

Freunde der Monacensia e.V.
Jahrbuch 2018

Herausgegeben von Waldemar Fromm, Wolfram Göbel
und Kristina Kargl

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Förderverein *Freunde der Monacensia e. V.*
unter www.monacensia.net

BILDQUELLEN:

S. 41, S. 51f. Monacensia; S. 118f. Monacensia, Nachlass Max Halbe, L 119/16; S. 121 Monacensia Pa 888; S. 124 Ost- und Westpreußenstiftung in Bayern e. V., Nachlass Max Halbe, 3841; S. 128f. Monacensia, Nachlass Max Halbe, MH B 138; S. 136 Fuhrich/Prossnitz: *Max Reinhardt. Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt*. München 1996; S. 141 Monacensia; S. 143 Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde; S. 146f. Emil Orlik: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Reklamekunst; S. 150 Deutsches Theatermuseum München; S. 206, S. 209, S. 210 aus Marie Haushofer, *Zwölf Kulturbilder im Leben der Frau* (1899) Foto: Sophia N. Goudstikker; S. 215, 216 aus: Cicely Hamilton, *A Pageant of Great Women* (1909); S. 238 Monacensia Nachlass Alfred Neumann, Sig. Pressestimmen; S. 241 Privatbesitz; S. 246f. Monacensia; S. 263, S. 290f., S. 292, Privatarchiv Johannes Michel, Mannheim; S. 294 Privatbesitz Helga Keiser-Hayne; S. 323 Monacensia, Nachlass Peter Horst Neumann; S. 327–S. 330 Monacensia, Nachlass Alfred Neumann. Sig. Biographische Dokumente II.

Dezember 2018

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2018 Freunde der Monacensia e. V., München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink

ISSN 1868-4955

Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-085-9

Hartmut Vinçon

Ein Weltlicher – Frank Wedekind

Zum 100. Todestag

Als *Weltlicher* rühmte einst Georg Hirschfeld seinen Schriftstellerkollegen Frank Wedekind.¹ Dessen Aufstieg in den literarischen Olymp war schwer errungen, wie der politisch-heroische des Herakles in den Götterhimmel nach Wedekinds gleichnamigem *dramatischen Gedicht*, Menschheitsdrama und Antikriegsdichtung, entstanden im vorletzten Kriegsjahr und letztes großes Werk des Autors, uraufgeführt als Gedenkveranstaltung am 1. September 1919 im Münchner Prinzregententheater. »Das ist Wedekind«, tönte mit hohem Pathos Heinrich Mann und nannte ihn »den einzigen wirklichen Helden, der unter uns entstanden ist und unser miterlebter, sichtbar handelnder Zeitgenosse war.«² Als einen Kämpfer für Menschenwürde, so Heinrich Mann, nobilitierten Wedekind vor allen anderen einige seiner wichtigsten Wegbegleiter im Kampf um literarische Anerkennung, Max Halbe, Heinrich Lautensack und Erich Mühsam. Wedekinds Lebenswerk nannte Thomas Mann »tief-deutsch«,³ wobei, nicht einer Kuriosität wegen, am Rande angemerkt sei, dass Wedekind die deutsche Staatsbürgerschaft erst 1916 erwarb.⁴

Sein Vater, der Arzt Friedrich Wilhelm Wedekind, war ein republikanisch gesinnter Alt-48er und nach der gescheiterten Revolution nach Kalifornien ausgewandert und, durch Immobilien-Spekulationen reich

¹ *Wedekind und München*. In: *Der Tag* (Berlin), Nr. 67 v. 20.4.1918.

² *Damit der »Herakles« gespielt wird*. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 147 v. 27.3.1929; Ders. in: *Essays und Publizistik*. Bd. 4, 1926–1929, hg. v. Ariane Martin. Bielefeld 2018, S. 329–331, hier S. 330.

³ In: *Wedekind und seine Zeit. Fortsetzung unserer Umfrage*. In: *B.Z. am Mittag*, Nr. 62 v. 15.3.1918; Ders. in: *Essays II*. Hg. v. Hermann Kurzke. Frankfurt a.M. 2002, Bd. 15/1, S. 217. – Mann zitiert sich selbst nach seinem Aufsatz *Über Frank Wedekind*. In: *Der Neue Merkur* 1, 1914, H. 4, S. 520–525, hier S. 520; Ders. in: *Essays II*, Bd. 15/1, S. 400–406, hier S. 400: »Während man sein Lebenswerk feiert, dieses tief deutsche, tief fragwürdige, von grenzenlos verschlagenem Geiste schillernde Werk«.

⁴ S. Hartmut Vinçon: »*Am Ende war ich doch ein Poet ...*«. *Frank Wedekind: Ein Klassiker der Literarischen Moderne*. Würzburg 2014, S. 58.

geworden, zusammen mit seiner Frau, Sängerin, Tänzerin und Schauspielerin, die er in San Francisco kennengelernt, 1864 nach Europa zurückgekehrt.

Literarische Anfänge

Frank Wedekinds literarische Anfänge führen uns in die Schweiz, wo der Vater den ehemaligen Fürstensitz, das Schloss Lenzburg, erwarb. In und von Zürich aus, Fluchtpunkt für verfolgte Anarchisten und Sozialisten sowie für Frauen, die sich in dem demokratisch verfassten Schweizer Bundesstaat das Recht auf ein Universitätsstudium erkämpfen, knüpft Wedekind im Kreis der Jüngstdeutschen um die Schriftsteller Karl Henckell und Carl Hauptmann erste enge Kontakte zu den deutschen Frühnaturalisten in Berlin und München. Wedekinds dichterische Entwicklung als Lyriker, Novellenschreiber und Dramatiker geschieht innerhalb und nicht außerhalb der Bewegung des deutschen Naturalismus.⁵ Auch wenn das von Hermann Conradi zusammen mit Otto Erich Hartleben für das Jahr 1887 geplante *Jahrbuch für realistische Dichtung*, an dem mit Gedichten sich zu beteiligen, Wedekind eingeladen war, nicht zustande kommt, so findet er, gefördert von Henckell und Otto Julius Bierbaum, doch Aufnahme in Zeitschriften und Almanache der Münchner Moderne, der *Münchner Kunst. Illustrierte Wochen-Rundschau über das gesammte Kunstleben Münchens* (1890), *Sommerfest. Ein moderner Musenalmanach* (1891) und *Modernes Leben. Ein Sammelbuch der Münchner Modernen* (1891). Mitglied der Münchner »Gesellschaft für modernes Leben«, Zentrum des süddeutschen Naturalismus, ist Wedekind seit 1891. Er ist weder ein literarischer Außenseiter noch ein Antinaturalist, wie es später fälschlicherweise Literaturkritik und -geschichte festschreiben.

Mit *Kinder und Narren* arbeitet er ab 1889 an einem Lustspiel, in welchem junge Frauen einen Schwur auf die Emanzipationsbewegung ablegen, sich nicht eher zu verheiraten, als bis die Forderungen der Frauen nach Gleichberechtigung gesetzlich erfüllt sind, ein für den Naturalismus keineswegs abwegiges Thema. Wedekinds Drama ist

⁵ Dazu ausführlich Hartmut Vinçon: *Lenz, Büchner, Wedekind, Lewy, Blei. Anmerkungen zur Editions- und Rezeptionssgeschichte zweier Lenz-Editionen mit Exkursen zu Lenz – Büchner – Wedekind*. In: *Lenz-Jahrbuch. Literatur – Kultur – Medien 1750–1800*, Bd. 23, 2016, S. 119–218, hier S. 129–158.

das Motto vorangesetzt: »Der *Realismus* ist eine pedantische Gouvernante. Der *Realismus* hat dich den *Menschen* vergessen lassen. *Kehr zur Natur zurück!*«

Das war kein Widerruf eines Naturalismus. Die Polemik richtet sich gegen Gerhart Hauptmann. Max Halbe ist dies bewusst, wenn er daran erinnert, Wedekinds Gegnerschaft gegen den Naturalismus sei »wenigstens damals mehr eine äußerliche« gewesen, eine Folge der persönlichen und menschlichen Stellung zu den damaligen Führern des Naturalismus. Über »Wedekinds Kunst der Frühzeit«, gemeint waren damit vor allem *Kinder und Narren* und *Frühlings Erwachen*, äußert er, sie sei »letzten Endes und tiefsten Wesens eine Widerspiegelung seines eigenen Erlebens und Erfahrens« gewesen.⁶ Von Wedekinds *Kinder und Narren* nehmen weder die Münchner Realisten noch die Kritik, geschweige das Theater groß Notiz. Das liegt schlicht daran, dass der Autor für sein Stück keinen Verleger findet, sondern es auf eigene Kosten 1891 privat drucken lassen muss. Viel besser ergeht es Wedekind nicht mit *Frühlings Erwachen*. Einer Veröffentlichung der 1891 abgeschlossenen Kindertragödie in einem Münchner Verlag steht in letzter Minute das Urteil einer juristischen Autorität entgegen, Verleger und Autor hätten in Deutschland – wegen des Drucks einer vorgeblich unsittlichen Schrift – mit mindestens zwei Jahren Gefängnis zu rechnen.

Wedekind kehrt Deutschland den Rücken, lässt *Frühlings Erwachen* in der Schweiz drucken und zieht nach Paris. Nicht zu übersehen ist, dass beide Dramen sich stofflich, sprachlich und diskursiv durch einen wirklichkeitsnahen Realismus auszeichnen, auch wenn dieser sich nicht einem konsequenten Naturalismus formal verschrieben hat, sondern ästhetische Verbindlichkeiten infrage stellt und aufzuheben sucht: sowohl das kanonisch gewordene Regelwerk der deutschen Klassik als auch die ästhetischen Neuerungen des alten Realismus, beispielhaft dafür Ibsens »Familiendrama«. Verglichen mit dem literarischen Echo auf sein Lustspiel *Kinder und Narren*, kann Wedekind über die Resonanz, die *Frühlings Erwachen* findet, diesmal nicht klagen. Die »Realistik der neuesten Dichter- und Künstlerschule«⁷ er-

⁶ Gedächtnisrede für Frank Wedekind. 12. März 1918. Ms. Manuskript, 11 Bl., 11 S., Monacensia L 3145, hier S. 4.

⁷ B[utler]: *Literarische Mitteilungen*. In: *St. Galler-Blätter* (1892), Nr. 2, S. 4, zit. nach *Kritische Studienausgabe der Werke Frank Wedekinds*. 8 Bde. in 15 Teilbänden (= KSA), Bd. 2, S. 863.

kennen die Mitstreiter für eine Literatur der Moderne an dem viel stärker beachteten Werk durchaus an. Michael Georg Conrad spricht von einem »Erstlingsentwurf, mit der Klaue des Löwen gezeichnet«. Als »das Drama der wirklich modernen Dichtercharaktere« bezeichnet es Richard Dehmel. Oskar Panizza schreibt: »Das ist der Dichter nach Eurem Programm! [...] Er ist realistisch, dekadent, rücksichtslos, häßlich und schön, wie's gerade kommt, brutal gegen alle Überlieferungen, [...] diese Szenen sind alle mit der größten Delikatesse der Natur abgelauscht; ohne Übertreibung, aber auch ohne Rücksicht. Es handelt sich eben darum, die moderne Forderung zu erfüllen, und Dinge zu erörtern, an die bis dahin niemand [...] auch nur zu rühren gewagt [hat].« Aber für aufführbar – dies wurde erst 14 Jahre später möglich – hält Panizza die »Kindertragödie« nicht. Diese Auffassung teilt er mit vielen seiner für eine Erneuerung des Theaters aufgeschlossenen Zeitgenossen.⁸

Paris – München

Nach Paris bringt Wedekind den gerade erst begonnenen Schwank *Fritz Schwigerling* (späterer Titel *Der Liebestrank*) mit. Verglichen mit *Kinder und Narren*, in welchem junge Frauen und Männer, Ort der Handlung könnte Zürich sein, die Hauptrollen spielen, und mit *Frühlings Erwachen*, in welchem unerhörter Weise erstmals die Rollen der Protagonisten Kindern, aufwachsend in einem Provinzstädtchen, zugewiesen sind, werden im *Liebestrank* die Rollen von einem völlig anderen Hauptpersonal – einem alternden Fürsten, dessen Gemahlin, einer ehemaligen Zirkuskünstlerin und Bauchtänzerin, deren Kammerdiener, einem ehemaligen Schauspieler, sowie von der jungen Abenteurerin Katharina und Schwigerling, dem Zirkusakrobaten, Kunstreiter, Zigeuner und Erzieher – bestritten. Die Handlung spielt an einem weltfernen Ort, auf einem Rittergut bei St. Petersburg. Kündigt sich hier der Abschied Wedekinds von seinen frühnaturalistischen Anfängen an? Ja und nein, insofern er, rückwärtsgerandt, an die Typenkomödie seines dramatischen Erstlings *Der Schnellmaler* anknüpft. Abenteurer- und Zirkusfiguren werden in Wedekinds folgenden Werken wiederkehren. Ja und nein, insofern er stofflich den

⁸ Zit. nach KSA 2, S. 863 u. S. 865.

lebensphilosophisch imprägnierten Themenhorizont, Erziehung und Beziehung der Geschlechter, Macht und Geld, lebenskritisch an der europäischen Metropolenkultur überprüft und ideell erweitert. Ja und nein, insofern er stilistisch sein szenisches Repertoire formal durch Prolog, Stationen- und Nummerndrama, Gedicht- und Tanzeinlagen sowie durch Verdichtung Schritt für Schritt erweitern wird. In Paris, der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, lernt Wedekind eine international geprägte Theaterbühne und eine inszenierte Wirklichkeit des öffentlichen Lebens kennen, was ihn motiviert, emphatisch von Paris als einem Babylon zu sprechen, wo kein Tag vergeht, »wo nicht eine der wenigen Theorien, die ich mir überhaupt je gemacht, hingefällig Abschied nimmt. Vielleicht muß man Fremder sein, damit einem hier der Horizont so gewaltsam auseinander gerissen wird. Das glaub ich bestimmt, daß man Paris nicht verläßt, ohne einen Schatz fürs Leben mit sich zu nehmen.«⁹

Paris ist, wortwörtlich genommen, der Ursprungsort der Tragödie *Die Büchse der Pandora*. Im Gehen auf der Avenue des Champs-Élysées fiel mir »die Idee zu einer Schauertragödie« ein, notierte er sich in seinem *Tagebuch* (12.6.1892).¹⁰ In Paris erlebt er seine ersten Bohème-Jahre. Er flaniert durch die großen Boulevards, durchquert die prächtigen Passagen, frequentiert Les Halles, den Bauch von Paris, verkehrt mit Grisetten aus dem Quartier Latin, besucht die zahlreichen Varietés, Moulin Rouge, Folies Bergère, Jardin de Paris, das berühmte Tanzlokal Bullier, die Music Hall Olympia, das Casino de Paris, pflegt Kontakte zu Künstlerinnen und Damen aus dem Halbwelt-Milieu, amüsiert sich im Hippodrome, im Cirque d'Hiver und im Nouveau Cirque, dem technisch seinerzeit modernsten Zirkusbau, in den Café concerts und nicht zuletzt in den Theatern mit ihren Ballett- und Pantomimenspielen. Seine Versuche, sich als Autor selbst Zugang zum Theater zu verschaffen, bleiben jedoch vergeblich. Aber er trifft hier auf seinen künftigen Verleger, Albert Langen, welcher der *Lulu*-Tragödie erster Teil, den *Erdegeist*, in das Programm seines neu gegründeten Buchverlags aufnehmen wird. Wedekinds Einkünfte aus seiner schriftstellerischen Tätigkeit sind äußerst gering. Das Geld aus dem ihm zu-

⁹ An Karl Henckell. Paris, 9.1.1893. In: *Gesammelte Briefe*. Hg. v. Fritz Strich. 2 Bde. München 1924, Bd. 1, S. 245. (= GB).

¹⁰ S. *Tagebücher 1889–1918*. Vollständige online-Edition. frankwedekind-gesellschaft.de., hg. von der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der Hochschule Darmstadt. 2013.

stehenden Erbanteil nach dem Verkauf des Lenzburger Schlosses rinnt ihm wie Sand durch die Finger. Nach einem knapp sechsmonatigen Zwischenaufenthalt in London kehrt er 1894 nach Paris zurück.

München

Zwecks Broterwerbs sieht er sich genötigt, 1895 nach Deutschland zurückzukehren, in der Hoffnung, mit seinen bisher verfassten Stücken an einer deutschen Bühne zu reüssieren – jedoch vergeblich. Das bringt ihn in verstärkte Abhängigkeit zu seinem Verleger. Er wird notgedrungen zu dessen ständigem freien Mitarbeiter an der 1896 in München von Langen gegründeten Satire-Zeitschrift *Simplicissimus*. Immerhin glückt es ihm aber, mit dem Leiter des Leipziger Ibsen-Theaters, Carl Heine, in Verbindung zu kommen, der ihn für ein knappes halbes Jahr als Sekretär, Schauspieler und Regisseur für sein Ensemble verpflichtet und es sogar riskiert, den *Erdgeist*, die erste Inszenierung eines Wedekind-Dramas überhaupt, am 25. Februar 1898 aufzuführen. Erstmals tritt Wedekind auch als Schauspieler auf. Er spielt den Dr. Schön. Die Aufführung wird ein großer Erfolg. Publikum und Kritik verstehen die Tragödie als ein naturalistisches Drama, als Milieustück, in dessen Zentrum Lulu als Femme fatale den sie begehrenden Männern zum Verhängnis wird. Kaum mit einem Werk auf der Bühne Fuß gefasst, der *Erdgeist* wird unter Georg Stollberg noch im selben Jahr am Münchener Schauspielhaus gespielt, stürzt Wedekind das Gedicht *Im heiligen Land*, eine im *Simplicissimus* veröffentlichte politische Satire auf die Palästina-Reise Kaisers Wilhelm II., ins Karriere-Unglück.

Um der drohenden Verhaftung und Verurteilung zu einer Gefängnisstrafe wegen Majestätsbeleidigung zu entkommen, flüchten Verleger und Autor zunächst in die Schweiz und von Zürich aus nach Paris. Wedekinds Hoffnung, nach seinen ersten Theatererfolgen auch in Paris Wege zur Bühne für seinen *Erdgeist* zu finden, lösen sich in Nichts auf. So kehrt er, um seine schriftstellerische Existenz besorgt, nach Deutschland zurück, stellt sich Anfang Juni 1899 der Polizei in Leipzig, wird in Untersuchungshaft genommen und im August zu einer siebenmonatigen Gefängnisstrafe verurteilt. Der von der Presse verbreitete, skandalträchtige Majestätsbeleidigungsprozess erregt hohe Aufmerksamkeit in der kulturellen Öffentlichkeit. Wedekind hat jetzt einen Namen, vor allem aber bleibt er seit diesem Datum im Visier der

Polizeibehörden. Auf seinen Antrag hin wird im September die Gefängnisstrafe in Festungshaft umgewandelt. Er verbringt sie von Ende September 1899 bis Anfang Februar 1900 auf der Feste Königsstein bei Dresden. Dort schreibt er an seinem Stück *Münchener Szenen. Nach dem Leben aufgezeichnet*, fertiggestellt im Mai und in der Zeitschrift *Die Insel* veröffentlicht, als Buch unter dem Titel *Marquis von Keith*.

Erste Erfolge in Berlin

Aber in Deutschland wird Wedekind jetzt ab und an gespielt. Carl Heine bringt im Juli 1898 die Uraufführung des *Liebestranks* in Leipzig heraus, von der Kritik jedoch überregional kaum wahrgenommen. Noch während der Autor in Festungshaft sitzt, wird endlich ein drittes Stück Wedekinds, der Einakter *Der Kammersänger*, durch die Sezessionsbühne am Berliner Neuen Theater uraufgeführt, inszeniert von Martin Zickel. Mit diesem Einakter beginnt, das wird gern übersehen, der Durchbruch Wedekinds zum erfolgreichen Bühnenautor. Carl Heine gibt am 14. Februar 1900 das Werk am Ibsen-Theater in Leipzig. Während eines Gastspiels des Heine-Ensembles am 6. Oktober 1900 in Rotterdam wird mit dem *Kammersänger* erstmals im Ausland ein Stück Wedekinds aufgeführt. Er selbst spielt den Kammersänger Geraldo.

Es folgen Aufführungen am 16. Februar 1901 am Münchener Schauspielhaus und am 31. August 1901 am Berliner Residenztheater. Endgültig ist der Durchbruch besiegelt durch die Inszenierung am Neuen Theater Berlin unter der Regie von Max Reinhardt (30. November 1903). Sie erlebt 78 Aufführungen und bleibt während fünf aufeinander folgender Spielzeiten im Programm. Unter allen Dramen Wedekinds ist *Der Kammersänger* zu Lebzeiten des Autors das meistinszenierte Stück, auch wenn z.B. *Erdgeist* höhere Aufführungsraten erreicht, der seit der erfolgreichen Inszenierung (7. Dezember 1902) mit Gertrud Eysoldt als Lulu am Berliner Kleinen Theater Max Reinhardts aus den Spielplänen deutscher Theater nicht mehr wegzudenken ist. Die vorhergegangene Uraufführung des *Marquis von Keith* unter Martin Zickel am Berliner Residenztheater am 11. Oktober 1901 quittiert das Publikum dagegen mit schallendem Hohngelächter.¹¹

¹¹ Óaha. Vorrede. KSA 5/II, S. 313 u. KSA 4, S. 534.

Die Elf Scharfrichter

Wedekinds erste Erfolge auf dem Theater werden allerdings durch die große Aufmerksamkeit überblendet, die er zusammen mit dem 1901 eröffneten Münchner Kabarett der *Elf Scharfrichter* als Bänkelsänger auf der Kleinkunst-Bühne in der Münchner Türkenstraße 28 erreicht. Die Scharfrichter starten bereits im Sommer eine Tournee durch Süddeutschland. Wedekind wird mit seinen Balladen *Brigitte B.*, *Der Tantenmörder* und *Das arme Mädchen*, vor allem mit seinem Chanson *Ilse* (»Ich war ein Kind von 15 Jahren ...«), von der berühmten Diseuse Mary Delvard gesungen oder von ihm selbst, sich auf der Gitarre begleitend, der Star der *Elf Scharfrichter*. Aus seiner Scharfrichter-Zeit stammt das abschätzig gemeinte Wapperl »Bürgerschreck«, von der konservativen Presse in diskreditierender Absicht ihm vorgehalten, was bis heute – unbesehen, aus welcher rechten Ecke das stammt – im Feuilleton und in der Literaturgeschichte übernommen und fortgeschrieben wird.

Welchen enormen Eindruck Wedekinds Vortrag seiner Lieder und Gedichte auf sein Publikum macht, steht außer Frage. Einige seiner Brettli-Lieder erscheinen in Einzeldrucken. Wedekind schreibt Kabarettgeschichte. 1905 widmet die Zeitschrift *Bühne und Brettli* dem Kabarett-Sänger ein Sonderheft. Wedekind ist jedoch der Brettli-Cultus bald verleidet. Nicht, dass er zu seinen Auftritten im Kabarett nicht stände, die er als »wohlthuenden Nebenberuf« akzeptiert.¹² Aber er möchte nicht hauptsächlich als Brettli-Sänger, sondern als Autor ernster Dramen wahrgenommen werden, auch wenn ihn die Zehnte Muse begeistert und seine Auftritte ein »gebildetes« Münchner Publikum einschließlich der Schwabinger Boheme sowohl unterhalten als auch provozieren. Es sitzen auch Polizeibeamte im Publikum, die zu kontrollieren haben, ob neben den von der Zensur genehmigten Programm-Nummern auch unerlaubte vorgetragen werden.

Im Kampf gegen die Zensur

Es dauert nicht lang und die Staatsanwaltschaft klopft wieder an die Tür. Im Herbst 1903 erscheint der Tragödie *Lulu* zweiter Teil, *Die Büchse der Pandora*, bei Bruno Cassirer, da der Verlag Albert Langen

¹² An Martin Zickel. München, 6.8.1901. GB 2, S.76, s. Anm. 9.

nicht wagt, das Buch in Rücksicht auf den § 184 des Reichsstrafgesetzbuches zu verlegen. Dieser sog. Unzuchtsparagraph bedroht, knapp zusammengefasst, diejenigen mit Gefängnis bis zu einem Jahr und mit Geldstrafe bis zu eintausend Mark, die unzüchtige Schriften, die das Scham- und Sittlichkeitsgefühl in geschlechtlicher Beziehung gröblich verletzen, zum Zwecke der Verbreitung herstellen oder zu demselben Zwecke vorrätig halten, ankündigen oder anpreisen.

Noch bevor es zum *Büchse der Pandora*-Prozess kommt, gelingt die Uraufführung (1. Februar 1904) der Tragödie am Nürnberger Intimen Theater unter Emil Meßthaler. Im August wird die Buchausgabe der *Büchse der Pandora* beschlagnahmt und am 12. Mai 1905 der Prozess am Landgericht Berlin gegen Verleger und Verfasser eröffnet. Er führt über drei Instanzen. Währenddessen kann Karl Kraus am 29.5.1905 eine geschlossene Veranstaltung der *Büchse der Pandora* am Wiener Trianon-Theater gegenüber der Zensur durchsetzen. Schließlich entscheidet das Berliner Landgericht im Februar 1906: Die Beschuldigten werden von der Anklage der Verbreitung eines unzüchtigen Theaterstücks freigesprochen. Die Restauflage der *Büchse der Pandora* wird jedoch auf richterlichen Beschluss hin eingezogen und eingestampft. Folge des Gerichtsurteils ist, dass sich die Zensurbehörden der Polizeidirektionen in Berlin, Wien und München weigern, das Stück jemals für eine öffentliche Aufführung zuzulassen. Durch das Urteil bleibt Wedekind weiterhin im Focus der Zensur.

Sein Einakter *Tod und Teufel* (1906) – der Schauplatz ist ein Bordell – wird gleichfalls öffentlich aufzuführen verboten. Nur nach zähem Ringen mit der Berliner Theaterzensur gelingt es Max Reinhardt, ihr eine öffentliche Aufführung von *Frühlings Erwachen* (mit erheblichen Strichen im Textbuch) abzutrotzen. Die Uraufführung am 20. November 1906, 15 Jahre nach der Entstehung der Kindertragödie, gerät in den Berliner Kammerspielen zu einem sensationellen Erfolg, der die Karriere Wedekinds als eines der meistgespielten Bühnenaufsteller seiner Epoche endgültig festigt.

Wedekinds Theatererfolge schützen ihn jedoch nicht vor weiteren Zensurverboten. Er ist der von den Zensurbehörden am meisten verfolgte Autor seiner Zeit. Ausgeschlossen von öffentlichen Aufführungen bleibt durch die deutsche Zensur auch sein Schauspiel *Schloß Wetterstein* (1910), dessen Uraufführung erst im Ausland, 1917 in Zürich, ermöglicht wird. Auch werden Absprachen wegen Zensurverboten von Stücken Wedekinds zwischen den Münchner, Berliner und

Wiener Behörden getroffen. Im Januar 1908 richtet die Münchner Polizeidirektion zur Legitimierung ihrer Entscheidungen gar einen Zensurbeirat ein, ein 24-köpfiges Gremium aus Akademikern, Literaten und Theatervertretern, das die Behörde bei der Wahrnehmung der Theaterzensur gutachterlich beraten soll. Zu den Mitgliedern des Zensurbeirates, der sich mehrfach gegen Inszenierungen Wedekindscher Dramen ausspricht, gehören u.a.: der Generalintendant des Münchner Hoftheaters, Ernst Ritter von Possart, der Regisseur Jozsa Savits, der Schauspieler Friedrich Basil, die Schriftsteller Josef Ruederer und Wilhelm Weigand sowie zeitweise auch Max Halbe (1908–1911) und Thomas Mann (1912–1913).

An die Gutachten hält sich die Behörde im Übrigen für nicht gebunden. Obwohl der Beirat 1911 mehrheitlich für eine Freigabe von *Schloß Wetterstein* stimmt, ignoriert die Polizeidirektion den Fürspruch. Gleichfalls mehrheitlich spricht sich der Zensurbeirat im Juli 1912 für die Zulassung der Aufführung des Schauspiels *Franziska* aus. Die Polizeidirektion genehmigt jedoch nur eine geschlossene Vorstellung im November 1912 und – unter der Bedingung einer Reihe einschneidender Streichungsaufgaben – Anfang Dezember 1912 zunächst nur eine öffentliche Aufführung. Die Instrumentalisierung ihrer gutachterlichen Tätigkeit zu polizeilichen Zwecken wird nur wenigen Beiratsmitgliedern bewusst, die auf staatliches Geheiß hin die ästhetisch bestimmte inhaltliche Konstruktion eines Theaterstücks angeblich ausschließlich ethischen Beurteilungen unterwerfen zu können glauben. So kommen zwangsläufig paradoxe Urteile zustande. Während der Zensurbeirat sich im Mai 1908 einerseits für eine Freigabe von *Frühlings Erwachen* ausspricht, plädiert er andererseits 1908 und 1910 mehrheitlich für ein Aufführungsverbot der *Büchse der Pandora* und noch im selben Jahr gibt er ein ablehnendes Votum über die Literatursatire *Oaha* ab, das er 1911 noch einmal bestätigt. Als paradox erscheint beispielsweise das Verhalten Thomas Manns, der 1911 einerseits einen Aufruf unterschreibt, der u.a. im *Berliner Tageblatt* veröffentlicht wird, in dem es heißt:

»Die Unterzeichneten bieten die Hand zu einem Zusammenschluß aller derer, denen das Schaffen Frank Wedekinds wert erscheint, vor einer systematischen Verdrängung aus der Öffentlichkeit bewahrt zu werden. Ein Drittel der gesamten dramatischen Produktion Wedekinds wird infolge von Polizeiverboten an keiner deutschen Bühne zur Aufführung zugelassen.

Dazu gehören gerade die in künstlerischer und menschlicher Hinsicht wertvollsten Arbeiten des Dichters: ›Die Büchse der Pandora‹, ›Tod und Teufel‹, ›Totentanz‹ und die Einaktertrilogie ›Schloß Wetterstein‹.

Alle Anzeichen deuten darauf hin, daß bei der Polizei der Entschluß feststeht, den Dichter von ›Frühlings Erwachen‹ mit seinen Überzeugungen, die er in den zwanzig Jahren nach der Niederschrift der Kindertragödie gewonnen hat, auf der Bühne nicht mehr zu Wort kommen zu lassen.«¹³

Andererseits bleibt Thomas Mann aktives Mitglied im Zensurbeirat. Erst als im Mai 1913 die Münchner Polizeidirektion eine öffentliche Aufführung der Tragödie *Lulu* verbietet und sich dabei auf das Mehrheitsvotum des Zensurbeirates berufen kann, nimmt Thomas Mann, von Mitgliedern der Münchner Sektion des »Schutzverbands deutscher Schriftsteller« zu einer Entscheidung gegen willkürliche Zensurmaßnahmen gedrängt, das Verbot zum Anlass, aus dem Beirat auszutreten.

In den Jahren 1908–1913 führt Wedekind, schier verzweifelnd, einen intensiven Kampf gegen die Zensur. Umso wichtiger ist es für ihn, dass erstmals eine Schar prominenter Künstler und Kritiker ihn im Kampf gegen die Zensur öffentlich unterstützt. Neben den Mitgliedern des Zensurbeirats, Thomas Mann, Fritz Basil und Max Halbe, unterschreiben den Aufruf Hermann Bahr, Michael Georg Conrad, Oskar Fried, Ludwig Ganghofer, Carl Hagemann, Karl Henckell, der Verleger Georg Hirth, Leopold Jeßner, Alfred Kerr, Max Liebermann, Heinrich Mann, Adolf Paul, Hans Pfitzner, Max Reinhardt, Arthur Schnitzler, Max Slevogt, Richard Strauß und Felix Weingartner.

Es sind jedoch keineswegs erst die Zensurbehörden, weswegen Wedekind zunächst mit seinen Werken nur wenig Gehör findet. Ein Blick zurück: Als junger Schriftsteller gelingt es ihm nicht, für seine frühen Dramen einen Verleger in Deutschland zu finden. *Kinder und Narren* verbreitet er in München als Privatdruck. Bei Jakob Schabelitz (Zürich) erscheint *Der Schnellmaler*, bei Jean Groß (Zürich) *Frühlings Erwachen*. *Der Schnellmaler* und *Kinder und Narren* werden vom Feuilleton nicht wahrgenommen. Die allererste und zugleich sehr wohlwollende Kritik über *Frühlings Erwachen* veröffentlicht der angesehene Feuilleton-Redakteur Joseph Victor Widmann in der Berner

¹³ Nr. 287 v. 8.6.1911.

Zeitung *Der Bund*,¹⁴ bevor sich aus dem Kreis der Münchner Modernen Michael Georg Conrad, Oskar Panizza und Richard Dehmel zu Wort melden.

Zu der Zeit hat sich Wedekind bereits nach Paris verabschiedet, wo er sich drei Jahre lang aufhält. Das befördert nicht gerade seine bislang bestehenden Kontakte sowohl zur Berliner als auch zur Münchner Naturalisten-Szene. Als er zurückkehrt, bleibt ihm die naturalistische Bühne verschlossen. Sein *Erdgeist*, dessen reine Handlung durchaus Anspruch auf Realismus machen könnte, erzielt bei einer Lesung Wedekinds unter Fachleuten zwar Lacherfolge wegen seiner groteskschaurigen Höhepunkte, aber das geht gar nicht auf einer freien Naturalisten-Bühne. Insgesamt stößt die Tragödie auf heitere Ablehnung. Außerdem hat Wedekind, was unter eingeweihten Kreisen bekannt ist und seiner Förderung nicht gerade nützt, in *Kinder und Narren* unter der Maske des verdrehten Dichters Franz Ludwig Meier seinen Dichterkollegen Gerhart Hauptmann satirisch angegriffen, was der als Dramatiker jetzt hochgeschätzte Hauptmann ihm lebenslänglich übelnehmen wird.

Mögen auch die meisten Figuren im *Erdgeist* Wahrscheinlichkeitscharakter besitzen, aber Lulu? Wer ist sie? Das irritiert von Anfang an die Kritik. Lulu hat eine ›Biographie‹. Sie kommt – ein missbrauchtes Kind – aus dem Sumpf einer Großstadt. »Sie hat ihre Mutter nicht gekannt«, sagt Dr. Schön, einen Vater hat sie »nie gehabt«, versichert Schigolch. Sie sagt: »Ich bin ein Wunderkind.« Ausgestattet ist diese Wonder Woman mit vollkommener Schönheit. Wedekind kommentiert, um jeden Zweifel über die Rolle dieser vieldeutigen ›Kunstfigur‹ auszuräumen: »Bei jedem ihrer Aussprüche fragte ich mich, ob er jung und hübsch mache.«

Ihr bezauberndes Bildnis wandert durch sämtliche Akte beider *Lulu*-Tragödien. Im letzten Akt nagelt es die Gräfin Geschwitz an die Wand einer Londoner Dachkammer. Eine Kreuzigung in effigie? Zweifellos ist Lulu ein Objekt sexueller Begierde vieler Männer, aber auch der lesbischen Gräfin Geschwitz! Ist sie eine Femme fragile? Oder eine Femme fatale? Als letztere wird sie zuerst auf der Bühne dargestellt. Oder sie wird als Erdgeist symbolisch interpretiert oder als Personifikation des *Élan vital* imaginiert, als allegorische Figur des Lebens an und für sich. Jahrzehnte später figuriert Lulu als leere

¹⁴ *Der Bund*. Nr. 47 v. 22.II.1891.

Projektionsfläche für Männerphantasien oder als literarisches Spiegelbild, an welchem die Male missbrauchten weiblichen Geschlechts sichtbar sind, das nicht sich selbst sein darf und soll, sondern als Tauschobjekt der Ware Schönheit sexuellen Machtansprüchen unterworfen ist.

Wilhelminisches Bürgertum. Sex und Gender

An Wedekinds Welt scheiden sich, nachdem nach 1900 vor allem dank der Unterstützung durch das Berliner Deutsche Theater unter Max Reinhardt, durch das Berliner Kleine Theater unter Victor Barnowsky, durch das Münchener Schauspielhaus unter Georg Stollberg und durch das Nürnberger Intime Theater unter Emil Meßthaler sich der Schriftsteller den Weg zur Bühne freigekämpft hat, die Geister des Vorkriegsdeutschlands. Als den widerspruchsvollsten Dichter ihrer Zeit nimmt ihn sowohl das konservative als auch das liberale wilhelminische Bürgertum wahr. Wedekinds größte Gegner sind, so paradox dies auf den ersten Blick erscheinen mag, sein in leidenschaftliche Gegner und ebenso leidenschaftliche Anhänger gespaltenes Publikum und deren Lautsprecher, die bürgerliche Presse. Dass er Publikum und Presse als ein widerspruchsvoller Autor erscheint, hat jedoch mehr als mit ihm selbst mit den sozialen, politischen und kulturellen Widersprüchen zu tun, in die dieses Bürgertum verstrickt ist. Die einen etikettieren Wedekind als Moralisten und Kämpfer für eine geistige Erneuerung, die anderen als Amoralisten und Zersetzer tradierter Wertvorstellungen. Vielen erscheinen seine Werke als befremdlich.

Das irritierend Inkommensurable seiner Werke suchen die Zeitgenossen, das ist die Haupttendenz, sich aus Wedekinds Persönlichkeit, aus dem Wissen, das über seine Person in der Öffentlichkeit zirkuliert, zu erklären: Wedekind als Bekenntnisdichter, als sein Selbstdarsteller, z.B. in den Rollen des unerkannten Königs Nicolo oder des unverstandenen Karl Hetmann. Dieser identifikatorische Zugriff auf Werk und Person sieht sich dadurch, dass Wedekind als Schauspieler, dazuhin als dilettantischer, in diesen Rollen auftritt, zusätzlich bestätigt. Fakt jedoch ist: Wedekinds Stücke greifen nicht Individualprobleme, sondern heiße soziale Themen auf, beispielsweise die Rassezüchtungsideologie im Kontext der zeitgenössischen Eugenik-Diskussion in *Karl Hetmann*

oder der Zwergriese oder die polizeiliche Zensurgewalt im Kontext von Kirche und Staat in *Die Zensur* oder die Themen Abtreibung und sexuelle Gewalt in *Musik*.¹⁵

Dass in der Kindertragödie vom Erwachen jugendlicher Sexualität die Rede ist, adressiert an die so oft um Verständnis verlegene Erwachsenenwelt, das gehört nicht auf eine öffentliche Bühne, protestieren die Gegner Wedekinds. Die liberalen Befürworter plädieren dagegen für Aufklärung und begreifen *Frühlings Erwachen* als Pubertätstragödie. Beide Lager sind sich darüber einig, Wedekind sei hauptsächlich ein »Dramatiker der Sexualität«, allerdings in unterschiedliche Schubladen abgelegt: als Sexualpathetiker oder als großer Erotiker. Solche Markierungen führen zu Ausgrenzungen des Autors, wenn auch voneinander entgegengesetzten Positionen aus vollzogen. Wedekind ist nicht der einsame Schriftsteller, der die unter dem Schlagwort der sexuellen Frage um 1900 längst lautstark geführte gesellschaftliche Debatte für sich als Alleinstellungsmerkmal in Anspruch annimmt.

Der bürgerliche Sexualdiskurs reicht – über die Bildung des Begriffs Sexualität zu Anfang des 19. Jahrhunderts – weit zurück ins 18. Jahrhundert der Aufklärung mit seinen Konzepten der philosophischen und in praxi umgesetzten Pädagogisierung des neuzeitlichen Menschen. Stellvertretend sei hier nur an eine wirkmächtige Propagandaschrift des Arztes und Gesundheitserzieher Bernhard Christoph Faust erinnert, die 1791 im Verlag des Pädagogen und Sprachforschers Johann Heinrich Campe erschien. Aufschlussreich ist allein schon ihr Titel: *Wie der Geschlechtstrieb der Menschen in Ordnung zu bringen und wie die Menschen besser und glücklicher zu machen*. Als einer der vom ganzen Menschen zur Untersuchung bereits als abspaltbar begriffenen Triebe wird der Geschlechtstrieb selbst wiederum als ein absonderlicher unordentlicher Trieb begriffen und der pädagogischen Beobachtung und Kontrolle unterzogen. Die Sezierung der Triebe, insbesondere des sexuellen, begleitet ein Glücksversprechen. Die Beherrschung des Geschlechtstriebes soll dem außerhalb des Triebziels liegenden Interesse zum Wohle der Menschheit dienen, ein nützliches Mitglied in einer auf Leistung durch Arbeit angelegten bürgerlichen Gesellschaft zu werden.

¹⁵ Für »Münchens Kulturwelt« könnte eine Neuinszenierung von Wedekinds *Sittengemälde* hoch interessant sein; Material dazu: *Nach dem Urteil gegen Ex-Rektor der Musikhochschule. Münchens Kulturwelt ist entsetzt*. SZ v. 27.5.2016.

Dass die Ökonomie der bürgerlichen Gesellschaft nicht allein darauf beruht, sondern bekanntlich vor allem auf Akkumulation von Kapital, davon legt ein beredtes Zeugnis die Entwicklung der bürgerlichen zur Industriegesellschaft im 19. Jahrhundert ab. Wie einschlägige Darstellungen zur Geschichte der Sexualität und ihrer Verwissenschaftlichung konstatieren,¹⁶ weitet sich im 19. Jahrhundert der gesellschaftliche Diskurs über sexuelles Verhalten und dessen biologische und psychologische Verortung rasant aus. Er wird maßgeblich bestritten durch das sich ausdifferenzierende System der Naturwissenschaften und deren Ausforschung des menschlichen Körpers. Der menschliche, insbesondere der weibliche Körper und dessen sexuelle Verhaltensweisen rücken in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit von Physiologie, Psychologie und staatlicher Regulierung bzw. Kontrolle in puncto Sozialhygiene und Bevölkerungspolitik.¹⁷

Die physiologische Verortung von Weiblichkeit glaubt man in der Gebärmutter bzw. in den Eierstöcken zu entdecken, bevor im 20. Jahrhundert als deren eigentlicher ›Ursprung‹ die Hormone erkannt und erforscht werden. Wenn beispielsweise in der letzten Szene der *Lulu*-Tragödie der Mörder Jack ausruft, nachdem er den Unterkörper Lulus ausgeweidet hat, »the London Medical Club will pay a sum of threehundred pounds for that prodigy, I have conquered this night,«¹⁸ so wird darauf angespielt, welch kostbares Untersuchungsobjekt die Geschlechtsorgane der Frau für die Fixierung von Weib und Weiblichkeit darstellten.

Der zeitgenössische Sexualdiskurs, der zur Konstruktion eines sexuellen Subjekts und zu dessen sexueller Normierung neben physiologischer und psychophysiologischer Ausforschung des menschlichen Körpers von kulturanthropologischen, biologistischen sowie von so-

¹⁶ Zur im 19. Jh. entstehenden Vielheit pädagogischer, moralischer, demographischer, politischer, medizinischer, psychiatrischer und psychoanalytischer Diskurse über den Sexus s. u.a. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1977, S. 23ff.; Franz X. Eder: *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. München 2002; Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib*. Frankfurt a.M. 1992 u. Katrin Schmersahl: *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*. Opladen 1998.

¹⁷ Zur Materialität des hygienischen Diskurses s. Philipp Sarasin: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers*. 1765–1914. Frankfurt a.M. 2001.

¹⁸ Urfassung der »Monstretragödie«, s. KSA 3/I, S. 311.

zialpolitischen und strafrechtlichen Positionen aus bestritten wird, ist dem Arztsohn und Stückeschreiber Wedekind durchaus bekannt. Sehr wohl werden in *Frühlings Erwachen* unterschiedliche sexuelle Orientierungen der Jugendlichen dargestellt, verbotene und (noch nicht) erlaubte. Noch nicht ist das Thema Transgender unmittelbar berührt, wenn auch latent im Gespräch zwischen Wendla und Martha im 1. Akt, Szene 3 artikuliert. Die Differenzierung zwischen Sexus und Gender ist jedoch allen Wedekinds Texten inhärent, sofern sie die Geschlechterverhältnisse thematisieren. Eine Textstelle aus der erwähnten 3. Szene *Frühlings Erwachen* sei dazu zitiert:

»MARTHA: Hast du dir nicht auch ein himmelblaues Band durch die Hemdpasse ziehen dürfen?

THEA: Rosa Atlas! Mama behauptet, Rosa stehe mir bei meinen pechschwarzen Augen.

MARTHA: Mir stand Blau reizend! – Mama riß mich am Zopf zum Bett heraus. So – fiel ich mit den Händen vorauf auf die Diele. – Mama betet Abend für Abend mit uns ...

WENDLA: Ich an deiner Stelle wäre ihnen längst in die Welt hinausgelaufen.

MARTHA: ... Da habe man's, worauf ich ausgehe! – Da habe man's ja! – Aber sie wolle sehen – o sie wolle noch sehen! – Meiner Mutter wenigstens solle ich einmal keine Vorwürfe machen können ...

THEA: Hu – Hu –

MARTHA: Kannst du dir denken, Thea, was Mama damit meinte?«

Kann sich das Wedekind-Publikum denken, was hier gemeint ist? Thea hat sich ein rosa Band durch die Hemdpasse ziehen dürfen, so wollte es ihre Mutter. Martha hat sich, wohl ohne zu fragen, ein blaues Band durch die Hemdpasse gezogen. Ihre Mutter könnte dieses eigenwillige Verhalten möglicherweise als putz- und gefallsüchtig missbilligen. Das gehöre sich nicht für ein sitzbares Mädchen. Man werde schon sehen, worauf Marthas Verhalten hinauslaufe, nach dem Motto: Wer gefallsüchtig ist, landet irgendwann als Dirne auf der Straße. Aber damit wäre die Pointe der Dialogführung verfehlt. Akzentuiert wird bildlich und sprachlich auf der Bühne der Unterschied zwischen blauen und rosa Bändern, eine Unterscheidung, die heute noch in der Zuordnung

der Farbe Blau für Jungen und Rosa für Mädchen bei der Babywäsche Praxis ist. Martha nimmt aber keine Rücksicht auf solche genderspezifischen Vorschriften.

Das löst bei ihrer sittenstrengen Mutter den Verdacht aus, wenn ihre Tochter ein blaues Band wähle, setze ihre Tochter mit einem blauen Band ein für sie unerwünschtes Signal. Sie identifiziere sich mit Jungen und wolle mit Jungen anbändeln. Das aber gehöre sich ihrer Meinung nach nicht für ein junges Schulmädchen. – Was hier zur Erklärung ausholend umschrieben ist, gelingt auf der Bühne in wenigen flüchtigen Sätzen als Mitteilung mit den Stilmitteln der Ellipse und der Aposiopese, wobei letzteres, die fehlende wesentliche Satzaussage das Theaterpublikum ›erraten‹ muss. Überhaupt verlangen Wedekinds Stücke kein sich bequem im Theatersessel zurücklehndes, sich platt amüsieren wollendes, sondern ein aktives, schaulustiges und mitdenkendes Publikum, denn ihm werden keine fertigen sittlichen Botschaften serviert. Das irritiert und irritiert weiterhin.

In der Programm-Nummer der illustrierten Wochenschrift *Der Komet*, gedacht in Konkurrenz zur Münchner Zeitschrift *Simplicissimus* und herausgegeben von Paul L. Fuhrmann und Wedekind, wird im Februar 1911 ein programmatischer Artikel veröffentlicht, der von Wedekind mitverfasst ist. Hier sind literaturpolitische Vorstellungen umrissen, die in ihrer Eindeutigkeit nicht zum Bild eines widerspruchsvollen Dichters, worüber die zeitgenössische Kritik hauptsächlich Diskurs führt, passen. Propagiert wird u.a., knapp zusammengefasst:

- Bekämpfung der Bevormundung unseres Volkes durch Klassenherrschaft und durch ein rückständiges, bürokratisches System,
- Eintreten für die Erweiterung der Frauenrechte,
- Sich Einsetzen in Kunstfragen für alles wahre Gauklertum [...] zur Verwirklichung des Staunenerregenden, des noch nicht Dagewesenen gegen fischblütiges Nachempfinden, hochnasigen Eklektizismus, seichtes Ästhetentum,
- Kritik religiöser Verlautbarungen, sofern die Religion zur Dienerin der Staatsgewalt oder irgend einer anderen weltlichen Macht erniedrigt und entwürdigt wird.¹⁹

¹⁹ Vgl. *Unser Komet*. In: KST 5/II, S. 401–403.

Für die Welt der Bühne entwirft und gestaltet Wedekind scheinbar so widersprüchliche weibliche Figuren wie Lulu, die Allspenderin, oder Franziska, eine Faustina. Das Schauspiel Franziska, ein »Mysterium« genannt, verblüfft oder irritiert Wedekinds Zeitgenossen, alarmiert aber auf jeden Fall die Münchner Zensurbehörde. Franziska möchte sich emanzipieren und – ein Fall von Cross-gender acting – die Rollen wechseln, um zu erfahren, was es kulturell bedeutet und für Folgen hat, als Mann wahrgenommen zu werden und sich selbst in dieser Rolle wahrzunehmen und zu behaupten. Erst wenn sie beide Rollen durchlebt hat, wird sie entscheiden, welche soziale Rolle ihr als angemessen und sinnvoll erscheint und für die sie sich verantwortlich zeigen möchte. Sie entscheidet sich für ein Leben als Mutter. Ihr Kind, das sie zur Welt bringt, nennt sie Veitralf, nach den Vornamen der beiden Männer, Kunz und Breitenbach, mit denen sie geschlafen hat – *Pater semper incertus!*

Die beiden Väter, die vor ein Vormundschaftsgericht geladen werden, verweigern Aussagen zur Vaterschaft, aber beide biedern sich Franziska gegenüber als freiwillige Vormünder an, denn nach § 1707 des Bürgerlichen Gesetzbuches für das Deutsche Reich steht der Mutter eines unehelichen Kindes nicht die elterliche Gewalt über ihr Kind zu. Sie hat zwar das Recht und die Pflicht für ihr Kind zu sorgen, zur gesetzlichen Vertretung ihres Kindes ist sie aber nicht berechtigt. Franziska erklärt den beiden herbeigeeilten Männern: Eine Mutter, die mit der Welt im Einklang lebt, versteht sicher mehr von Erziehung, als ein Elternpaar, das sich täglich in den Haaren liegt, und verabschiedet die beiden »Väter«. Sie braucht und will keinen Mann als Vormund. – Eine so eigenwillige Frau zu sein, das ist unerhört – auf der Bühne und im wirklichen Leben.

Ehrungen

Aber Wedekind findet mehr und mehr Gehör, vor allem bei der jungen Generation, auch die Schar seiner Mitstreiter wird größer und größer. Im Anschluss an den ersten Berliner Wedekind-Zyklus im Berliner Deutschen Theater wird ihm zu Ehren ein Festbankett im neu eröffneten Berliner Luxushotel Esplanade gegeben. Die Einladungskarte ist unterschrieben von Paul Cassirer, Richard Dehmel, August Gaul, Max Liebermann, Max Reinhardt, Ludwig Tuallon, Theodor Wolff

und sogar von Gerhart Hauptmann.²⁰ 70 Ehrengäste sind anwesend. Alfred Kerr hält die Festrede, daraus folgender Auszug:

»Versammelt sind wir im Bewußtsein vom starken Inhalt eines Menschen, – der mit uns atmet, neben uns schafft, neue Dichterwerte in die Welt gesetzt hat; eines Menschen, der nicht alle Poetengeschlechter lang; der kaum in gedehnten Zeiträumen einmal zu finden ist [...] und dem die Welt nicht alles gab, was er zu fordern ein Recht hat.«²¹

Zwei Jahre später steht Wedekind im Zenit seiner öffentlichen Anerkennung am Vorabend des Ersten Weltkrieges. Anlässlich seines bevorstehenden 50. Geburtstags wird in der Presse mehrfach ein Aufruf zur Stiftung einer Ehrengabe für den Dichter publiziert, auch in der Zeitschrift *Die Zukunft*, der von Herbert Eulenberg, Maximilian Harden, Friedrich Kaysler, Thomas Mann, Kurt Martens, Georg Müller, General-Intendant Baron von Putlitz, Felix Salten und Hans von Weber unterzeichnet ist,

»um diesem Dichter, der als einer unserer bedeutendsten Dramatiker um die Freiheit seines Schaffens bis auf den heutigen Tag schwer kämpfen und leiden mußte, einen schwachen Entgelt hierfür und besonders ein Zeichen schriftlicher Verehrung zu bieten.«²²

Freunde Wedekinds organisieren ein Festbankett im Münchner Regina-Palast-Hotel. Etwa 200 Personen aus der Münchner Gesellschaft nehmen daran teil, wie das *Berliner Tageblatt* berichtet.²³ Nach Festreden von Kurt Martens und Max Halbe erwidert Wedekind dankend und spricht über die Stellung des Schriftstellers im öffentlichen Leben. Er beklagt, wie lächerlich gering die Geltung des Schriftstellers bei der Erörterung öffentlicher Fragen sei. Er bedauert den ersterbend kleinen Anteil des Schriftstellers an der Vertretung des Volkes im Reich und in den Einzelstaaten. Verglichen mit dem Ausland stehe der deutsche Schriftsteller im Ansehen tief unter dem französischen und englischen Schriftsteller. Er kritisiert auch die »hochnasige Exklusivität und engherzige Eigenbrödelei«, die zum Teil unter den deutschen Autoren herrsche, und ruft zu mehr Solidarität seiner Kollegen und Kolleginnen

²⁰ Dazu Wedekinds Bericht im Brief (19.6.1912) an Tilly in: *Frank und Tilly Wedekind. Briefwechsel 1905–1918*. Hg. v. Hartmut Vinçon. Göttingen 2018, Band 1, S. 207f.

²¹ *Das Wedekindbuch*, S. 189.

²² *Die Zukunft* 87, 1914, 30.5.1914, S. 302.

²³ *Berliner Tageblatt*, Nr. 316 v. 25.6.1914.

untereinander und im Bündnis mit den Malern und Komponisten des Deutschen Reiches auf.²⁴

Zum 50. Geburtstag bereitet Joachim Friedenthal *Das Wedekindbuch* vor, das Beiträge u.a. von Hermann Bahr, Franz Blei, Richard Dehmel, Max Halbe, Carl Hauptmann, Wilhelm Herzog, Max Liebermann, Heinrich und Thomas Mann, Erich Mühsam, Walther Rathenau, Werner Sombart, Carl Sternheim und Stefan Zweig sowie Äußerungen bekannter Theaterregisseure, u.a. von Carl Heine, Leopold Jeßner, Alfred Reucker, Georg Stollberg und Erich Ziegel, enthält. In seiner Zeitschrift *Kain* rühmt Erich Mühsam den Dichter »als Kämpfer, als Bekenner, als Revolutionär«, ja er sei für ihn »der stärkste literarische Repräsentant dieser Zeit«. Die »Verkennung und Verleumdung der Wedekindschen Dichtungen« beruhe auf der faulen Basis eines alt daherkommenden, von Staat und Kirche gelenkten obrigkeitshörigen Bürgertums.²⁵ Von einer anderen Warte aus beleuchtet Heinrich Lautensack Wedekinds 50. Geburtstag. Er beobachtet:

»Gelegentlich des diesjährigen Wedekind-Zyklus boten Anfahrt und Freitreppe zu den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin vor Beginn der Vorstellungen ein glänzendes gesellschaftliches Bild. Obschon die Saison in diesen ersten Maitagen offiziell als bereits beendet galt, rollte Auto um Auto in einer endlosen Kette heran; ein Schutzmann regelte den Verkehr; herrschaftliche Diener und galonierte Theaterbediente liefen durcheinander; und zwischen den Abendmänteln der vornehmen Damen und Covercoats der feinen Herren leuchteten überraschend viel Offiziersuniformen auf.«²⁶

In den höheren Schichten des wilhelminischen Großstadtbürgertums ist offenbar Wedekind angekommen. Als nachträgliches Geburtstagsgeschenk erscheint – da herrscht in Europa bereits Krieg – im Drei Masken-Verlag die Broschüre *Frank Wedekind und das Theater*, die Würdigungen von Paul Block, Hermann Kienzl und Alfred Holzbock sowie von Artur Kutscher zwei Beiträge zu Werk und Person versammelt, eingeleitet mit den Worten: »Es steht heute unleugbar fest, daß Frank Wedekind in der modernen deutschen Literatur einen Markstein für sich bildet.«²⁷

²⁴ Vgl. KSA 5/II, S. 561f.

²⁵ Vgl. *Frank Wedekind*. In: *Kain* 4, Nr. 6 v. Mitte Juli 1914, S. 50f.

²⁶ *Frank Wedekind. Zu seinem 50. Geburtstag (24. Juli 1914)*. In: *Berliner Börsen-Courier* 1. Beilage, Nr. 339 v. 23.7.1914.

²⁷ *Frank Wedekind und das Theater*. München 1915, S. 11.

Mit Beginn des Krieges brechen Wedekinds Theatereinnahmen ein. Die Proben für die Aufführung des *Marquis von Keith* werden abgesagt sowie sämtliche weitere Wedekind-Aufführungen an den Münchner Kammerspielen. Vielfach wird die Annahme seiner Werke – vor allem im ersten vollen Kriegsjahr 1915 – von deutschen Bühnen verweigert. An eine Aufführung seines neu entstandenen historischen Schauspiels *Bismarck*, welches das Thema Krieg und Frieden thematisiert – es trägt ursprünglich den bezeichnenden Titel *Waffenruhe* – ist überhaupt nicht zu denken. Selbst von der Zensur bisher mehr oder weniger unbehelligt gebliebene Stücke werden jetzt, assistiert von der rechtskonservativen Tagespresse, die schon immer gegen den vorgeblichen Amoralisten und Erotomanen Wedekind geiferte, für unerwünscht erklärt. Intensiver als vor dem Krieg muss sich jetzt der Stückeschreiber gleichsam als sein eigener Impresario um enge Kontakte mit den führenden Direktoren der deutschen Theatermetropolen Berlin und München kümmern. Von ihm arrangierte Gastspiele sind aktuell seine hauptsächlichen Einnahmequellen. In der neutralen Schweiz kann er – von Krieg und Zensur nicht behelligt – mit Züricher Theaterdirektoren 1917 Gastspielverträge abschließen. Gespielt werden *Erdgeist* und *Schloß Wetterstein*. Außerdem kann er dort sein jüngstes Werk, das noch nicht zur Aufführung gebrachte dramatische Gedicht *Herakles*, in Lesungen vorstellen.

Gesundheitlich geht es Wedekind schlecht. Seit 1915 plagt ihn eine nicht vollständig verheilende Wunde nach einer Blinddarmpoperation. Anfang Januar 1917 muss er sich einer Bruchoperation unterziehen. Sein Gesundheitszustand verschlechtert sich jedoch zusehends. Als er aus der Schweiz zurückkehrt, entschließt er sich, weil die Wunde nach der Bruchoperation nicht abheilt, zu einer erneuten Operation. Am 2. März erfolgt der Eingriff, am 7. März ein weiterer. Herzschwäche und eine Lungenentzündung führen am 9. März Wedekinds Tod herbei.

Der plötzliche Tod Wedekinds mit 53 Jahren erschüttert viele Zeitgenossen. Als geradezu »weggerissen aus dem Bilde der Gegenwart«²⁸ erscheint ihnen der Dichter. »Bevor ich nicht gesehen habe, wie man ihn begräbt, kann ich seinen Tod nicht erfassen«, schreibt Bertolt Brecht, noch tief beeindruckt von Wedekinds Lesung seines Antikriegsdramas

²⁸ Arthur Kahane: *Frank Wedekind. In memoriam*. In: *Das junge Deutschland* 1, Nr. 3, S. 63 (Vierter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters).

Herakles in der Münchner Bonbonniere.²⁹ Unter riesiger Beteiligung – vertreten ist die prominente Schriftsteller- und Theaterwelt Münchens, einschließlich der Schwabinger Boheme, die von Wedekinds Werk faszinierte junge Münchner Generation sowie neugieriges schaulustiges Volk – wird Wedekind auf dem Münchner Waldfriedhof zu Grabe getragen. Die Trauerfeier dauert gut zwei Stunden. Trauerreden halten Freunde Wedekinds: Joachim Friedenthal, Max Halbe, Heinrich Mann und Kurt Martens. Der Dichterkollege und Filmdramaturg Heinrich Lautensack lässt die Begräbnisszene filmen.³⁰ Als erste und am ausführlichsten berichten die *Münchner Neuesten Nachrichten* über Wedekinds Bestattung:

»Einen Kämpfer der Feder zur letzten Ruhe zu betten, hatte sich im Waldfriedhof am Dienstag nachmittag eine stattliche Trauerversammlung vereint, in der das literarische München überragte und auch die Vertretung der Stadt durch den zweiten Bürgermeister, die Bühnenleiter an der Spitze Generalintendant Frhr. v. Franckenstein, nicht fehlten. Freunde Frank Wedekinds waren auch von auswärts gekommen, so aus Köln Richard Weinhöpp[e]l (Hannes Ruch). Als der mit kostbaren Kränzen überdeckte Sarg in die Halle gefahren wurde, spielte Domorganist Schmid die Phantasie aus Orpheus von Gluck, die Wedekind so sehr geliebt, und mit weicher Altstimme sang Luise Miller die Arie Händels ›Laß mich in Tränen dein Los begraben‹.

Die formvollendete Gedächtnisrede hielt Dr. Max Halbe, der mit Versen aus dem Schlußchor des letzten Werkes Wedekinds, dem dramatischen Gedicht *Herakles* ›Heil sei dem Kämpfer, ihn krönt Unsterblichkeit‹ die literarische Würdigung des früh Vollendeten einleitete und ausklingen ließ. Tief empfundene Worte widmete Heinrich Mann dem Toten, den Adel des Geistes ausgezeichnet, den harte Kämpfe vor Hochmut bewahrt und menschlich erhalten, dem die große Kunst etwas Selbstverständliches gewesen wie ein Naturereig-

²⁹ *Augsburger Neueste Nachrichten*, Nr. 60 v. 12.3.1918: In: Bertolt Brecht: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin u. a. 1988–1998, Bd. 21, S. 35f., hier S. 36.

³⁰ Zum Spektakel des Begräbnisses s. Ariane Martin (2018a): »*Sie konnten diesen Gaukler nicht begraben.*« *Zum 100. Todestag Frank Wedekinds (1864–1918)*. In: *Zeitschrift für Germanistik*. N.F. XXVIII, 1/2018, S. 102–111, hier S. 104 bis 110 u. Dies. (2018b): *Heinrich Lautensack. Ein Requiem. Ein Dokumentarfilmprojekt über die Beerdigung Frank Wedekinds*. Kommentierte Neuedition des Drehbuchentwurfs mit Materialien im Anhang. Würzburg 2018.

nis. Für den Schutzverband deutscher Schriftsteller sprach Dr. Kurt Martens. Der deutschen Dichtung sei ein Stern niedergegangen, einer der liebsten und treuesten Mitkämpfer sei in Wedekind geschieden, ein Wahrheitsbekenner und Wahrheitsverkünder, der auf der Höhe seines sturmbewegten Lebens gestanden.

Im Namen des Deutschen Theaters in Berlin ließ Felix Holländer den Gefühlen der Trauer Ausdruck. Um den Freund erhob Dr. Joachim Friedenthal die Totenklage. Als einer aus der Gemeinde, die zu Wedekind gestanden, als die Welt ihn noch zurückstieß, gelobte Justizrat Rosenthal Treue über das Grab hinaus. Wieder erfüllte eine Frauenstimme den Raum mit dem ›Gebet eines Kindes‹ aus Wedekinds Franziska. Darauf stimmte der Hoftheaterchor eine Trauerweise an.

Am offenen Grabe, das Künstlerhand geschmückt, sprach August Weigert einen dichterischen Nachruf von Erich Mühsam und legte noch für die Mitglieder des Schauspielhauses eine Kranzspende nieder. Hofschauspieler Florath für das Präsidium und den Ortsverband München der Deutschen Bühnengenossenschaft, Dr. Erwin Kalser für die Kammerspiele. Dann weihten noch Blumen Dr. Ludwig Ganghofer für den Verband deutscher Bühnenkünstler, Heinrich Mann für das Lessingtheater, Felix Holländer für das Deutsche Theater Berlin, Intendantzrat Stollberg dem ehemaligen Mitglied und treuen Mitarbeiter des Münchener Schauspielhauses, Professor Dr. Graf Du Moulin-Eckart für den Münchner Journalisten- und Schriftstellerverein, Franz Scharwenka für den Münchner Bühnenclub, Dr. Ludwig Lewin für die Lessing-Hochschule Berlin, Dr. Friedenthal für das ›Berliner Tageblatt‹. Tief bewegt grüßte zuletzt Heinrich Lautensack den Freund als sein ›geringster‹ Schüler.

Als die Erdschollen auf den Sarg fielen, senkten sich die Schatten des Abends auf das Grab des Dichters, dem alle, die ihn gefeiert, nachgerühmt, daß sein Werk ihn überdauern, sein Geist fortwirken werde.«³¹

Rezeption in der Weimarer Republik

In zahlreichen Nachrufen berichtet die Presse ganz Deutschlands über den frühen Tod und nimmt pro und contra Stellung zu Wedekinds dichterischer Lebensleistung. Jetzt, nach seinem Hinscheiden, überwiegen in Nekrologen die positiven Würdigungen. Mitschwingt in den Urtei-

³¹ *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 131 v. 13.3.1918.

len von Fall zu Fall ein um Wedekind verlegener Ton eines tief verunsicherten deutschen Bürgertums angesichts bedrohlich sich zuspitzender gesellschaftlicher Widersprüche in der Endphase eines barbarisch geführten Krieges. Ist und war Wedekind mit seiner Kritik am wilhelminischen Bürgertum und an dessen fragwürdiger Lebenskultur nicht ein »Prophet« kommender Dinge gewesen?³² Unmittelbar nach seinem Todestag startet die *B.Z. am Mittag* eine Umfrage über »Wedekind und seine Zeit«.³³ Gustav Meyrink, Hermann Sudermann, Heinrich Mann, Georg Kaiser, Maximilian Harden, Thomas Mann, Carl Sternheim, Herbert Eulenberg, Peter Altenberg, Ludwig Fulda, Arno Holz, Jakob Wassermann, René Schickele und Max Brod antworten, Vertreter alter und neuer literarischer Bewegungen. Einig sind sie sich darüber, dass dieser »seltsam direkte Mensch« (Brod), diese »originellste und merkwürdigste Erscheinung der zeitgenössischen Literatur« (Fulda) in emphatischem Sinn Literaturgeschichte geschrieben habe. »Wedekinds Geist werde überleben« (Meyrink), »aus der deutschen Dramatik nicht schnell verschwinden« (Harden), »solches Werk daure« (Kaiser), »er gehöre zu den Verkündern einer neuen Zeit« (Wassermann).

Ihren größten Siegeszug treten Wedekinds Dramen erst nach seinem Tod an. Sie gehören in den 1920er Jahren zu den meistgespielten auf den deutschen Bühnen.³⁴ Eingeleitet wird der beispiellose Erfolg mit der Uraufführung des *Herakles* als Gedenkveranstaltung (1. September 1919) am Münchner Prinzregententheater. Albert Steinrück spielt die Hauptrolle und führt selbst Regie. Im Blick auf den historisch gewordenen Dramaturgen Wedekind bemühen sich die Zeitgenossen zu den sprachlichen und bildlichen Erscheinungsformen seiner Stücke nuanciert Auskunft zu erteilen: »Die impressionistische Technik vieler, der meisten seiner dramatischen Arbeiten kennen die Literaturfreunde«, erinnert Hans Trog und erläutert: »Man erlebt immer wieder, wie scharf die Kenntnis der Bühnenoptik bei Wedekind war. Es gehört nicht zuletzt zu der unbedingten Modernität Wedekinds, dieses impressionistische, skizzenhafte Verfahren, die unerhörte Knappheit

³² So Leopold Jacobsohn: *Frank Wedekind. An den Folgen einer Darmoperation*. In: *Neues Wiener Journal*, Nr. 8747 v. 10.3.1918; Arthur Kahane a.a.O., s. Anm. 29, u. Heinrich Mann: *Wedekind und sein Publikum*. (Gesprochen im Münchner Schauspielhaus). In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 195 v. 13.3.1928; Ders., in: *Essays und Publizistik*, Bd. 4, S. 220–222, hier S. 221, s. Anm. 2

³³ *B.Z. am Mittag*, Nr. 60 v. 13.3., Nr. 62 v. 15.3. u. Nr. 64 v. 18.3.1918.

³⁴ Bernhard Diebold: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 546 v. 24.7.1924.

seines Dialogs, das blitzartige Aufzeigen einer Menschen-Silhouette, des Umrisses einer dramatischen Situation«.³⁵

»Wedekind wußte«, so Kutscher, »daß Mimik das A und O des Dramas ist. Er suchte dem Drama Bewegung zu geben, Handlung, Willen, Leidenschaft, Tempo, straffen Bau, er nützte bedachtsam alle Reize der Bühne aus: Kostüm, Chor und Masse, Szenenbild, Lichteffekte, Musik, Gesang, Tanz.«³⁶ Mit dem Kino bringt Edgar Steiger Wedekinds Dramatik in Verbindung: »In der hastenden Bilderflucht, die kein Nachdenken und Sichbesinnen verlangte, in den abgehackten kurzen Szenen, die sich ohne weiteres dem Gedächtnis einprägten«, erkennt er ein transmediales Potential für Wedekinds Dramen. Schon werden sie verfilmt: *König Nicolo* mit Tilly Wedekind als Alma und Ernst Stahl-Nachbaur als König Nicolo (Regie: Paul Legband, 1919), *Erdgeist* mit Asta Nielsen als Lulu und Albert Bassermann als Dr. Schön (Regie: Leopold Jessner, 1923), *Frühlings Erwachen* (Regie: Jakob und Luise Fleck, 1924), *Frühlings Erwachen* (Regie: Richard Oswald, 1929) und *Die Büchse der Pandora* mit Louise Brooks als Lulu und Fritz Kortner als Dr. Schön (Regie: Georg Wilhelm Pabst, 1929).

Auch für das Musiktheater stellen Wedekinds Dramen als Libretti eine Herausforderung dar. Max Ettinger vertont *Frühlings Erwachen* (1928) als Oper und Alban Berg entschließt sich, *Lulu* als Oper zu komponieren und arbeitet seit 1928 an diesem schließlich unvollendeten Projekt (Uraufführung: Opernhaus Zürich, 1937). Nicht zu vergessen sind in der Kabarettgeschichte die zahlreichen Vertonungen von Gedichten Wedekinds, z.B. durch Bela Laszky, dem Leiter des Kabarettts der *Sieben Tantenmörder*, durch Hermann Bischoff (*Das Goldstück*), durch Arnold Schönberg (*Galathea*). 1921 setzt Paul Hindemith ein *Atonales Cabaret* in Musik (verschollen; nur Skizzen sind noch vorhanden), in dem *Das Lied vom gehorsamen Mägdlein* und *Mein Lieschen* für Gesang und Gitarre enthalten waren.³⁷

Der Sieg Wedekinds auf dem Theater wird ein letztes Mal mit ei-

³⁵ *Frank Wedekind*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 341 v. 11.3.1918.

³⁶ *Zum 10.-jähr. Todestage Frank Wedekinds*. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 186 v. 9.3.1928.

³⁷ S. Friederike Becker: »*Tannhäuser, Lohengrin und der Fliegende Holländer brachten mich schließlich auf die richtige Spur.*« *Annäherungen Wedekinds an die Oper*. In: *Frank Wedekind. Texte. Interviews. Studien. Pharos. Kein Funke mehr, kein Stern aus früherer Welt*. Darmstadt 1989, S. 145–186, hier: S. 179f. u. Dies. in: Nachwort. KSA 1/IV, S. 1409f.

ner einmaligen Aufführung des *Marquis von Keith* des Staatstheaters am Berliner Gendarmenmarkt gekrönt, eine Gedenkveranstaltung zu Ehren des am 10. Februar 1929 gestorbenen, großartigen Schauspielers Steinrück. Mit Spitzendarstellern der Weimarer Republik: Elisabeth Bergner, Marlene Dietrich, Tilla Durieux, Heinrich George, Fritz Kortner, Werner Krauss, Fritzi Massary, ist das Stück in einer glanzvollen Aufführung besetzt. 1928 kündigt sich die Weltwirtschaftskrise an. Der politische und kulturelle Kampf um die Republik verlegt sich vom Theater auf die Straße. Jedoch bereits 1919 stören Reichswehrangehörige mehrfach die Aufführung des Schauspiels *Schloß Wetterstein* – zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt (6. Dezember 1919) – an den Münchner Kammerspielen. Am 4. November werden wegen »Unruhen politischer Art« weitere Vorstellungen verboten. Bald darauf marschieren – nicht nur in München – Schlägertrupps, die SA der NSDAP, durch die Straßen und terrorisieren politisch und kulturell Andersdenkende. Anfang der 1930er Jahre dominiert der braune Mob die öffentliche Szene.³⁸

Die Stimmen, die im Lauf der 1920er Jahre über Wedekinds Werk sprechen, werden schließlich weniger oder werden bereits 1922 zum Schweigen gebracht, so Walther Rathenau, ermordet von ultranationalistischen Anhängern Hermann Ehrhardts, eines ehemaligen Freikorpsführers, und Maximilian Harden, durch ein Attentat schwer verletzt. 1924 kann der Herausgeber der *Gesammelten Briefe* Wedekinds, der Germanist Fritz Strich, noch behaupten: Heute stehe Wedekind »als einer der ganz wenigen da, welche die einst umjubelten und doch so vergänglichen Größen der letzten Generation überdauerten und aus dem festen Bestand des deutschen Geistes nicht mehr fortzudenken sind.«³⁹

Zum Gedenktag am 12. März 1928 erinnert Heinrich Mann, den Blick kritisch auf die politische Ökonomie der Republik und deren fragliche Nutznießer gerichtet:

»Für den Lebenswillen schlechthin bieten die Stücke Wedekinds vielen, die sonst nichts darin sehen, das größte szenische Beispiel. Die Geladenheit der Situationen entspricht der Gefährlichkeit der Per-

³⁸ S. Hartmut Vinçon: *Einige unvorgreifliche Bemerkungen zu »Schloß Wetterstein«*. In: *Wedekinds Welt. Theater – Eros – Provokation*. Hg. v. Manfred Mittermayer u. Silvia Bengesser. München / Leipzig 2014, S. 133–142, hier S. 139–142.

³⁹ Fritz Strich: *Frank Wedekind*. Ders. in: *Dichtung und Zivilisation*. München 1928, S. 179–191, hier S. 179.

sonen; und sich behaupten – gegen die soziale Bosheit, die Diktatur des Geldes, die gefräßigen Begierden der anderen sich dennoch behaupten, scheint heute den meisten, die Wedekind erleben, alles.«⁴⁰

Erich Mühsam, einer der engsten Wegbegleiter Wedekinds, träumt noch von einer Revolution der Gesellschaft. Zu einem ihrer Vorbereiter durch »Revolutionierung der Individuen« rechnet er Wedekind.⁴¹ Sechs Jahre später wird die sog. Nationalsozialistische Revolution auf dem Nürnberger Reichsparteitag der NSDAP für beendet erklärt. Ein Jahr zuvor werden Bücherverbrennungen inszeniert, ein erster Angriff auf unliebsame Autorinnen und Autoren der Literarischen Moderne. Auf den Bücherverbotslisten der NS-Zeit wird auch Wedekind angeführt. Seine Werke aufzuführen ist unter dem NS-Regime nicht erwünscht. Pazifistisch, demokratisch, sozialistisch und anarchistisch gesinnte Schriftsteller erhalten Publikationsverbot, werden verfolgt und ermordet. Die Schar der Verfolgten, die zu Wedekind standen, sehr viele jüdischer Herkunft, ist groß. Erich Mühsam wird im Februar 1933 von der SA verhaftet und 1934 im KZ Oranienburg umgebracht, Leopold Jacobsohn im KZ Theresienstadt, Paul Kornfeld im Ghetto Litzmannstadt. Andere mit Wedekind bekannte Schriftsteller wählen, wie z.B. Georg Hirschfeld oder Egon Friedell auf der Flucht vor Verhaftung durch NS-Häscher, den Freitod. Mit Wedekind befreundete Intendanten und Regisseure, Max Reinhardt, Victor Barnowsky oder Leopold Jessner, sowie eine große Zahl Wedekind verehrender Schriftsteller: Bert Brecht, Joachim Friedenthal, Ferdinand Hardekopf, Wilhelm Herzog, Georg Kaiser, Alfred Kerr, Alfred Polgar, Berthold Viertel und Jakob Wassermann – die Liste ließe sich noch um viele Namen fortsetzen – werden ins Exil gezwungen.

⁴⁰ Heinrich Mann: *Wedekind und sein Publikum*. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 195 v. 13.3.1928; Ders. in: *Essays und Publizistik*. Bd. 4, S. 220–222, hier S. 221, s. Anm. 2.

⁴¹ *Zum Gedenken*. In: *Fanal* 2, Nr. 7, April 1928, S. 166f., hier S. 166.

Rezeption im Dritten Reich

Nach 1933 schrumpft die Zahl der Würdigungen Wedekinds bis auf wenige. Werk und Person werden aus dem kulturellen Gedächtnis innerhalb des Dritten Reiches fast völlig gelöscht. Freilich ist davon nicht allein Wedekind betroffen. Als ein ›Lebendiger‹ unter Toten kann er sich nicht selbst verteidigen. Die Lebendigen unter den Wedekind-Kennern, jetzt im Exil, könnten über ihn und sein Werk sprechen, müssen sich als Flüchtlinge dort, wenn möglich, für Wedekind aber erst einmal Gehör schaffen. Ihre Stimmen erreichen nicht mehr ein deutsches Publikum. So bleibt ein Gedenken an Wedekind beispielsweise den an das Regime sich anpassenden und um Wedekind noch bemühten Dagebliebenen überlassen, beispielweise Paul Fechter, Artur Kutscher, Otto Falckenberg oder Martin Kessel.

Aber wie wäre es möglich, gegen die, welche »gegen den undeutschen Geist« hetzen, den als geistige Größe zuvor so geschätzten Schriftsteller zu verteidigen? Paul Fechter, der 1919 sich mit seinem Buch *Frank Wedekind. Der Mensch und das Werk* zu Wedekind bekennt und 1928 äußert: »Ehe wir wirklich in *seiner* Welt kommen, werden wir gut und gerne noch ein Weilchen warten müssen, bis die Generationen des Mißverstehens, unter denen wir heute leben, ausgestorben sind«⁴², widerruft sein Bekenntnis und läuft *Vom Wilhelm Meister zur SA* über, so der Titel seines Artikels, mit dem er den 237. Jahrgang der *Deutschen Rundschau* einleitet. Bald darauf veröffentlicht er im selben Jahrgang den Aufsatz *Der aktuelle Wedekind* und schreibt, der Dichter sei, das beginne »sich heute mit immer stärkerer Klarheit herauszuschälen, einer der wesentlichsten Kritiker seiner Zeit gewesen«, so »daß er erst heute wahrhaft aktuell« wirke.⁴³ Ein ›ungeistiger‹ Versuch, Wedekind an die Unkultur des Dritten Reiches anzuschließen! Tribut wird der NS-Ideologie gezollt.

Zur Herkunft Wedekinds bemüht sich Artur Kutscher zu versichern: »Die Rassefrage ist wichtig. [...] Aus den übergrossen Gegensätzen der rassereinen Eltern verstehen wir den Dualismus seines [Wedekinds] Wesens.« Falsche Zungenschläge schleichen sich ein, wenn jetzt zu Wedekinds Stil gesagt wird, seine Dramatik stehe – »im Gegensatz

⁴² *Frank Wedekind. Zum 10. Todestag* (9. März). In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 114 v. 7.3.1928.

⁴³ Fechter, 1933, S. 179.

zur literarischen Bühnendichtung« – »wie alle große auf völkischem Boden«.44 Dann schweigt Kutscher zu Wedekind, um erst nach 1945 wieder über ihm schon lang bekannte Quellen zu Wedekinds Werk zu berichten.

Einer der wichtigen Wedekind-Regisseure der 1920er Jahre, Otto Falckenberg, der bekanntlich im Dritten Reich in die sog. »Gottbegnadeten-Liste« der für das NS-Regime als unersetzlich geltenden Künstler aufgenommen wird, reklamiert dagegen, nach den von Wolfgang Petzet 1944 aufgezeichneten Gesprächen mit ihm zu schließen, Wedekind wenigstens nicht als einen in diese Zeit einbettbaren Dramatiker, spricht von ihm als »Vorläufer des Surrealismus und des programmatischen Lehrstückes«, erwähnt dessen »in Sprache und Spiele nüchternste Sachlichkeit«,45 freilich ohne die nichtgestellte, aber naheliegende Frage zu berühren, ob Wedekind jetzt spielbar sei.

Zu den Wenigen, die sich im Dritten Reich noch zu Wedekind an Gedenktagen äußern, gehört Martin Kessel. Sein Essay *Frank Wedekinds romantisches Erbteil*46 hält sich jeglicher Sprache und Sprachregelungen des Dritten Reiches fern. In der dort dialektisch aufgeworfenen Frage nach dem Verhältnis von Bürger- und Antibürgerlichkeit im Werk Wedekinds47 problematisiert er – sub limine beziehbar auf das NS- System – eine zivile Bürgerlichkeit, die in der Jetztzeit sich wie ein Gespenst in ein Nichts zu verflüchtigen scheint. Martin Kessel hat das Dritte Reich überlebt. Nach 1945 wird er »Ein Wort für Frank Wedekind« einlegen. »Sein Fall ist ja immer noch nicht erledigt.«48

44 Artur Kutscher: *Frank Wedekind. Zu seinem 70. Geburtstag am 24. Juli*. In: *Berliner Tageblatt*, 1. Beiblatt, Nr. 341 v. 21.7.1934.

45 Otto Falckenberg: *Mein Leben – Mein Theater*. München/Wien/Leipzig 1944, S. 117f.

46 Martin Kessel: *Romantische Liebhabereien. Sieben Essays nebst einem aphoristischen Anhang*. Braunschweig 1938, S. 73–113, stark erweiterte Fassung seines 1935 in der *Deutschen Rundschau* 245, S. 26–32, veröffentlichten Aufsatzes.

47 Vgl. ebd., S. 102ff.

48 *Die Neue Zeitung* (München), Feuilleton und Kunstbeilage, Nr. 164 v. 18.7.1954.

Rezeption in der Deutschen Demokratischen Republik und in der Bundesrepublik Deutschland

Und das ist es in der Tat! Der durch das NS-Terrorssystem verursachte Rezeptionsbruch: Dramatiker der literarischen Moderne wie Wedekind wurden nicht mehr gespielt, Werke Wedekinds wurden öffentlich nicht mehr diskutiert, von der Literaturwissenschaft nicht beforscht, wer sich *für* Wedekind auf dem Theater, in der Presse oder in der Forschung eingesetzt hatte, war entweder tot oder emigriert oder war verstummt, wirkt sich folgenreich in der Nachkriegszeit auf die Wedekind-Rezeption in beiden deutschen Republiken aus. Wedekind gilt als unzeitgemäß, unspielbar, als tot und verstaubt, geht uns nichts mehr an,⁴⁹ so dass von einem zweiten Traditionsbruch gesprochen werden könnte, der aber nichts anderes darstellt als die Fortsetzung der durch den Nationalsozialismus bewirkten Austreibung Wedekinds aus der deutschen Literatur, wirksam bis in die 1950er Jahre hinein.

Wenn überhaupt über Wedekind gesprochen wird, dann knüpft eine konservative Restaurationskultur innerhalb Deutschlands – symptomatisch für die erfolgte Verdrängung Wedekinds aus dem kulturellen Gedächtnis – an die alten Vorurteile an, die vor allem bis zu seinem größten Theatererfolg, der Berliner Aufführung von *Frühlings Erwachen*, über Wedekind sich Geltung verschafften: Er sei ein in sich widerspruchsvoller Mensch und Dramatiker, ein Immoralist, ein Bekenner, ein literarisch umstrittener Außenseiter, befremdend, irritierend, zeitgebunden, Person und Werk in eins setzend, ein egozentrischer Amoralist, so amoralisch wie sein Werk, »tot und verstaubt«.

Wedekinds Aufstieg zu einem der wichtigsten Theaterdichter, wie ihn die literarische Intelligenz zu seinen Lebzeiten schließlich feiert, wird überhaupt nicht erinnert und reflektiert. Zum erheblich reduzierten Wedekind-Repertoire der Bühnen und zum ausgedünnten Repetitorium der Literaturgeschichte rechnen günstigenfalls *Frühlings Erwachen*, *Erdgeist*, *Der Kammersänger* und der *Marquis von Keith*. Das vor und während des Ersten Weltkriegs sowie in den 1920er Jahren mit großem Erfolg aufgeführte Schauspiel *Hidalla* (*Karl Hetmann*,

⁴⁹ Vgl. Günter Blöcker: *Wedekind und die falsche Aktualität*. In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 2097 v. 3.8.1952.

der *Zwergriese*) findet beim Theater so gut wie keine Wiederaufnahme und in der literaturwissenschaftlichen Diskussion kaum Resonanz.⁵⁰

Dasselbe Schicksal erleiden Wedekinds sog. späte, vor und während des Krieges kaum oder gar nicht gespielten Stücke ab *Schloß Wetterstein*. So nimmt es denn auch kein Wunder, dass in der ersten Auswahlangabe seiner Werke nach 1945 die Zusammenstellung seiner Dramen bereits mit dem Einakter *Die Zensur* von 1908 beschlossen wird. Diese ›Amputation‹ zeugt von einem wieder auflebenden Missverständnis Wedekinds der Missverstehenden von einst und jetzt. Wedekinds Werk bleibt ihnen eine inkommensurable Größe.

Wer Wedekinds Werke in jener Zeit insgesamt kennenlernen möchte, muss auf seine *Gesammelten Werke* zurückgreifen, deren Edition er selbst 1912 eingeleitet hatte. Wer über Wedekind arbeiten möchte, der ist weiterhin auf Kutschers dreibändige, materialreiche Publikation *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke* (1922, 1927, 1931) angewiesen. Auf den Nachkriegsbühnen wird er wenig gespielt, auch wenig erfolgreich. Fast zehn Jahre lang nicht die *Lulu*-Tragödie.⁵¹ Erst nach der Pubertät der beiden deutschen Republiken setzt, u.a. geschuldet den nationalen und internationalen sozialen Bewegungen, in den 1960er Jahren eine kulturelle Liberalisierung ein und es zeichnet sich allmählich eine Wedekind-Renaissance auf der Bühne und im Echo der Pressekritik ab. Erinnerung sei z.B. an die Bremer Inszenierung Peter Zadeks von *Frühlings Erwachen*, Bühnenbild Wilfried Minks, die auf dem Berliner Theatertreffen 1966 Aufsehen erregte, und an die gleichfalls wirkmächtige Ostberliner Inszenierung von *Frühlings Erwachen* (1974) durch Bernhard Klaus Tragelehn, Bühnenbild Einar Schleef. Nach rund 30 Jahren kann erst wieder von einer fruchtbaren Rezeption Wedekinds in Deutschland gesprochen werden.

Das durch das Theater angeregte Interesse an Wedekinds Werk belebt auch die Forschung, u.a. begünstigt dadurch, dass die Familie Wedekind dessen Nachlass, der 1943 in die Schweiz verbracht wurde, um ihn der Beschlagnahmung durch die Gestapo bzw. der

⁵⁰ Vgl. Günter Seehaus: *Frank Wedekind und das Theater*. Rommelskirchen 1973 (Erstausgabe 1964), S. 121 u. Hartmut Vinçon: *Frank Wedekind*. Stuttgart 1987, S. 129ff. (Sammlung Metzler, Bd. 230); zur eingeschränkten Rezeption der Werke Wedekinds vgl. auch Martin (2018a), S. 101–104, s. Anm. 31.

⁵¹ Vgl. Seehaus, S. 528ff., s. Anm. 50.

Vernichtung im Krieg zu entziehen, 1963 der Öffentlichkeit zugänglich macht.⁵² Impulse erhält der wissenschaftliche Diskurs vor allem durch eine Ende der 1950er Jahre einsetzende und bis heute kontinuierlich fortgesetzte Wedekind-Forschung in den USA,⁵³ angestoßen durch Literaten und Theaterleute, Wedekind-Erinnerer, die ins Exil geflüchtet waren. Ungefähr gleichzeitig wird in beiden deutschen Staaten Wedekind als Autor in wissenschaftlichen Gesamtdarstellungen und Editionen wiederentdeckt. 1964 erscheint Günter Seehaus' umfassende Rezeptionsgeschichte *Wedekind und das Theater*, 1969 eine sorgfältig von Manfred Hahn herausgegebene, wegweisende Auswahlgabe in drei Bänden, 1970 und 1973 die beiden kritisch über Artur Kutschers biographie-, stil- und theatergeschichtliches Monumentalwerk hinausweisenden Monographien von Hans Jochen Irmer, *Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung*, und von Günter Seehaus, *Frank Wedekind. Mit Selbstbildnissen und Bilddokumenten*.

Eine wichtige Lücke zur dichterischen Entwicklung des jungen Wedekind füllt Rolf Kiesers detaillierte Studie *Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend* (1990). 1996 legen Leroy R. Shaw und Robert A. Jones mit *Frank Wedekind. A bibliographical handbook* eine erste ausführliche Darstellung über die bis dato unübersichtliche Überlieferungsgeschichte der Werke Wedekinds vor.⁵⁴ Schließlich wird die längst fällige *Kritische Studienausgabe der Werke Wedekinds* von der Darmstädter Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind 1991 begonnen und 2012 abgeschlossen. Einer der größten Anstöße für die Rehabilitierung Wedekinds in der gegenwärtigen Rezeption erfolgt 1988 durch Peter Zadeks Inszenierung der wiederentdeckten Urfassung der *Lulu: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* (1894). Für die nächsten Jahre löst sie in Theater, Film, Kunst und Wissenschaft neue Inszenierungen von Wedekinds Dramen und einfallsreiche Diskussionen im Rahmen der gender-Forschung aus,⁵⁵ anschlussfähig an die Debatte über Wede-

⁵² Zur Teilung des Nachlasses in: Nachlass Wedekind der Monacensia, München und Wedekind-Archiv der Aarauer Kantonsbibliothek, s. Vinçon 1987, S. 3f., s. Anm. 50.

⁵³ S. Vinçon, S. 23, s. Anm. 50.

⁵⁴ So Mirko Nottscheid: *Karl Kraus – Frank Wedekind. Briefwechsel 1903–1917*. Mit einer Einführung, hg. u. kommentiert v. Mirko Nottscheid. Würzburg 2008, S. 334ff. (Wedekind-Lektüren, Bd. 5).

⁵⁵ S. div. Beiträge in: *Wedekinds Welt. Theater – Eros – Provokation*, s. Anm. 39.

kind als Weltlicher zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Oder, anders gewendet: Wedekind ist im 21. Jahrhundert – eine Formulierung von Willy Haas aufgreifend – »wieder den Blicken der Philister preisgegeben«. ⁵⁶

⁵⁶ *Den Blicken der Philister preisgegeben. Frank Wedekind zum 100. Geburtstag.*
In: *Die Welt*, Nr. 170 v. 24.7.1964.