darum Angst auslösenden Sexualerregung, die zur Entlastung nach außen verlegt wird, so dass sie wie eine von außen nahende Gefahr behandelt werden kann. Diese Form der Projektion gestaltete Wedekind durch das Bemächtigungsverlangen, mit dem sich die jeweiligen Männer Lulu nähern.

### **Umschlag des Bemächtigungsverlangens**

Wedekind situiert seine Lulu-Figur innerhalb eines Männertableaus, in dem sich der Umbruch von der Gründerzeit in die sogenannte Sohnes-Generation der Jahrhundertwende manifestiert, insofern sie im ersten Teil der Doppeltragödie, *Erdegeist*, als Ehefrau eines Medizinalrates, eines Kunstmalers und eines Chefredakteurs einen rasanten gesellschaftlichen Aufstieg erlebt und im zweiten Teil, *Die Büchse der Pandora*, an der Seite eines Sohnes dieser Generation die Verwandlung zur Prostituierten und der Abstieg in die Gosse erfolgt. Wedekind zeigt über die männlichen Projektionen auf die Lulu-Figur, dass die Stilisierung und Verehrung der Zuhälterei dem eigenen Interesse dient. So erzieht der erste Ehemann, Medizinalrat Dr. Goll, die kindliche Lulu zu seinem ästhetischen Anschauungsobjekt, an dem er seine voyeuristische Gier zu befriedigen sucht. Er lässt sie malen, gibt ihr Ballettunterricht und lässt sie, noch Nietzsches Warnung im Ohr, mit der Peitsche in der Hand vor sich tanzen. Dass der Tanz die einzige Ausbildung ist, die Lulu erfährt, verweist einerseits auf die körperliche Dressur, die an ihr vollzogen werden soll; andererseits wird mit dem Tanz aber auch ein zentraler Aspekt der Rezeption von aufreizender und verführerischer Weiblichkeit angesprochen.

Nicht umsonst erfreute sich die Figur der Carmen aus Bizets gleichnamiger Oper in der Zeit der Jahrhundertwende so großer Beliebtheit, wurden junge Tänzerinnen wie die Schwestern Wiesenthal, Elsi Altman oder Valeska Gert auf dem Theater und im Kabarett

---

<sup>31</sup> Ebd., S. 77.

durch ihre aufreizenden Kostüme und neuen Tanzformen zu gefeierten Stars oder tauchte das Motiv der lasziven Tänzerin, besonders in Gestalt der Salome, in der Kunst immer wieder auf. Der Tanz wird durch das Arrangement von Verhüllung und Enthüllung des Körpers zum Symbol erotischer Verführung. So leitet auch Lulus Beschreibung ihres Tanzkostümes den Maler auf die sexuellen Reize ihres Körpers hin: »Grünes Spitzenröckchen bis zum Knie, ganz in Volants dekolletiert natürlich, sehr dekolletiert und fürchterlich geschnürt. Hellgrüner Unterrock, dann immer heller. Schneeweiße Dessous mit handbreiten Spitzen...«<sup>32</sup>. Schwarz, der sich, wie seine Aussage »Ich kann nicht mehr...«<sup>33</sup> zu verstehen gibt, schon allein durch die Vorstellung des erotisch verschnürten Körpers seines Modells überfordert fühlt, wird dennoch ihr zweiter Ehemann, da er von dem Bild, das er selbst verfertigt hat, abhängig wird. Der Maler, der in Lulu eine Quelle künstlerischer Inspiration findet, avanciert zwar durch die Reproduktion ihres Porträts zum erfolgreichen Künstler, doch muss er erkennen, dass er sich bei dieser Konzentration auf *ein* Modell »vollständig abhanden gekommen«<sup>34</sup> ist. Dass mit dem Projektionsverhältnis zugleich auch ein Geschlechterverhältnis thematisiert wird, macht das Gespräch deutlich, in dem Schwarz gleich einem Hörigen auf Lulu als Modell insistiert:

Lulu: Es gibt doch, weiß Gott, auch andere hübsche Mädchen genug.

Schwarz: Ich gelange aber einem anderen Modell gegenüber, und wenn es pikant wie die Hölle ist, nicht zu dieser vollen Ausbeutung meines Könnens.<sup>35</sup>

Während die Figur des Medizinalrats Goll in einer voyeuristischen Position und die des Malers Schwarz in einem Hörigkeitsverhältnis

---

<sup>32</sup> Wedekind: *Erdgeist* [1898], S. 332.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd., S. 345.

<sup>35</sup> Ebd., S. 343.

zu Lulu gezeigt wird, nimmt der dritte Ehemann, der Zeitungsverleger Schön, die väterlich-dominante Position in einem sadomasochistischen Gewaltverhältnis ein. Er, der Lulu als halbwüchsiges Mädchen von der Straße aufgelesen und sie wie ein Pygmalion mit Peitsche zum Geschöpf seiner Erziehungskünste gemacht hat, kann sich nicht mehr von Lulu lösen. Wie Goll und Schwarz wird auch er durch die Folgen von Lulus Zurichtung traumatisiert und bleibt mit ihr in einer peinigenden Kollusion verfangen. Seine Dressur schlägt wieder auf ihn zurück und Lulu, die er »Bestie« nennt, weist ihm seine männlich-sadistische Position zu, indem sie ihn zum eingespielten Gewaltritual auffordert: »Schlagen Sie mich! Wo haben Sie Ihre Reitpeitsche! Schlagen Sie mich an die Beine...«<sup>36</sup>.

Die Züchtigung der tanzenden Frau steht hier, wie auch in anderen Stücken Wedekinds, für den Wunsch, die eigene Erregung an den Lustobjekten zu bestrafen, um sie dadurch nur noch zu erhöhen.<sup>37</sup> Die Flagellation wird einer psychischen Disposition dienstbar gemacht, in der die sexuelle Lust als unbezähmbare Natur, als bedrohliche »Bestie« empfunden wird und in der Lust erzeugenden Frau niedergehalten werden soll. Lulu aber gesteht Schön gegenüber: »Wie stolz ich darauf bin, daß Sie mich mit allen Mitteln demütigen! Sie erniedrigen mich so tief – so tief, wie man ein Weib erniedrigen kann, weil Sie hoffen, Sie könnten sich dann eher über mich hinwegsetzen.«<sup>38</sup> Dass sich die Männer aber über ihre Anstrengungen, Lulu nach ihren Bedürfnissen und Vorstellungen zu formen, auch zu Gefangenen dieser Praxis machen, weiß Lulu auszunutzen. So kann sie ihren Ziehvater Schön unter Druck setzen, da er die Nerven verliert, wenn sie als Geschöpf seiner Erziehungskünste nicht die ihr zuge dachte Rolle spielt. Evident wird mit dieser Konstellation wiederum,

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 380.

<sup>37</sup> Besonders in Wedekinds Erzählung *Mine Haba oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen* wird der enge Zusammenhang zwischen Tanzerziehung, Dressur und Flagellation herausgestellt.

<sup>38</sup> Ebd., S. 379.

dass die Männer, die Lulu in Abhängigkeit halten, selbst auf traumatische Weise in Abhängigkeit geraten.

Dass es aus dieser Lustfalle kein Entrinnen gibt, macht Wedekind zum insistierend in Szene gesetzten Thema seines Stückes. Er situiert seine Lulu-Figur wie in einem ›Spiel im Spiel‹ als Tänzerin in einem Theater. Mit Bemerkungen wie: »[d]er weiße Tüll bringt mehr das Kindliche ihrer Natur zum Ausdruck!«<sup>39</sup> oder »[d]er Tanz hat ihren Körper geädelt...«<sup>40</sup> wird seitens der Männer ihr Wert als erotisches Objekt taxiert. In den Augen des Prinzen Escerny, der glaubt, Lulus »Seelenleben« aus ihrem Tanze studieren zu können, ist sie »das verkörperte Lebensglück«<sup>41</sup>, da ihre Natur sich in ihrer Kunst unmittelbar offenbare. Während die Theaterbesucher Wesen und Ausdruck bei Lulus Darbietungen in eins setzen, entzieht sich Lulu diesen Festschreibungen: »Es ist mir ja auch vollkommen gleichgültig, was man von mir denkt.«<sup>42</sup> Sie erscheint als Frau, die sich von den Projektionen der Männer zwar immer wieder lösen kann, was der Zeitungsverleger Schön für ihre »wahre Natur«<sup>43</sup> hält, die aber dennoch auch immer wieder von diesen Bildern eingeholt wird, da sie sich selbst keine andere Identität gibt als die ihr von den Männern jeweils zugeschriebene.

### **Ende eines Projektionsprinzips**

Lulu, die je nach Bedarf »Schlange«, »süßes Tier«, »Engelskind«, »Teufelsschönheit«, »Schätzchen«, »Teufelchen«, »Bestie«, »Teufel«, »Engel«, »Würgeengel« und »Henkersstrick« genannt wird, erscheint in einem Spiegelkabinett männlicher Phantasien, die mit ihr verbunden werden, nicht als »Urgestalt des Weibes«, sondern als Urgestalt eines Projektionsprinzips, das sie selbst formuliert: »Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich ge-

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 375.

<sup>40</sup> Ebd., S. 374.

<sup>41</sup> Ebd., S. 373.

<sup>42</sup> Ebd., S. 377.

<sup>43</sup> Ebd.



nommen hat und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.«<sup>44</sup> Was Wedekind durch seine Lulu-Figur als tautologische Schlussfolgerung aussprechen lässt, benennt die Struktur der Mythenbildung über die Frau. Die auf Lulu projizierten, Lust und Angst erzeugenden Sexualimpulse werden als ihr Wesen interpretiert. In diesem Sinne antwortet auch Schigolch auf Lulus Äußerung, dass sie »seit Menschengedenken« nicht mehr Lulu heiße, sondern mit immer neuen Namen belegt würde: »als bliebe das Prinzip nicht immer das gleiche.«<sup>45</sup>

Das »Prinzip Lulu« aber lässt Wedekind im zweiten Teil der *Lulu*-Doppeltragödie, *Die Büchse der Pandora*, einem unaufhaltsamen Ende zustreben. Der Komponist und Schriftsteller Alwa Schön lebt nun nicht nur mit der ehemaligen Ehefrau und zugleich Mörderin seines Vaters zusammen, sondern findet in ihr auch die Hauptdarstellerin für sein Stück mit dem bezeichnenden Titel *Totentanz*<sup>46</sup>. Nachdem zuvor im Atelier des Kunstmalers Schwarz die Konzeption der Kunst-Figur Lulu eingehend erörtert wurde, reflektiert Alwa in einer ungewöhnlich langen Rede den Stellenwert der Frau innerhalb der neuen Literaturströmungen:

Wenn ich jetzt nicht meine ganze geistige Spannkraft zu dem »Weltbeherrscher« nötig hätte, möchte ich das Problem wohl auf seine Tragfähigkeit erproben. Das ist der Fluch, der auf unserer jungen deutschen Literatur lastet, daß wir Dichter viel zu literarisch sind. Wir kennen keine anderen Fragen und Probleme als solche, die unter Schriftstellern und Gelehrten auftauchen. Unser Gesichtskreis reicht über die Grenzen unserer Zunftinteressen nicht hinaus. Um wieder auf die Fährte einer großen gewaltigen Kunst zu gelangen, müßten wir uns möglichst viel unter Menschen bewegen, die nie in ihrem Leben ein Buch gelesen haben, denen die einfachsten animalischen Instinkte bei ihren Handlun-

---

<sup>44</sup> Ebd., S. 398.

<sup>45</sup> Ebd., S. 347.

<sup>46</sup> Der ursprüngliche Titel des 1905 entstandenen Einakters *Tod und Teufel* von Frank Wedekind hieß *Totentanz*.

gen maßgebend sind. In meinem »Totentanz« habe ich schon aus voller Kraft nach diesen Prinzipien zu arbeiten gesucht. Das Weib, das mir zu der Hauptfigur des Stückes Modell stehen mußte, atmet heute seit einem vollen Jahr hinter vergitterten Fenstern. Dafür wurde das Drama sonderbarerweise allerdings auch nur von der freien literarischen Gesellschaft zur Aufführung gebracht. Solange mein Vater noch lebte, standen meinen Schöpfungen sämtliche Bühnen Deutschlands offen. Das hat sich gewaltig geändert<sup>47</sup>.

Wedekind verweist in dieser langen Dialogpassage nicht nur auf seine eigenen Stücke, die Zensurbeschränkungen und die Aufführungsbedingungen, mit denen er zu kämpfen hatte, sondern auch auf die »Prinzipien«, nach denen sich die Arbeit am weiblichen »Modell« in der Schriftstellergeneration seiner Zeit vollzieht. So gesteht Alwa Lulu nach ihrer Rückkehr aus dem Gefängnis: »Bei mir besteht die intimste Wechselwirkung zwischen meiner Sinnlichkeit und meinem geistigen Schaffen. So z.B. bleibt mir dir gegenüber nur die Wahl, dich künstlerisch zu gestalten oder dich zu lieben.«<sup>48</sup> Bei dieser Alternative entscheidet sich Alwa für die Gestaltung, denn die sinnliche Lust, die sich am Frauenkörper entzündet, soll im Kunstwerk aufgehoben werden, wie dies in Wedekinds Doppeltragödie vorgeführt wird.

Lulu muss ihre Rolle in dem durch Wedekind heraufbeschworenen *Totentanz* mit vollem Einsatz spielen. An der Seite Alwas und getrieben von einer verkommenen Männergesellschaft, die vom Athleten über einen Mädchenhändler bis zum Zögling einer Korrektilionsanstalt reicht, prostituiert sie sich ihrer Vernichtung entgegen. Mit einem bestialischen Lustmord endet Lulus Geschichte mit wechselnden Frauenrollen, die begann, da sie »als Weib schon vollkommen entwickelt war« und doch zugleich noch den Ausdruck eines kleinen Kindes hatte, wie sich der Schriftsteller Alwa erinnert:

---

<sup>47</sup> Frank Wedekind: »Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Aufzügen [1903]«, in: Ders.: Werke, Bd. 3/I, S. 477-540, hier: S. 481.

<sup>48</sup> Ebd., S. 524.

Aus dem Schwesterchen, das sich in seiner Ehe noch wie ein Schulmädchen fühlte, wurde dann eine unglückliche hysterische Künstlersfrau. Aus der Künstlersgattin wurde dann die Frau meines seligen Vaters; aus der Frau meines Vaters wurde meine Geliebte. Das ist nun einmal so der Lauf der Welt; wer will dagegen aufkommen<sup>49</sup>.

Den Lauf dieser an den eigenen Projektionen orientierten Männerwelt lässt Wedekind in seiner Doppeltragödie durch den Lustmörder Jack the Ripper beenden. Neben den Frauenmythen findet damit eine historische Figur Eingang in den Text, die zu Ende des 19. Jahrhunderts eine ganze Serie von Morden an Prostituierten verübte. Richard von Krafft-Ebing schrieb in seiner 1896 erschienenen Studie *Psychopathia sexualis* unter der Kapitelüberschrift »Lustmord« über diesen Mörder, der nie gefasst wurde:

Jack, der Aufschlitzer. Am 1.12.87, 7.8., 8.9., 30.9., im Oktober, am 9.1.88, am 1.6., 17.7., 10.9.89 fand man in Quartieren von London Frauenleichen in eigentümlicher Weise getötet und verstümmelt, ohne des Mörders habhaft werden zu können. Es ist wahrscheinlich, dass derselbe seinen Opfern aus viehischer Wollust zuerst den Hals abschnitt, dann ihnen die Bauchhöhle eröffnete, in den Eingeweiden wühlte. In zahlreichen Fällen schnitt er sich äussere und innere Genitalien heraus und nahm sie mit sich, offenbar um noch später an deren Anblick sich zu erregen. Anderemale begnügte er sich, dieselben an Ort und Stelle zu zerfetzen. Es ist zu vermuten, dass der Unbekannte kein sexuelles Attentat an den 11 Opfern seines perversen Sexualtriebes beging, sondern dass das Morden und Verstümmeln ihm ein Aequivalent für den sexuellen Akt war<sup>50</sup>.

Wedekind lässt über die Figur des Jack the Ripper den fortwährenden Mord über Projektion, den das gesamte Ensemble der Männer-

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 524f.

<sup>50</sup> Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis* [1886], München 1984, hier: S. 77.

gesellschaft verübt hat, an Lulu vollenden. Auch der Lustmörder sucht der »Urgestalt des Weibes« durch einen Fetisch, die herausgeschnittenen Sexualorgane, habhaft zu werden.

Indem Wedekind in seiner *Lulu*-Doppeltragödie die Struktur der Mythenbildung offenlegt und damit eine kritische Perspektive auf Kultur und Gesellschaft seiner Zeit eröffnet, lässt er durch die Vernichtung der Frau als Projektionsfläche deutlich werden, dass der männliche Blick nicht mehr über dieses *Urprinzip* zurückgespiegelt und bestätigt werden kann. Wenn schon Friedrich Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* darüber phantasiert, dass ein Mann »inmitten seiner Brandung von Würfen und Entwürfen« glaubt, »bei den Frauen wohne sein besseres Selbst«<sup>51</sup>, oder wenn Georg Simmel in seiner Abhandlung *Philosophische Kultur* vom Herannahen einer »weiblichen Kultur« spricht und sich Georg Groddeck in seinem Buch *Ein Frauenproblem* gar zu der Annahme erkühnt, dass das weibliche Prinzip eine zukunftsweisende Verheißung sei, so macht dies deutlich, dass in der Dekonstruktion traditioneller Rollenbilder der Weg in die Moderne über eine Feminisierung geradezu beschworen wird.

Wie dies nicht nur durch Wedekinds zahlreiche Umarbeitungen der ursprünglichen *Monstretragödie* angezeigt ist, sondern auch durch die wechselnden Namen, die er seiner Protagonistin über die Männerfiguren zuschreibt, ist Lulu nur als Palimpsest, als Übereinanderlagerung und Überschreibung von Bildern, Entwürfen und Variationen ihrer selbst zu haben. Wedekind hat nämlich in seiner Doppeltragödie nicht nur die zu Beginn der Moderne hoch im Kurs stehenden Weiblichkeitsvorstellungen aufgegriffen, sondern auch in der Durchquerung tradierter Verführerinnenmythen einen neuen Mythos erschaffen, der, gleichsam sich selbst referierend, von seinem eigenen Entstehungsprinzip erzählt. So hat sich auch Berg bei der Abfassung seines Librettos auf Wedekinds *Lulu*-Doppeltragödie gestützt, diese

---

<sup>51</sup> Friedrich Nietzsche: »Die fröhliche Wissenschaft«, in: Ders.: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli u.azzino Montinari, Bd. 3, München 1988, S. 343-652, hier: S. 424.

aber nicht nur auf drei Akte zusammengekürzt, sondern sie dabei auch einem »sprachlichen wie strukturellen Transformierungsprozeß unterzogen«<sup>52</sup>, mit dem er seiner eigenen Deutung der Lulu-Figur Ausdruck verschaffen konnte.

### Die Stimme der Verführerin

Wedekinds *Lulu*-Drama hatte in der durch Kraus organisierten Aufführung am 29. Mai 1905 in Wien auf den damals 20-jährigen Berg einen tiefen Eindruck gemacht. Er zog aus dem mit Zensur belegten Stück die Erkenntnis, »daß Sinnlichkeit keine Schwäche ist«, sondern vielmehr »der Angelpunkt alles Seins und Denkens.«<sup>53</sup> So war es Bergs besonderes Bestreben, diese Sinnlichkeit, die er als innovatives Moment und Signum der neuen Kunst überhaupt sah, auch in einer modernen Oper zum Ausdruck zu bringen, als er sich auf Anraten Theodor W. Adornos endgültig entschloss, die *Lulu*-Doppeltragödie *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* zu vertonen.<sup>54</sup> Er verknappte Wedekinds Dramentext auf drei Akte und kürzte fast vier Fünftel des Textes, doch behielt er die Grundstruktur von Lulus Auf- und Abstieg bei, indem er die sieben Akte des Schauspieles kurzerhand in sieben Bilder der Oper transformierte. Bei aller Straffung von Wedekinds Textvorlage hatte Berg bei der Konzeption der Lulu-Figur gerade hinsichtlich ihres erotischen Aufstiegs und reuelosen Abstiegs jedoch *die* Verführerfigur der Opernliteratur vor Augen:

Jetzt, wo ich es überblicke, bin ich erst recht von der tiefen  
Moral des Stückes überzeugt, Lulus Auf- und Abstieg hält sich  
die Waage; in der Mitte die große Umkehr, bis sie schließlich –

---

<sup>52</sup> Vgl.: Hans Ferdinand Redlich: »Alban Bergs Oper »Lulu«: Geschichtliche Prämissen und der Weg vom Schauspieltext zum Opernlibretto [1957]«, in: Csampai u. Holland: *Lulu. Texte, Materialien, Kommentare*, S. 193-206, hier: S. 196.

<sup>53</sup> Alban Berg: »An Frida Semler [18. November 1907]«, in: Csampai u. Holland: *Lulu. Texte, Materialien, Kommentare*, S. 214.

<sup>54</sup> Berg stand mit seinem Opernplan zunächst vor der Wahl zwischen Gerhard Hauptmanns *Und Pippa tanzt* und Wedekinds *Lulu*-Doppeltragödie, doch Adorno sprach sich entschieden dafür aus, letztere zu vertonen.

wie Don Juan – vom Teufel geholt wird. Ich sage absichtlich – wie Don Juan – nicht um mich, um Gotteswillen!!! mit Mozart zu vergleichen, sondern *nur*, um die zwei Figuren ›Lulu‹ und ›Don Juan‹ gleichzustellen.<sup>55</sup>

Berg suchte nichts weniger, als der Lulu-Figur mit seiner Oper den Status einer paradigmatischen Verführerin zu verleihen und damit an einem Projekt der Moderne weiterzuschreiben, das mit der Gestaltung veränderter Geschlechterverhältnisse sowie der Wiederentdeckung und Neukonzeption männerbeherrschender Frauenfiguren den Umschwung zu einer neuen Zeit verknüpfte. Die bereits durch Tolstoi, Strindberg und Baudelaire literarisch formulierte Anschauung, dass die Begegnung von Mann und Frau aufgrund der Verschiedenartigkeit ihrer sexuellen Natur zwangsläufig in Hass und Feindschaft umschlagen müsse, findet in der deutschsprachigen literarischen Moderne ihre Fortsetzung. In gesteigertem Ausmaß wird Verführung nun als Kampf der Geschlechter, der in ein sadomasochistisches Gewaltverhältnis umschlägt, ausphantasiert. Die Frauenfiguren werden in diesem Kontext bevorzugt zu Peitschen schwingenden Dominas und herrischen Vamps, welche die Männer zu entnervten Schwächlingen oder lüsternen Sklaven werden lassen, wie etwa in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, welche nach Vampirart die »Seele aus dem Leibe«<sup>56</sup> saugt, oder wie in Hermann Bahrs *Die gute Schule*, in der das Handwerk der Flagellation erlernt wird.

Im Zuge einer Interpretation des Geschlechterverhältnisses als Herrschaftsverhältnis, in dem der Frau nun die männlich-dominante Position zugeschrieben wird, kommt es zu einem inflationären Wiederaufleben der verführerischen, Männer vernichtenden Frauenfiguren wie Medusa, Eva, Dalilah, Judith, Salome, Undine oder Melusi-

---

<sup>55</sup> Alban Berg: »An Erich Kleiber [ca. Februar 1934]«, in: Csampai u. Holland: *Lulu. Texte, Materialien, Kommentare*, S. 214.

<sup>56</sup> Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, Frankfurt a. M. 1980, S. 64.

ne<sup>57</sup>. Was in diesen weit verbreiteten und äußerst populären Weiblichkeitsimagines deutlich lesbar wird, sind Versagensängste vor der als sexuell übermächtig ausphantasierten Frau; Ängste, wie sie mehr oder weniger explizit in vielen Texten der Jahrhundertwende thematisiert sind. In dem Maße, in dem den Frauenfiguren die Macht zugesprochen wird, die Regeln im Verführungsspiel zu bestimmen, verändert sich aber auch die Konzeption des Verführers in signifikanter Weise. Denn die Renaissance Männer beherrschender Verführerinnen geht mit einer Umdeutung des paradigmatischen Verführers Don Juan einher.

Während die Urgestalt des Don Juan in Tirso de Molinas 1630 erschienenem Schauspiel *Der Spötter von Sevilla und der steinerne Gast* und auch noch in Mozarts und Da Pontes 1787 uraufgeführter Oper *Don Giovanni* als unerziehbarer, reueloser und daher auch nicht entwicklungsfähiger Verführer konzipiert ist, erfährt die Gestalt in der Zeit um 1900 ihre Einbettung in ein psychologisches Erklärungsmuster. Zwar will auch noch Leopold von Sacher-Masochs »Don Juan von Kolomea« immer »zehn Weiber auf einmal«<sup>58</sup> besitzen, aber diese Lust ist gepaart mit der Angst, nicht mehr von den Frauen als Quelle dieser Lust loszukommen:

Wie zum Selbstmord wirft man sich in die andere Natur, bis sich die eigene empört. Da kommt der Schauer, ganz sich zu verlieren. Man fühlt wie einen Hass gegen die Gewalt des anderen. Man glaubt sich todt. Man will sich auflehnen gegen die Tyrannei des fremden Lebens, sich wiederfinden in sich selbst.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Vgl. zu Frauenmythen und zur erotisch ambivalent gefärbten Frauenthematik um die Jahrhundertwende ergänzend u. a.: Alfred Phubgian: »Frauenverehrung und »Frauenverachtung«, in: *Literatur und Kritik*, Nr. 213/214 (1987), S. 123-130. Ebenso Horst Fritz: »Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de siècle«, in: Roger Bauer (Hg.): *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M. 1977, S. 442-464. Sowie Annemarie Taeger: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*, Bielefeld 1987.

<sup>58</sup> Leopold von Sacher-Masoch: »Don Juan von Kolomea«, in: Ders.: *Galizische Geschichten*, Bonn 1985, S. 19-61, hier: S. 60.

<sup>59</sup> Ebd., S. 43.

Konnte sich Don Juan in seiner ursprünglichen Version ganz seiner Wollust hingeben und sich auch darüber definieren, da sie mit seelischer Unberührbarkeit verbunden war, so steht beim modernen Don Juan-Typus das sexuelle Verlangen dem Wunsch nach männlicher Selbstbehauptung gerade entgegen. Zuvor nämlich war die Vollkommenheit der Verführung umso größer, je stärker die Frau den erotischen Genuss als Sünde, Sittenverstoß oder Treuebruch betrachtete. Die Lust des Don Juan-Typus bestand darin, den Widerstand der Frau zu brechen und die Verführung nicht als leichtes Spiel, sondern als hohe Kunst verstehen zu können. Fand Don Juan ursprünglich in der keuschen, sich entziehenden, fliehenden Frau die ideale Beute seiner Verführungskunst, so wird mit dem Bild der fordernden, dominanten Frau, die auch nach genossener Lust ihre undurchdringliche Kühle bewahrt und dem Mann nie das Gefühl endgültiger Eroberung gibt, die Figur des erfolgreichen Verführers fragwürdig.

Vor dem Hintergrund dieser Veränderungen konzipierte Berg in seinem Libretto Lulu als Verführerin, die – durch die Textkürzungen wesentlich unterstützt – rasch zur Sache kommt. Dadurch tritt aber auch die quälende Abhängigkeit der Männer von ihrer Lustquelle und ihre Traumatisierung durch Lulus promiskuitives Verhalten deutlich hervor. Der Medizinalrat erleidet angesichts des Ehebruchs seiner Frau mit den Worten »Ihr Hunde! Ihr...«<sup>60</sup> gleich im Maleratelier einen Schlaganfall. Der Maler fühlt »[e]inen fürchterlichen Schmerz« und möchte »weinen« und »schreien«<sup>61</sup> als er von Lulus Vorleben erfährt und erschießt sich verzweifelt. Schön fühlt sich qualvoll an Lulu gekettet und in Anbetracht der Männergesellschaft, mit der sie sich die Zeit vertreibt, von ihr »durch den Straßenkot zum Martertode [ge]schleift!«<sup>62</sup> Sein Versuch, sich vor Lulu zu »retten«, indem er ihr einen Revolver reicht, schlägt mit letzter Konsequenz gegen ihn

---

<sup>60</sup> Berg, Lulu, S.43.

<sup>61</sup> Berg, Lulu, S.55.

<sup>62</sup> Berg, Lulu, S.80.



um, als er durch sie erschossen wird. Berg lässt in seinem sprachlich dichten Libretto die Abhängigkeitsstruktur zwischen den Männern und der von ihnen geformten Verführerin deutlich werden. Für die Ehemänner wird das Lustversprechen Lulus zum Trauma, da ihm immer schon und immer wieder eine Vielzahl von Männern folgt und keine individuelle Anerkennung damit verbunden werden kann. Um die Struktur dieser Abhängigkeit und Verfehlung deutlich werden zu lassen, legte Berg für sein Libretto fest, dass die drei Freier, denen Lulu als Prostituierte in London begegnet, Wiedergänger ihrer drei Ehemänner sind und somit der Sänger des Dr. Schön am Ende auch die Partie von Jack the Ripper übernimmt.<sup>63</sup>

Diesen Aspekt einer unheimlichen Wiederkehr des Bekannten in entstellter Gestalt hat Vera Nemirova in ihrer Inszenierung von Alban Bergs Oper *Lulu* bereits über den zur Todesfigur verzeichneten Tierbändiger des Prologs herausgestellt. Analog der thematisch-motivischen Verklammerung der Musik wird über wechselnde, farblich unterschiedlich ausgeleuchtete Bühnenbilder, Kostüme in starken Farbkontrasten wie auch wiederkehrende szenische Arrangements und signifikante gestische Mittel ein Ausdrucksraum für das Abhängigkeitsgefüge der Figuren geschaffen. So ist in dem von Daniel Richter ausgestalteten Bühnenraum im Hintergrund zunächst ein großformatiges Bild zu sehen, auf dem mit hingeworfenen Pinselstrichen Detailstudien zu Fragmenten der Lulu-Figur arrangiert sind. Neben einem Porträt Lulus, bei dem aus dem rechten Auge Farbschlieren gleich Tränen über die Wange rinnen, befindet sich die Skizze eines Frauenunterleibs von den Hüften bis zu den Füßen. Vor diesem Bildhintergrund erscheint die Sängerin der Lulu (Patricia Petibon) mit angeschnallten Federflügeln und Straps-Strümpfen in einem durchsichtigen Hemdchen über der Unterwäsche. Die weiße

---

<sup>63</sup> »Die 4 Männer, die Lulu in ihrer Dachkammer aufsuchen, sind in der Oper von denselben Sängern darzustellen, die die Männer repräsentieren, die in der ersten Hälfte der Lulu zum Opfer fallen. In umgekehrter Reihenfolge allerdings.« Alban Berg: »An Arnold Schönberg [7. August 1930]«, in: Csampai u. Holland: *Lulu*. Texte, Materialien, Kommentare, S. 208.

Wäsche, die zu roten Schuhen und rotem Haar in Kontrast steht, hebt sich nicht nur in scharfem Gegensatz von der schwarzen ›Todesuniform‹ des Prologsprechers ab, sondern markiert auch eine Leerstelle vor der bunt bemalten Leinwand im Bühnenhintergrund. Die Kostümierung Lulus, die zunächst ein Changieren zwischen kindlicher Unschuld und lasziver Weiblichkeit hervorhebt, integriert im fortwährenden Kleiderwechsel zunehmend die Farbe Rot und geht in der teilweise in den Zuschauerraum hinein verlegten Gesellschaftsszene in Paris ins Grau über, während ein den Bühnenraum rahmendes Bild mit vielen Masken bis hin zum dunklen Orangerot ausgeleuchtet wird. In der London-Szene trägt Lulu zunächst Schwarz, dann bei der Begegnung mit Jack the Ripper wieder durchgängig Weiß vor einer erstarrten, von unheimlichen Figuren bevölkerten Schneelandschaft.

Unterstützend zur musikalischen Vergegenwärtigung Lulus wird ihre Bildlichkeit in der Salzburger Inszenierung über die Korrespondenz der Bühnenbilder mit dem szenischen Agieren der Figuren *davor* konstelliert. Verdeutlicht wird dies auch durch einen Bewegungschor von sieben Männern, die sich gleichsam aus dem ›Masken-Bühnenbild‹ herauslösen und die ›Jedermänner‹ verkörpern, die von der Verführerin angezogen werden, wie auch aus Angst und Schrecken erstarren. Jack the Ripper bringt am Ende als Wiedergänger des getöteten Verführers und Ehemannes Schön den Todesreigen, der durch den Tierbändiger begonnen wurde, zu einem unheimlichen Ende. Lässt sich somit jede neue Inszenierung als Arbeit am ›Mythos Lulu‹ verstehen, mit der dieser lebendig gehalten wird, so wird in Bergs Oper nach dem Todesschrei Lulus im aufbäumenden Aufschrei des Orchesters in auf-rührender Weise eine Stimme laut, die nachhallt.

© Copyright Ortrud Gutjahr  
Universität Hamburg  
sekretariat.gutjahr@uni-hamburg.de  
[www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/personal/Ortrud\\_Gutjahr.html](http://www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/personal/Ortrud_Gutjahr.html)