

Szenische Medien

Sammelrezension Frank Wedekind

Ortrud Gutjahr (Hg.): Lulu von Frank Wedekind. GeschlechterSzenen in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg

Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (Reihe Theater und Universität im Gespräch, Bd. 1). 137 S., ISBN 3-8260-3287-X, € 10,-

Georg W. Forcht: Die Medialität des Theaters bei Frank Wedekind. Eine medientheoretische Untersuchung über den Einfluss des Bänkelsängers und Schauspielers Frank Wedekind auf sein Werk

Herbolzheim: Centaurus Verlag 2005 (Reihe Sprachwissenschaft, Bd. 37), 237 S., ISBN 3-8255-0529-4, € 24,50

Elinor Waldmann: Frank Wedekinds „Bismarck“. Deutschnationale Heldenverehrung oder Dokument subversiver Kritik

New York, Washington, D.C./Baltimore, Bern, Frankfurt/Main, Berlin, Brüssel, Wien, Oxford: Peter Lang 2005 (Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts, Bd. 58), 207 S., ISBN 3-631-53484-1, € 39,-

Es lulut – immer noch, und Männer ‚wissen‘ es nicht. Von Michael Thalheimers Inszenierung der *Lulu* (Hamburg, 28.2.04) angeregt, lenken die Autorinnen und Autoren des Sammelbandes den Blick auf die Theatralisierung von Wedekinds Monstretragödie, die als Buchdrama entworfen war und bereits von ihrem Autor Bühnenbearbeitungen unterzogen wurde, damit das Werk trotz Zensur seinen Weg zum Theaterpublikum finden konnte. Ich nenne sie *Lulu*, so heißt jetzt die Tragödie. Diese im Titel *Lulu* angezeigte Personalisierung hatte Wedekind, wenig erfolgreich damit, schon mit seiner Bühnenbearbeitung 1913 anzustreben gesucht. Die These, *Lulu* sei eine reine Projektionsfläche, die zwei Jahrzehnte lang als Deutungsmuster vorherrschte, wird durch Thalheimers Inszenierung konsequent ad finitum ausgeführt. Das In-Szene-Setzen der Szene wird in Szene gesetzt, so Marianne Schuller (vgl. S.112); der theatrale Schauraum wird – am Ende des Stückes – auf einen Projektionsschirm reduziert. Jetzt lässt sich sagen: Wedekinds *Lulu* war eine Tragödie der Projektionen so wie die Triebstruktur keine Naturalie, sondern ein Konstrukt *ist*. Dagegen ist das „prinzipiell Andere der Frau“ (Florack, S.28) eine idealistische Illusion.

Die Projektionsthese hat den historischen Blick für den Wandel der Deutungsmuster geschärft, auch den Blick auf die Erfindung der Sexualität, die obszönste des 19. Jahrhunderts bis heute; obszön, weil die Gesellschaft, in der wir leben, durch die Instrumentalisierung der Erotik selbst obszön geworden ist. Sex sells. Johannes Pankau informiert detailliert über den Wandel des Rollenbildes Lulu, über dessen Fortschreibungen im Medientransfer vom Buch zum Theaterstück bis zum Film. Die historische Ikonografie Lulus erzählt mehr über Wedekinds heterogene Monstretragödie als die normativen moralischen und ästhetischen Urteile, die über die späteren Fassungen *Erdgeist* und *Büchse der Pandora* geäußert wurden. Die fortwährenden Entstellungen und Überschreibungen des Textes (vgl. Gutjahr, S.59) durch Wedekind selbst, nach ihm durch Otto Falckenberg oder später durch Zadek, Thalheimer oder Ostermeier, demonstrieren, dass der Gestus des Zeigens im Theater stets auch an den Gestus des Schauens, an die Erwartungen des Publikums und der Kritik, gebunden ist. Wedekinds *Lulu*-Tragödien sind von Anfang an konzipiert als ein im doppelten Sinn für die Bühne gedachtes theatrales Experiment (vgl. Schönert, S.37) „gegen das Theater seiner Zeit“, wie Besson betont (S.48). Lesen lässt sich bereits die Monstretragödie als eine Missgeburt, als eine monströse Tragödie, in welcher Elemente des hohen und niederen Dramas zusammengeschweißt sind, wodurch die Grenzen der traditionellen Gattungen gesprengt werden (vgl. Besson, S.54). Erinnert wird an das Boulevard-, an das Vaudeville-Theater, an das Konversationsstück, dessen Formenrepertoire Wedekind kannte und anwandte, Triviales mit Erhabenem, Mechanisches mit Lebendigem verknüpfend. Lesen lassen sich auch die *Lulu*-Tragödien, bildlich verstanden, als Schauerdramen; Monstren sind schließlich die gesamten Dramatis Personae! Modell für die dramatische Struktur steht unter anderem auch das Schema der Moritat, die Verknüpfung von Bild und Erzählung, worauf Gutjahr hinweist (vgl. S.65f.), nur mit dem Unterschied, dass die Moritat immer schon historisch abgeschlossen ist, während das Bild in der dramatischen Handlung symbolisch-allegorische Funktion übernimmt und ein Ende der Geschichte noch offen ist. Lulus Bild ist bezaubernd, teuflisch, traurig schön. Die Sammlung der Aufsätze wird beschlossen durch zwei Interviews mit der Lulu-Darstellerin Fritz Haberlandt und mit dem Regisseur Michael Thalheimer.

Das von Gutjahr angesprochene Formprinzip des Bänkelsangs versucht auch Georg W. Forcht in seiner ausführlichen Studie über *Die Medialität des Theaters* in Wedekinds dramatischem Werk nachzuweisen und in seiner ästhetischen Funktion zu beschreiben. Nicht übersehen werden dürfe, dass Wedekind kein Schreibtisch-Autor war, sondern seine dramatische Produktion entschieden von seinen theaterpraktischen Erfahrungen als Rezitator, Kabarettist, Schauspieler und Regisseur profitierte (vgl. S.3). Er war kein Dichter, der die Bühne als ideologische Plattform missbrauchte. Die Szene, die Nummer, das Bild, die Liedeinlage, der Tanz zählen zu den wichtigen Gestaltungsprinzipien Wedekind'scher Dramaturgie. Gespielt wird, um zu sehen, was sich zeigt, wenn die Masken aufgesetzt

sind, die Kostüme, die Frauen und die Männer gewechselt werden. Gelernt hat Wedekind von Anfang an außer vom französischen Boulevardtheater (s.o.) eben auch vom Volkstheater und von den komödiantischen Auftritten der Volkssänger und nicht nur von der hohen Tragödie. Knalleffekte der Kolportage, Slapsticks, Running Gags durchgeistern selbst hochdramatische Szenen und lassen eine tragische Illusion nur blitzlichtartig zu (vgl. S.4). Das gilt nicht zuletzt für die *Lulu*-Tragödien. Die Burleske, die Travestie, Posse und Schwank, der Witz und seine Sippe stehen Pate bei der Geburt des Wedekind'schen Dramas, das durch einen Pluralismus dramatischer Formen geprägt ist. Und der hybriden Dramentechnik entspricht das dramatische Personal, zusammengesetzt aus hybriden Figuren (vgl. S.143). Der zweite Teil der Studie enthält Interpretationen zu *Frühlings Erwachen* (1891), *Marquis von Keith* (1900), zu den *Lulu*-Dramen (1895/1902/1913), zu *Kammersänger* (1899), *König Nicolo* (1902) und *Franziska* (1912), die überwiegend bisherige Ergebnisse der Forschung zusammenfassen. Hier stört gelegentlich der Ansatz, in bloßem Analogieverfahren von biographischem Material auf werkspezifische formale und inhaltliche Muster zu schließen. Hier hätte man sich gewünscht, dass in der Dramenanalyse der gattungskritische Ansatz der Studie *en detail* ausgeführt worden wäre.

Dass die politische Welt nicht (mehr) nur mit einer Kategorie von Wahrheit erfasst werden kann, hat Wedekind im Übrigen auch mit seinem historischen Schauspiel *Bismarck* (1914) exemplifiziert. Es handelt sich übrigens dabei um das erste Dokumentarstück in der Geschichte der deutschen Literatur. Wedekind hat dazu Wissen nicht nur aus zahlreichen historischen Quellen geschöpft, sondern er hat seinen Text über weite Strecken aus fremden Texten montiert. Die „Bilder aus der deutschen Geschichte“ werden just zu Beginn des Ersten Weltkriegs publiziert. Sie stehen quer zum Bismarck-Bild des Hurra-Patriotismus und zur deutschnationalen Verehrung Bismarcks, die zu jener Zeit ihren Höhepunkt erreichte. Deshalb verhinderte die militärische Zensur während des Krieges, dass das Stück zu Wedekinds Lebzeiten aufgeführt werden konnte. Die Studie von Elinor Waldmann geht ausführlich auf die Schranken der Presse- und Kunstfreiheit ein, die durch das Reichspressegesetz, das Strafgesetzbuch und das Polizeirecht gesetzt waren, und untersucht kritisch Wedekinds politische Äußerungen zum Ersten Weltkrieg, die später vielfach als ein Akt der Anpassung interpretiert wurden. Wedekind gehörte übrigens zu den wenigen Initiatoren, die 1913 mit einer „Erklärung“ an den deutschen Reichstag herantraten, um scharf gegen die Verabschiedung der neuen Wehrvorlage zu protestieren. Dort heißt es, von Wedekind formuliert, u.a.: „Weit entfernt, eine Friedensgarantie zu sein, reizen diese Wehrgesetze vielmehr die übrigen Staaten zu neuem Wettrüsten und erschweren die friedliche Annäherung der Nationen.“ (*Tägliche Rundschau*, Berlin, 11.4.1913) Wedekinds *Bismarck*, so führt Waldmann aus, war eine Kritik der theatralen Politik von Kaiser, Regierung und Heeresleitung, die, statt auf die Mittel der Diplomatie zu setzen, die Kriegskarte ausspielten. Wenn Wedekind Bismarck und den Deut-

schen Krieg von 1866 auf die Theater-Agenda gesetzt hat, so interessiert dies aber nicht nur, um besser einschätzen zu können, wo sich Wedekind politisch positionierte. Bedeutsam ist eben auch, dass der Autor der *Lulu*-Tragödien über ein dramentechnisches Repertoire verfügte, das mit den Mitteln der Montage, des Stilpluralismus und des szenischen Spiels operierte, so dass sein *Bismarck* keineswegs ein erratischer Block in seiner Dramenproduktion darstellt, sondern, wenn man will, die politische Moritat vom Fürsten von Bismarck erzählt. Freilich ist heute mit einem Bismarck auf der Bühne wenig Staat zu machen. Für die Theatralisierung eines politischen Themas bedarf es eben auch einer dazu passenden Theatralisierung der Politik. Zu Wedekinds Zeit war dies im Fall Bismarcks gegeben.

Hartmut Vinçon (Darmstadt)

Hinweise

Fernandes, Ciane: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation. New Studies in Aesthetics, Vol.34, New York, Washington, D.C./Baltimore, Bern, Frankfurt/M., Berlin, Bruxelles, Wien, Oxford 2001, 2002, 2005, 147 S., ISBN 0-8204-6705-7

Ozieblo, Barbara, María Dolores Narbona-Carrión (Eds.): Codifying the National Self. Spectators, Actors and the American Dramatic Text. Dramaturgies. Texts, Cultures and Performances, Vol.17, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Oxford, Wien 2006, 299 S., ISBN 90-5201-028-5

Fraleigh, Sondra, Tamah Nakamura: Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo. Routledge Performance Practitioners, New York, London 2006, 178 S., ISBN 0-415-35439-0